HAL
open science

La métaphysique du romancier dans Les Chemins de la liberté de Jean-Paul Sartre

Nicolas Tirard-Gatel

To cite this version:

Nicolas Tirard-Gatel. La métaphysique du romancier dans Les Chemins de la liberté de Jean-Paul Sartre. Littératures. 2021. dumas-03622128

HAL Id: dumas-03622128

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03622128

Submitted on 28 Mar 2022

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.

Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Université Sorbonne Nouvelle

UFR Littérature, linguistique Didactique

Département : Littérature et linguistique françaises et latines

La métaphysique du romancier dans *Les Chemins de la liberté* de Jean-Paul Sartre.

Mémoire de Master 1 rédigé sous la direction d'Aude Leblond (maître de conférences en littérature du 20e siècle, responsable du projet ANR Chapitres)

par

Nicolas Tirard-Gatel

Année universitaire 2020-2021.

Soutenance : 10/09/2021

Master
Mention Lettres
Parcours : « Master Littérature et philosophie »

Table des matières

INTRODUCTION……7

Première partie : Le réalisme phénoménologique : entre réflexion et expérimentation sur le réel……13

Chapitre 1 : La négation originelle ou la métaphysique du romancier en avance sur celle du philosophe……15

A- De l'opposition entre l'Être et le Néant……15

B- La force des images littéraires face aux concepts abstraits philosophiques : « se boire sans soif » et la vacuité initiale du moi…… ……19

Chapitre 2 : *Les Chemins de la liberté,* théâtre d'une pensée philosophique prise dans *le* temps et dans *son* temps……22

A- La réponse du roman à l'écueil philosophique des années 1939-1940……23

B- L'existence de deux paradigmes de la temporalité en en une même œuvre : histoire d'un concept philosophique……28

1- La diversité des pour-soi pris dans le jeu d'une même historicité ou la pensée de la situation……29

a) Le temps englobant de l'Histoire. ……29

b) Des vies simultanées sous le regard médusant de l'Histoire……30

c) « Les jeux sont faits » : l'emprise de la guerre sur l'avenir……32

2- Errances de la fiction et corrections de la philosophie……34

a) L'Histoire « du dehors » et l'Histoire « du dedans » : immanence ou transcendance de cette Méduse englobante ? ……34

b) Liberté sartrienne et déterminisme historique : la fiction opposée à la philosophie……35

c) Face aux motifs d'aliénation historique, une possibilité d'émancipation : des idées antagonistes qui font œuvre……36

3- La philosophie dans le roman : entre résolutions, évolutions et contradictions……..……37

Chapitre 3 : Les contradictions du « réalisme phénoménologique »……...… …….……38

A- Le roman comme instrument de la phénoménologie…..…….……38

1- Variation infinie de perspectives au sein de la fiction……..……39

2- Les limites du langage en quête d'un réel inépuisable……..……41

3- Déformations et altérations esthétiques : quatre tomes, quatre réalités……42

4- Flou de la vue et du discours : le réel à la question……...……44

B- Le roman à thèse ou la liberté entravée par l'Idée de liberté…….……46

Conclusion de la première partie. ……..……50

Seconde partie : De la justice poétique à la morale de l'authenticité : *Les Chemins de la liberté,* un guide de l'action pratique ? ……...……53

Chapitre 1: Mauvaise foi : quand la fausseté prive la liberté d'elle-même…….……55

A- Théâtre dans le roman : une condamnation du par-être et des jeux d'acteurs……55

B- Le regard aliénant d'Autrui …….……57

C- Rôle, effacement de soi et destin malheureux : Odette ou la ménagère parfaite……58

D- Une morale en situation : des personnages entre négation et surinvestissement dans le réel……61

1- Se faire « bloc » pour fuir le réel. ……61

2- Attitude passive face à la situation : entre insertion et évasion dans le réel……63

Chapitre 2 : Punitions et rétributions de l'agir. ……..……66

A- L'inaction ou l'impasse de la liberté face à elle-même. ……...……66

B- L'action ou la liberté sauvée ?…….……68

1- Action et politique : échec de l'engagement
et entraves des libertés entre elles……..……..……68

a) Brunet : personnage opportuniste (re)tombant dans
l'écueil idéaliste. ……..…… 69

b) Condamnation de l'essentialisation militante :
Vicarios ou le « porteur » de la justice romanesque……...……70

c) Dialectique entre Brunet et Mathieu : l'absence de
troisième terme pour briser l'alternative. ……..……71

2- Esthétique du *kitsch,* cliché et sadisme : le personnage Gomez
ou la chute d'une vie de gloire à un destin misérable……72

C- Nietzsche chez Sartre : type réactif et liberté empêchée. …….……73

1- *« Tu es méchant, donc je suis bon. »* ……...……74

2- La tentative de se soustraire à la mauvaise conscience…….……75

3- Mâle, mal et masochisme : mise à mort
de soi et du monde extérieur ……77

Chapitre 3 : Un « inventaire de libertés fausses, incomplètes et mutilées » :
Les Chemins de la liberté ou l'impasse morale qui devient
écueil métaphysique……..……79

A- Mathieu ou Sartre exorcisé dans la fiction :
une remise en question de la liberté ? ……79

1- Perturbation de l'*ethos* sartrienne dans l'œuvre :
Mathieu l'intellectuel bourgeois idéaliste. …….……80

a) Évolution intellectuelle de Sartre dans le roman :
chemins tortueux et alambic de la pensée. ……..……80

b) Liberté critiquée, malmenée……....……83

B - Destin clos mais ouvert : un *in*-achèvement qui pose question. ……...……87

1- Le *pro-jet ek-statique* du roman et la conciliation de toutes les libertés en présence …….……87

a) Les Chemins de la liberté ou le roman de l'authenticité assumée…….……88

b) Œuvre auteur, lecteur : liberté en « sursis » et co-création libre. …….……89

2- Temps de l'énonciation et temps de l'énoncé : l'impossible réconciliation. ……90

3- Clôture et morale idéalistes : Sartre en dissonance avec son œuvre……92

Conclusion de la seconde partie……..……...……94

CONCLUSION …….……...……95

BIBLIOGRAPHIE……...…99

Introduction :

> [...] je n'ai lu ni Hegel ni Schopenhauer ; mais ne t'en formalise pas : je ne serais certes pas capable de fixer par des notions les mouvements actuels de mon esprit et je t'en laisse le soin, puisque c'est ton métier ; je me contenterai de vivre, à l'aveuglette, ce que vous autres, les clairvoyants, vous concevez.[1]

Cette réflexion épistolaire que Daniel propose à Mathieu à la fin du *Sursis* pourrait s'appliquer dans une large mesure au rapport qu'entretient Jean-Paul Sartre avec ses personnages et même plus globalement avec n'importe quel individu existant. En effet, les romans de Sartre, de *La Nausée* jusqu'aux *Chemins de la liberté,* trouvent leur origine dans une démarche fondamentalement réflexive. Ils constituent des prolongements de la pensée de son auteur, dans un cadre fictionnel, ou en tout cas semi-fictionnel, et d'une illustration tangible et sensible de sa philosophie. Ainsi, dans son rôle de romancier, Jean-Paul Sartre marque son ambition d'embrasser l'homme dans toute sa réalité, de fournir une intelligence globale du concret à son lecteur, en proposant une exemplification des structures de l'existence du « pour-soi » tel qu'il les analyse dans ses grands textes philosophiques. Il s'agit alors pour l'œuvre romanesque sartrienne d'élever le singulier à l'universel et de rendre par-là même compte de ce « sens vécu de l'être-dans-le-monde » dans toute sa globalité, sans le cantonner au discours philosophique qui tend à faire de cette existence mouvante, en devenir perpétuel, une figure inerte, figée et abstraite. De la même façon que Valéry dans *Monsieur Teste* propose une traduction romanesque du *Discours de la Méthode* de Descartes, Sartre illustre sa philosophie dans *Les Chemins de la liberté*.

De ce fait, le cycle des *Chemins de la liberté* a tout d'un texte démonstratif : il démontre et appuie une certaine conception que Sartre a de l'homme et du réel, « une technique romanesque [renvoyant] toujours à la métaphysique de son romancier »[2], l'acte littéraire et l'acte philosophique se révélant consubstantiels. Le titre *Les Chemins de la liberté* est révélateur d'une pareille dynamique : la fresque traite de liberté, soit le concept fondamental à l'origine des plus grands textes philosophiques de Sartre tels que *L'Être et le Néant, L'Existentialisme est un humanisme* et les *Cahiers pour une morale.* En ce sens, la liberté, loin d'être une notion abstraite, constitue une expérience vécue, aussi bien dans la réalité que dans

---

[1] Jean-Paul Sartre, *Le sursis*, Paris : Gallimard, Folio, 2017, p. 452.

[2] Jean-Paul Sartre, « À propos de " Le Bruit et la fureur" », la temporalité chez Faulkner » *in La Nouvelle Revue française*, n° 309-310, juin-juillet 1939, p. 66.

le roman ; plus largement, elle est le principe de l'écriture sartrienne, aussi bien dans l'acte de l'écrivain, que dans le contenu thématique de ses œuvres. Le roman est loin d'être le genre privilégié de la philosophie : même des pièces de théâtre telles que *Les Mouches* ou encore *Le Diable et le Bon Dieu* proposent une réflexion sur le tragique de l'opposition entre liberté et fatalité. Les essais, les biographies, les autobiographies, les commentaires politiques, les nouvelles, sans compter toutes les interventions orales de Sartre (comme professeur, militant, conférencier) sont autant d'occasions pour l'écrivain de parler de la liberté. Le concept philosophique dissout ainsi les frontières génériques et les champs disciplinaires ; malgré l'unicité générique du terme, la liberté renvoie à la complexité d'une expérience protéiforme, comme en attestent la diversité et la variété des médiums par lesquels Sartre en rend compte. En parlant de la liberté cartésienne, il pourrait tout à fait parler de sa conception et dire que « la liberté est une, mais elle se manifeste diversement selon les circonstances »[3]; et, de fait, la liberté chez lui est à la fois politique, sociale, éthique et métaphysique ; et ces différents sens « d'être libre » ont fait l'objet d'une attention plus ou moins particulière selon les moments de son cheminement intellectuel. Autrement dit, il n'y a pas un seul Sartre, avec une seule pensée, une seule technique littéraire : ces trois instances sont multiples, comme en atteste le caractère polygraphique de l'œuvre du célèbre phénoménologue français, dans laquelle chacune de ses productions ne ressemble à aucune autre.

Et c'est ce qui fait tout l'intérêt des *Chemins de la liberté* qui sont le reflet parfait d'un moment charnière de la vie de Sartre, et ce, aussi bien d'un point de vue personnel, qu'intellectuel, que littéraire. C'est en 1938 qu'il annonce à Simone de Beauvoir le début de la rédaction des *Chemins de la liberté*[4] et c'est en 1952 qu'il cesse d'écrire sans la finir *La Dernière Chance,* dernier tome de cette tétralogie. Entre-temps, les réflexions de Sartre sur la littérature et la philosophie foisonnent. En 1943 est rédigé *L'Être et le Néant* qui est la continuité de la *Transcendance de l'Ego,* écrite en 1934. En 1947 il finit d'écrire les *Cahiers pour une morale* et, bien après le cycle des *Chemins de la liberté,* est publiée en 1960 *La Critique de la raison dialectique.* Si on suit la chronologie philosophique au sein de laquelle se trouve *Les Chemins de la liberté,* on observe le passage d'une liberté abstraite et absolue dans laquelle l'individu est pure conscience individuelle, « pour-soi », qui est ramené à la situation particulière dans laquelle il s'ancre (*L'Être et le Néant*), à l'inscription de l'individu et de sa liberté dans l'historicité et la société qui le façonne (*Cahiers pour une morale* et *Critique de la*

[3] Jean-Paul Sartre, « La liberté cartésienne », *in Situations I,* Paris : Gallimard, coll. « Nouvelle Revue Française », 1984, p.289.

raison dialectique). Le tout est articulé par une morale, dans laquelle la conscience seule, rejoint Autrui dans la situation, du fait de sa liberté et en vue d'exercer cette même liberté (*Cahiers pour une morale*). L'évolution philosophique est considérable et fait toujours état d'une ambiguïté (l'absolu de la liberté conditionné par le relatif de la situation dans laquelle elle s'ancre) : *Les Chemins de la liberté* ne peuvent qu'être le catalyseur de cette pensée en mouvement. La fresque présente certes les chemins de la liberté, les voies de celles-ci, mais c'est également les chemins de pensées parcourus par l'auteur dans son rapport à la liberté qui se donne à lire. Ce ne sont pas que *les* chemins, mais aussi *ses* chemins qui sont lisibles, transcriptions romanesques concrètes de la pensée abstraite d'un philosophe homme de lettres. On pourrait donc se demander : le roman vient-il épouser la forme des idées de son auteur ? Y-a-t-il conformité entre les idées et le travail d'invention romanesque ?

Il ne s'agit pas de ramener Sartre à un philosophe qui écrit des romans : indépendamment de son activité philosophique, il est un écrivain à part entière, ce que le sens commun tend à occulter. En effet, ce dernier associe Sartre à quelques œuvres littéraires, telles que *Les Mots, Les Mouches, Huis-Clos* et *La Nausée.* Malgré son grand nombre de productions littéraires, on rattache avant tout la figure de Sartre à celle d'un philosophe ancré dans son monde. Or la philosophie n'a pas toujours été quelque chose qui allait de soi. Comme il le rappelle dans un entretien conduit par John Gerrassi : « il y a eu toute une période, vers 1935-1937, où le Castor me décourageait de passer trop de temps à la philosophie. Elle disait " Oui, vous pouvez faire de petites gentillesses en philosophie, mais vous ne serez jamais un philosophe, vous feriez mieux d'écrire des romans. " »[5]. Même si Simone de Beauvoir estimait à cette époque que Sartre serait un meilleur romancier que philosophe, l'essentiel de ses romans, soit la tétralogie des *Chemin de la liberté,* a été oublié : on ne retient que *La Nausée.* On pourrait voir plusieurs causes à cela. D'une part, la fresque est extrêmement longue : il s'agit d'une tétralogie, même si le dernier tome est inachevé. En plus de sa longueur, l'œuvre n'est pas finie : on peut questionner la pertinence d'étudier une œuvre qui ne constitue pas un tout, dont on ne peut avoir accès à tous ses sens. Enfin, le rapport dans le roman entre les deux disciplines que sont la philosophie et la littérature peut expliquer la réticence du public et de la critique à se plonger dans l'œuvre. Comme le rappelle très justement Michel Contat :

> Une opinion largement répandue dans la critique et parmi les lecteurs veut que les romans de Sartre soient l'illustration de sa pensée et que leur armature intellectuelle et la volonté de prouver les aient fait échouer comme romans. Les littéraires purs qui professent cette opinion sont en général enclins à créditer le philosophe, qu'ils comprennent mal ou ne connaissent pas, du génie qu'ils dénient au romancier. À l'inverse, bien des philosophes professionnels en désaccord avec la pensée de Sartre conviennent que ses romans sont des réussites, bien qu'ils

[5] John Gerassi, *Entretiens avec Sartre,* Paris : Grasset, 2011, p. 63.

échappent à leur compétence. Rares sont encore les lecteurs qui trouvent un intérêt égal à ses œuvres romanesques et à ses ouvrages philosophiques et leur attribuent la même portée.[6]

Face à ce qui est tenu pour un « échec du roman » par rapport à la réussite philosophique, ou l'inverse, il est nécessaire, d'une part, de souligner la proximité et la porosité entre les deux disciplines, sans que l'une ne prenne le dessus sur l'autre et, d'autre part, il est important de démontrer que Sartre s'illustre aussi bien comme romancier que comme philosophe dans son œuvre romanesque. Le cloisonnement des disciplines entre littérature et philosophie, la spécialisation des chercheurs dans l'une ou l'autre de ces disciplines, ne se prête pas aux approches interdisciplinaires, ce qui ne permet pas d'exploiter pleinement et entièrement la richesse de l'œuvre romanesque sartrienne. Jean-François Louette a publié une étude sur le rapport entre littérature et philosophie dans l'œuvre de Sartre, intitulé *Sartre et Beauvoir, Roman et philosophie*[7]. Mais celle-ci n'est pas une étude monographique : l'écrivain de *Huis-Clos* est toujours mis en rapport avec sa compagne, et qu'elle ne se concentre pas sur les problématiques des *Chemins de la liberté.* Toujours dans la trajectoire du rapport lettres-philosophie, Pierre Jean-Renaudier a également fait une étude sur « l'ambiguïté littéraire de la troisième personne »[8] chez Sartre qu'il met en lien avec les préoccupations phénoménologiques de ce dernier. Il y a eu une étude sur l'intertextualité dans l'œuvre[9], le rapport de le celle-ci avec l'Histoire[10], ou encore ses conditions d'élaboration[11], mais, jusqu'alors, rien n'a été fait sur le rapport entre littérature et philosophie, sur la façon dont la liberté y est toujours traitée à la lisière des deux disciplines. Ce présent travail s'efforcera ainsi de compléter cet état de l'art, en proposant une étude sur la « métaphysique du romancier » à l'œuvre dans *Les Chemins de la liberté.*

Ce qui fait la spécificité de l'œuvre romanesque, contrairement à l'œuvre philosophique, expliquant par là-même la difficulté de ce présent travail, tient au fait que « le discours philosophique, commentaire, moralité ou argumentation, au lieu d'être assuré par l'auteur et

---

[6] *Œuvres romanesques,* éd. publiée sous la dir. de Michel Contat et Michel Rybalka, avec la collaboration de Geneviève IDT et de George H. Bauer, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, p. X.

[7] Jean-François Louette, *Sartre et Beauvoir, roman et philosophie,* Genève : La Bacconière, 2019.

[8] Pierre-Jean Renaudier, « L'ambiguïté littéraire de la troisième personne. Théorie du roman et philosophie de l'esprit chez Jean-Paul Sartre » *in Revue philosophique de Louvain,* Vol. 115, n°2, 2017, p. 269-287.

[9] Geneviève Idt, « Les modèles d'écriture dans *Les Chemins de la liberté* » - Études sartriennes, 1984, n°1, Cahiers de Sémiotique Textuelle 2, p. 75-92.

[10] François Noudelmann, « Histoire et idéologie dans *Les Chemins de la liberté », Études sartriennes,* 1984, n°1, Cahiers de Sémiotique Textuelle 2, p. 93-110.

[11] Isabelle Grell, *Les Chemins de la liberté de Sartre, Genèse et écriture (1938-1952),* Peter Lang, Berne, avril 2005.

d'arrêter le sens du texte, est attribué à »[12] à un narrateur ou à un personnage. Par conséquent, tout « ce qui est dit » est sujet à caution : ce n'est pas la parole de Sartre. Mais alors, comment Sartre, à travers la fiction romanesque, manifeste-t-il sa pensée ? De quelle façon les différentes voix à l'œuvre dans la tétralogie donnent-elles à lire les partis pris de l'auteur ? Comment l'écriture littéraire et la pensée philosophique se lient pour faire œuvre, en proposant à la fois une réflexion et une exemplification des questions liées à la liberté ?

Pour répondre à toutes ces questions, on aurait tendance spontanément à proposer une lecture croisée des textes philosophiques et de l'œuvre romanesque d'un point de vue chronologique, en soulignant que le roman s'inscrit bien dans l'évolution des préoccupations philosophiques de Sartre. Cependant, une pareille dynamique de travail n'est pas exempte de manquements : elle marque un cloisonnement bien trop net entre les différents moments de la pensée sartrienne alors que ceux-ci peuvent s'avérer extrêmement poreux. Par exemple, l'écriture de *L'Être et le Néant* porte déjà en germe des préoccupations des *Cahiers pour une morale.* De la même manière, la *Critique de la raison dialectique* propose inévitablement des échos avec *L'Être et le Néant.* Procéder par un découpage des différents moments de la pensée de Sartre serait d'autant plus dommageable que l'œuvre romanesque propose, à certains égards, des novations philosophiques par rapport aux écrits dédiés à la discipline en question. Pour étudier cette « métaphysique du romancier » dans l'œuvre, il serait plus judicieux de partir de l'ambiguïté que le lecteur peut expérimenter lorsqu'il connaît la philosophie de Sartre mais aussi la teneur des *Chemins de la liberté.* La liberté, étant le principe de l'écriture sartrienne, une construction rigoureuse d'après des règles de l'œuvre viendrait entraver cette même liberté : le roman, loin de se définir, serait déjà au préalable établi, son essence précéderait son existence. Le roman devrait donc être exclusivement dans un rapport de reflet de la liberté réelle, celle que n'importe quel existant expérimente ; pourtant, le travail littéraire est *nécessairement* orienté par la pensée de l'auteur qui fait œuvre. S'inscrivant dans la tradition du roman à thèse, dans laquelle « une forme de récit autoritaire [...] entend prouver et imposer un sens qui soit le plus univoque possible »[13], le dessein initial que vise *Les Chemins de la liberté,* à savoir la liberté, se perd quelque peu. L'œuvre oscille ainsi entre une ambition descriptive (refléter la liberté de n'importe quel existant en partant d'une liberté initiale de l'œuvre) et une axiologie, dans laquelle le roman se voit conditionné par les valeurs de l'auteur ; c'est à travers ces deux volets, que ce présent travail articulera son développement.

---

[12] "Préface", *in Œuvres romanesques*, éd. publiée sous la dir. de Michel Contat et Michel Rybalka, avec la collaboration de Geneviève IDT et de George H. Bauer, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, p. XXII.
[13]Benoît Denis, *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, Paris : Seuil, 2018, *p.* 219.

Chapitre I. Le « réalisme phénoménologique » entre réflexion et expérimentation sur le réel.

Sartre, du fait de son statut de phénoménologue, a pour objectif, aussi bien dans sa littérature que dans sa philosophie, d'étudier les phénomènes. Et, de fait, *Les Chemins de la liberté,* au même titre que des ouvrages philosophiques tels que *L'Être et le Néant* ou encore *La Transcendance de l'Ego,* se proposent d'offrir une véritable phénoménologie de la liberté et de l'existence. Pour reprendre les mots du maître à penser de Sartre, Husserl, à travers l'œuvre littéraire « c'est l'expérience pure […], muette encore, qu'il s'agit d'amener à l'expression pure de son propre sens »[14]. De ce fait, le roman sartrien procède d'un « réalisme phénoménologique » à la vocation descriptive en révélant le sens des phénomènes à partir de leur appréhension dans la réalité : l'étude de ceux-ci conduit alors à leur exemplification romanesque et ce, pour appuyer les réflexions de Sartre. Le premier chapitre de ce présent travail s'évertuera ainsi à montrer en quoi et comment la métaphysique du romancier à l'œuvre dans *Les Chemins de la liberté* vient servir le dessein initial de Sartre, en bon phénoménologue qu'il est, de faire une description du réel, le tout en articulant aussi bien l'axe littéraire que l'axe philosophique de sa pensée.

[14] Edmund Husserl, Méditations *cartésiennes,* trad. Peiffer et Levinas, Paris : Vrin, 1953, p. 33.

I- La négation originelle ou la métaphysique du romancier en avance sur celle du philosophe.

Parler de la « métaphysique du romancier »[15], comme le fait Sartre, suggère que la métaphysique — au sens vulgaire de philosophie — précède le roman ; c'est parce qu'il y a métaphysique qu'il y a roman. Pourtant, *Les Chemins de la liberté* prennent bien le contre-pied d'une telle interprétation : la métaphysique du romancier y est présentée très souvent en avance sur celle du philosophe. Sartre part d'une expérience du réel pour lui donner une forme romanesque, ce qui le conduit *ensuite* à sa pensée philosophique.

La dialectique entre l'Être et le Néant présente dans *Les Chemins de la liberté* est révélatrice d'une pareille dynamique puisqu'elle fait directement écho à l'ouvrage éponyme de Sartre, *L'Être et le Néant,* qui est postérieur à l'œuvre romanesque. Le premier tome des *Chemins de la liberté, L'âge de raison,* commence à être rédigé en 1939, alors que l'ouvrage philosophique dont il est ici question est écrit quatre ans plus tard. La généalogie du Néant sartrien ne commence pas dans la philosophie, mais dans le roman, la pensée romanesque apparaissant comme un véritable inducteur de la pensée philosophique.

A- De l'opposition entre l'Être et le Néant.

Dès 1938, Sartre marque son intention de faire de la liberté le véritable protagoniste de la fresque, alors qu'elle est également un concept fondamental de sa philosophie. Comme il l'écrit à Simone de Beauvoir en juillet de cette même année : « J'ai trouvé d'un coup le sujet de mon roman, ses proportions et son titre. Juste comme vous le souhaitiez, le sujet c'est la liberté »[16]. Or, le concept de liberté dans l'œuvre sartrienne se définit dans *L'Être et le Néant* par la place qu'il tient entre les deux opposés désignés ici par le titre. Le personnage de Mathieu est tout à fait significatif, à bien des égards, de cette expérience du Néant ; or, ce n'est qu'en mai 1940 que Sartre écrit à Beauvoir qu'il a l'idée d'un livre de philosophie sur ce sujet. Le projet d'une pensée philosophique du Néant est donc postérieur d'un an à *L'âge de raison* (qui commence à être rédigé en 1939), alors que pourtant, cette même thématique du Néant est bien

[15] Jean-Paul Sartre, « À propos de " Le Bruit et la fureur" », la temporalité chez Faulkner », *op.cit.* p. 66.
[16] *La force de l'âge,* Paris : Gallimard, Folio, 1960, *p.* 375.

détaillée dans la fiction. Ainsi, l'expérience vécue du roman permet d'en tirer des idées abstraites et la lecture rétrospective du texte romanesque, à l'aune de la philosophie, constitue une illustration tangible de la conception du réel telle qu'elle est présentée dans *L'Être et le Néant.*

Mathieu est le premier à chercher à vivre sa liberté, mais toujours à travers le Néant, le rien ; privilégiant l'indétermination constante, il refuse de voir sa vie réduite à une simple étiquette. La remarque que lui fait sa maîtresse, Marcelle, au début de *L'âge de raison,* est significative : « Quand tu te regardes, tu te figures que tu n'es pas ce que tu regardes, que tu n'es rien. Au fond, c'est ça ton idéal : n'être rien. »[17]

Cette tentative de s'oublier soi-même, pour affirmer son Néant, est présente chez le Mathieu de trente-quatre ans mais, dès sa jeunesse, il ambitionnait d'embrasser un pareil dessein. À seize ans, sur une plage d'Arcachon « [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 ressemblerait à ce moment exceptionnel »[18]. Cette absence du dire de la liberté au profit du silence, d'un rien-dire, renvoie au fait que la « négation est la condition de positivité »[19] pour reprendre les termes de *L'Être et le Néant.* La tournure négative, « il ne s'était rien dit » mis en parallèle avec la tournure positive « [il] s'était dit » souligne l'ambiguïté d'une expérience contradictoire dans laquelle il faut nier pour affirmer ; la pensée philosophique apparaît en germe dans l'œuvre romanesque, dans l'attente d'être actualisée par un travail de mise en forme plus rigoureux, tant cette idée est un élément fondamental de *L'Être et le Néant.*

La liberté, passant par un refus du dire, au profit d'une affirmation du rien et donc du Néant, se marque de façon métaphorique par un rejet de l'Être. Ce n'est pas uniquement par la parole que celui-ci est écarté, mais par le biais symbolique que constitue la destruction de toute forme d'extériorité. À sept ans, lorsque Mathieu est chez son oncle Jules à Pithiviers, et qu'il casse un vase, « il s'était senti tout fier, libéré du monde et sans attaches, sans famille, sans origines, un petit surgissement têtu qui avait crevé la croûte terrestre »[20]. Cette image de l'entrée brutale de l'individu, du pour-soi, dans les choses du monde, c'est-à-dire dans l'en-soi, parcourt tout *L'Être et le Néant,* comme lorsque Sartre décrit le surgissement de la liberté comme « une

[17] *L'âge de raison,* p. 30.
[18] *Ibid.*
[19] Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique,* Paris : Gallimard, nrf, 1943., p. 57.
[20] *L'âge de raison, op.cit.*

double néantisation de *l'être qu'elle est* et de l'être au milieu duquel elle est »[21]. L'emploi d'un vocabulaire identique (comme le montre le terme de « surgissement »[22]) entre le texte philosophique et le texte littéraire souligne l'influence entre les deux disciplines qui est à l'œuvre. Le petit Mathieu, en détruisant ce vase, affirme son absence de lien au réel : il en est détaché, d'un point de vue non seulement métaphysique, mais également social, l'acte de destruction renvoyant à une brisure familiale (« sans attaches, sans familles »). La liberté, comme le formulera de façon conceptuelle *L'Être et le Néant,* réside dans une négation originelle, un refus de l'Être, de l'en-soi, des choses telles qu'elles sont ; être libre s'associe à une néantisation de l'en-soi par le pour-soi, ce dernier étant très loin de se conforter dans les choses telles qu'elles sont données. Cet acte symbolique de la destruction du vase se fait synecdotique de toute l'ambition de Mathieu dans une grande partie de la fresque puisqu'il n'y cesse d'assimiler la liberté à l'absence de liens contraignants, quel qu'en soit leur nature ; c'est pourquoi, dans *L'âge de raison,* il refuse d'épouser Marcelle, alors qu'elle est pourtant enceinte de lui ; il ne veut pas rester figé dans un statut marital et préfère laisser son champ des possibles ouvert, en se confortant dans l'indétermination, le Néant.

Négation du dire, négation du réel, l'affirmation paradoxale de la liberté passe par un oubli de soi, une négation du corps ; l'attaque directe de celui-ci par l'individu même constitue dès lors une forme de défiance face au réel auquel il se voit cantonné et qu'il dépasse par ce biais. Dans la troisième partie de *L'âge de raison,* « Mathieu se plante un couteau dans la main, comme un acte vis-à-vis de la vie »[23], car s'arrêter à son corps, c'est s'empêcher toute possibilité de transcender, de dépasser le réel pour accomplir sa liberté. Se couper, c'est nier le réel, nier le corps et le cadre dans lequel Mathieu s'inscrit. Les actions de Mathieu se font alors porte-voix de *L'Être et le Néant* dans lequel il est écrit ceci *:* « Perpétuellement absent à mon corps, à mes actes, je suis en dépit de moi-même cette "divine absence" dont parle Valéry. »[24]

La liberté réside ainsi dans une vacuité initiale du Moi, un Néant intrinsèque propre à chacun. Celui-ci se manifeste d'autant plus que dans l'œuvre, aussi bien littéraire que philosophique, il est mis en regard avec le plein d'être des choses extérieures. Un véritable réseau antithétique est alors mis en place par Sartre pour aller dans le sens d'une anticipation

---

[21] *L'Être et le Néant, op.cit.,* p. 650.
[22] *Op.cit.,* p. 42, 76, 512, 513, 525, 563, 566, 713, 714, 715, 717etc.
[23] *L'âge de raison,* p. 240.
[24] *L'Être et le Néant,, op.cit.,* p. 100.

des thèses de *L'Être et le Néant.* Ainsi, dans *Le sursis,* durant la journée du 27 mars, Ivich est seule dans sa chambre, impuissante face aux événements extérieurs, tandis que Mathieu, lui, se balade sur le Pont Neuf. Le contraste entre l'Être et le Néant est alors présenté de façon flagrante.

> Dehors. Tout est dehors : les arbres sur le quai, les deux maisons du pont, qui rosissent la nuit, le galop figé d'Henri IV au-dessus de ma tête : tout ce qui pèse. Au-dedans, rien, pas même une fumée, il n'y a pas de dedans, il n'y a rien. Moi : rien. Je suis libre, se dit-il, la bouche sèche.[25]

L'extérieur est ainsi plein, lourd de lui-même, il « pèse » ; les éléments constituants cette même extériorité sont ce qu'ils sont, ils n'ont pas à devenir. En revanche, le Moi, « au-dedans », fait l'expérience d'un Néant intrinsèque. Le dehors se place du côté des structures prédicatives affirmatives (« tout est dehors »[26]) qui sont associées à l'Être, tandis que le dedans, lui, se place du côté des structures négatives, et donc du Néant (« pas même une fumée, il n'y a pas de dedans, il n'y a rien »[27]). Dans *L'Être et le Néant,* on retrouve cette idée selon laquelle tout ce qui est hors du pour-soi, c'est-à-dire de l'individu investi dans l'existence, est plénitude. Sartre y écrit : « Il est certain que le café, par soi-même, avec ses consommateurs, ses tables, ses banquettes, ses glaces, sa lumière, son atmosphère enfumée, et les bruits de voix, de soucoupes heurtées, de pas qui le remplissent, est un plein d'être. »[28] Face à ce plein d'être, l'individu, lui, est décrit comme pur néant dans la même œuvre philosophique, « l*'être par qui le Néant vient au monde doit être son propre néant* »[29]. Le texte littéraire se fait le reflet du texte philosophique.

B- La force des images littéraires face aux concepts abstraits philosophiques : « se boire sans soif » et la vacuité initiale du Moi.

Ainsi, dans *L'âge de raison,* le dire, le réel, le corps sont oubliés, ou plutôt « néantisés » pour reprendre la terminologie sartrienne, et ce, afin de mieux affirmer la liberté. Le processus de néantisation va plus loin chez Mathieu, puisqu'il cherche à s'arrêter d'exister. Toujours lorsqu'il est à Pithiviers et qu'il se rend chez le dentiste, « tout seul dans le salon d'attente […] il jouait à s'empêcher d'exister : il fallait essayer de ne pas s'avaler, comme lorsqu'on garde

[25] *Le sursis,* p. 407.
[26] *Ibid.*
[27] *Ibid.*
[28] *L'Être et le Néant,op.cit.,* p. 44.
[29] *Op.cit.,* p.59.

sur la langue un liquide trop froid en retenant le petit mouvement de déglutition qui le ferait couler dans l'arrière-gorge »[30]. La métaphore de l'individu qui s'avale lui-même, sur un mode quasiment tautologique renvoie à un manque intrinsèque. Si on avale, c'est qu'on a quelque chose à combler. Or, le pour-soi a à devenir soi pour reprendre la terminologie de *L'Être et le Néant* : il doit combler son « manque d'être par un être donné et non surgissement d'un être plein »[31]. Cependant, combler un pareil « trou d'être »[32] revient pour Mathieu à renoncer à ce rien pour se faire « plein d'être ». Le fait d' « essayer » de ne pas s'avaler renvoie à une façon de ne pas combler son Néant, de l'affirmer, et donc d'assurer sa liberté. La métaphore est d'ailleurs filée à plusieurs reprises dans *L'âge de raison,* le pour-soi se voyant comme Néant infini, qui, malgré le fait qu'il aura beau chercher à se combler, n'y parviendra jamais. Lorsque le Mathieu plus âgé décide de se reposer au jardin du Luxembourg pour réfléchir à la façon de financer l'avortement de Marcelle, il ne peut s'empêcher de réfléchir au sens de son existence. À travers le monologue intérieur, on a un accès direct aux pensées du personnage qui se présentent ainsi : « Je suis là, je me déguste, je sens le vieux goût du sang et d'eau ferrugineuse, mon goût, je suis mon propre goût, j'existe. Exister, c'est ça : se boire sans soif »[33]. Une pareille formulation a de quoi surprendre et n'est pas sans rappeler certaines de *L'Être et le Néant.* Des verbes comme « avaler », « déguster » sont certes transitifs, ils appellent à un complément d'objet, mais ce n'est jamais le sujet de ces mêmes verbes qui est visé. Chez Sartre, au contraire, une forme d'autoréférentialité s'opère : on s'avale, on se boit et on se goûte soi-même. Le registre de « l'absorption infinie » renvoie au Néant intrinsèque de tout pour-soi, mais marque également l'impossibilité d'une distance entre un individu et ses actes. En passant de « je me déguste », à « je suis mon propre goût », le sujet de l'action devient sa propre action, comme si cette dernière venait à proprement s'incorporer en lui : être c'est agir, mais à partir du moment où l'action est passée, l'individu n'est déjà plus ; il demeure Néant. L'écriture littéraire présente ainsi le Moi comme radicalement contemporain du monde (agir dans le monde, c'est être, « se déguster » c'est être son « propre goût »), mettant fin à tout dualisme à la Descartes qui marque la distinction sujet-objet ; on retrouve ici l'idée d'intentionnalité inspirée de la philosophie d'Husserl, idée que Sartre prolonge dans son texte *La Transcendance de l'Ego,* rédigé en 1934, soit cinq ans avant le début de l'élaboration de *L'âge de raison.* La métaphore littéraire, par la force de ses évocations, apparaît comme un catalyseur d'une multiplicité d'idées.

---

[30] *L'âge de raison,* p. 63.
[31] *L'Être et le Néant, op.cit.,*p. 566.
[32] *Ibid.*
[33] *L'âge de raison,* p. 62.

La métaphore renvoie alors à une forme d'impossibilité de se saisir soi-même : si on se boit sans soif, c'est qu'on se boit à l'infini, comme si on ne pouvait jamais être rempli. En étant constamment ce manque d'être, Mathieu ne peut jamais réellement se connaître, car il n'est jamais fini : il est toujours sa soif. On comprend mieux pourquoi la question de l'Être et du Néant touche directement à celle de l'ipséité et plus spécifiquement au circuit de l'ipséité tel qu'il est abordé dans l'ouvrage philosophique. Autrement dit, le monde (la possibilité de boire par exemple) donne l'illusion au pour-soi de devenir soi (en comblant un néant associé ici au manque d'être qu'est l'épreuve de la soif), alors que chaque réalisation du pour-soi « recreuse un possible qui est donc la quête de soi »[34] (c'est-à-dire qu'il veut encore boire). La métaphore littéraire recèle déjà tout un concept philosophique qui sera détaillé plus tard, reprenant par là-même la terminologie déjà présente dans l'œuvre romanesque dans des ouvrages à la lisière entre les deux disciplines (on peut penser à *L'Idiot de la famille*, dans lequel le même processus d'ipséité s'associe également au « goût »[35]).

Ainsi, l'examen du problème du Néant et de la dialectique qu'il opère avec l'Être, révèle les origines d'un concept qui ne se trouvent pas dans la philosophie comme on peut s'y attendre, mais bel et bien dans le roman. *Les Chemins de la liberté* apparaissent alors comme un lieu d'étude privilégié de la philosophie sartrienne à tel point que la force d'une seule image donne à lire l'anticipation de plusieurs concepts et de plusieurs problématiques philosophiques qui seront abordées dans *L'Être et le Néant,* le tout en proposant l'exemplification d'une idée auparavant existante (celle du caractère contemporain du Moi et du Monde, telle qu'elle est détaillée dans *La Transcendance de l'Ego*, paru en 1936, soit deux ans avant le début de la rédaction des *Chemins de la liberté*).

[34] Vincent Coorbeyter,« Ipséité », *in Dictionnaire Sartre*, sous la dir. de François Noudelmann et Gilles Philippe, Paris: Honoré Champion, 2004, p. 254.
[35] *L'Idiot de la famille : Gustave Flaubert de 1821 à 1857, t.1*, *op.cit.*, p. 407 : avec cette image du vers dévoreur.

II- *Les Chemins de la liberté*, théâtre d'une pensée philosophique prise dans *le* temps et dans *son* temps.

Ainsi, le roman existentialiste sartrien propose un traitement univoque d'un même concept philosophique dans l'œuvre littéraire ; la thématisation de la dialectique entre l'Être et le Néant n'évolue guère au cours de la tétralogie ; le concept est certes explicité dans l'usage de chacune de ses occurrences, mais il s'agit justement d'une explicitation et non pas d'un renouvellement radical.

Cependant, tous les traitements romanesques de thèmes philosophiques n'opèrent pas de cette façon : on peut penser notamment à la question de la temporalité. Le roman ne fait pas état d'une contradiction, d'un retournement du concept en son inverse, mais plutôt d'une évolution du concept qui va dans le sens de l'expérience qu'a Sartre de la guerre. En effet, jusqu'aux années 1939-1940, comme en attestent des ouvrages tels que *La Nausée* et *L'âge de raison,* Sartre privilégie dans ses œuvres littéraires les temporalités de pour-soi singuliers, allant dans le sens des thèses énoncées dans *L'Être et le Néant*[36]. L'arrivée de la guerre a bouleversé une pareille conception du temps, le poussant à penser son « étroit destin individuel » en rapport avec le « grand épouvantail collectif »[37] : il ne s'agit plus de dire le temps d'un individu, mais plutôt celui de l'Histoire. Dès lors, la temporalité d'un pour-soi singulier se voit inscrite au sein d'un temps collectif à partir de ses *Cahiers pour une morale*, la temporalisation de chacune des libertés particulières étant la condition de toute forme d'historicité.

La conception sartrienne du temps telle que détaillée dans *L'Être et le Néant* est essentiellement présente dans *L'âge de raison* du fait qu'on y suit l'aventure d'un protagoniste, Mathieu Delrue, pris dans sa quotidienneté et dans son questionnement sur sa liberté. Certes, l'historicité n'est pas absente du tome (les évènements préfigurant la seconde guerre mondiale font l'arrière-plan de l'intrigue), mais elle a davantage une fonction de décor, « la bonace trompeuse de 37-38 »[38] étant un prétexte pour se concentrer sur la vie d'un pour-soi. C'est à

---

[36] « Chapitre II : La Temporalité », *in L'Être et le Néant,* p. 157-233.

[37] « Lettre du 27 mai 1940 », *in Lettres au Castor et à quelques autres, tome 2 : 1940-1963,* Paris : Gallimard, p. 146.

[38] « Prière d'insérer de *L'âge de raison* », *in. Œuvres romanesques*, éd. publiée sous la dir. de Michel Contat et Michel Rybalka, avec la collaboration de Geneviève IDT et de George H. Bauer, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, p. 1203.

partir du *Sursis* que les thèses des *Cahiers pour une morale* vont prendre une forme romanesque. Cependant, il ne faut pas cloisonner les différentes idées philosophiques : les partis pris de *L'Être et le Néant* sont également présents dans les autres tomes de la fresque ; ils ne sont pas uniquement relégués à *L'âge de raison*. Une fois de plus, l'œuvre romanesque anticipe sur la philosophie dans l'élaboration de la pensée sartrienne, pour qu'il y ait finalement création de pensée en simultané entre la littérature et la philosophie.

A- La réponse du roman à l'écueil philosophique des années 1939-1940.

La fresque, en donnant à lire un temps singulier selon le modèle des thèses de *L'Être et le Néant,* propose une résolution à un problème philosophique que se pose Sartre dans les années 39-40. Dans ses *Carnets de la drôle de guerre,* rédigés entre septembre 1939 jusqu'à la fin du printemps 1940, soit en partie de façon concomitante avec la mise en forme de *L'âge de raison* et de la réflexion sur *L'Être et le Néant* (comme en attestent les passages des *Carnets* sur la genèse de ces deux ouvrages), Sartre considère que la problématique de la temporalité demeure un « casse-tête philosophique »[39] ; les fois où il en parle, notamment dans *L'Imagination* (1936) et *La Transcendance de l'ego* (1937), il reconnaît que sa pensée n'est pas exempt de failles, comme le montre la critique de l'instantéisme évoquée par Koyré : « j'ai fait sans y prendre garde une philosophie de l'instant […] faute de comprendre la durée »[40]. Autrement dit, le phénoménologue a présenté la fuite hors d'elle-même de la conscience comme un « chapelet d'instants juxtaposés »[41]. Le constat d'un pareil manquement à sa philosophie date d' « un soir de juin 1939 »[42] et la réponse qu'il propose pour y remédier date du 18 février 1940 selon les *Carnets de la drôle de guerre*[43].

Pourtant, le traitement du temps de *L'âge de raison* suggère certes un cloisonnement entre les instants, mais le tome propose malgré tout une réponse à l'écueil dans lequel est tombé Sartre ; le roman porte en germe une solution au problème philosophique. Ainsi, après la scène de la soirée qu'ont passé Ivich et Mathieu dans un *dancing,* le Sumatra, le lecteur assiste à une

---

[39] *Ibid.*
[40] *Op.cit.*,
[41] Florence Caymaex,« Temps et temporalité », *in Dictionnaire Sartre*, sous la dir. de François Noudelmann et Gilles Philippe, Paris: Honoré Champion, 2004, p. 254.
[42] Jean-Paul Sartre, *Carnets de la drôle de guerre, Novembre 1939-Mars 1940, in. Les mots et autres écrits autobiographiques*, édition publiée sous la direction de Jean-François Louette avec la collaboration de Gilles Philippe et Juliette Simont, Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2010, p. 495.
[43] *Ibid.*

expérience de la temporalité qui dépasse le simple instantanéisme. Or, cette scène dans le *dancing* a été rédigée en septembre 1939[44], soit trois mois seulement après le constat du problème philosophique. Sartre n'a alors rien écrit sur le temps, la conception de celui-ci étant détaillée dans les *Carnets de la drôle de guerre* (en février 1940, soit huit mois après la critique de Koyré ou encore cinq mois après la rédaction de ces pans de *L'âge de raison)*. La fiction offre une réponse au problème philosophique, avant la philosophie elle-même. Étudions désormais ledit extrait de ce lendemain du Sumatra, dans une chambre d'hôtel.

Il [Mathieu] poussa les persiennes : la rue était déserte, le ciel bas et gris, il faisait moins chaud que la veille, c'était un vrai matin. Il ouvrit le robinet du lavabo et se plongea la tête dans l'eau : moi aussi, je suis du matin. Sa vie était tombée à ses pieds, en plis lourds, elle l'entourait encore, elle lui empêtrait les chevilles mais il l'enjamberait, il la laisserait derrière lui comme une peau morte. Le lit, le bureau, la lampe, le fauteuil vert : ce n'étaient plus ses complices, mais des objets anonymes de fer et de bois, des ustensiles, il avait passé la nuit dans une chambre d'hôtel. Il enfila ses vêtements et descendit l'escalier en sifflant.[45]

Le morcellement des instants, cette mutilation du temps que Sartre reproche à des auteurs comme Joyce ou Dos Passos, trouve ici un dépassement à travers une absence de découpages nets entre les différents instants. L'auteur répond à des exigences contradictoires de description du réel, à « marquer le caractère hors de soi de la conscience sans la confondre avec le "pur rapport d'immanence et de cohésion"[46] que lui prêtait Bergson »[47]. Autrement dit, ici, la conscience existe sur un mode du pro-jet, existant hors d'elle-même, avec Mathieu et « [sa] vie [...] tombée à ses pieds, en plis lourds [...] [qui][laissait] derrière lui comme une peau morte ». La conscience prise dans le temps se voit dotée d'un pouvoir néantisant comme en atteste plusieurs réseaux antithétiques ; les oppositions constantes entre l'animé et l'inanimé, le vivant et le figé, appuyées par la métaphore filée de « l'habit », au sens large du terme, sont révélatrices de cette mise en en-soi du pour-soi. D'une part, Mathieu est animalisé, sa vie passée s'apparentant à une mue de serpent ; de ce fait elle est, par nature, inanimée, mais elle ne disparaît pas pour autant ; elle est toujours bien présente et est même encombrante avec ses « plis lourds ». Autrement dit, son passé (la mue) a encore une lourde empreinte sur son présent, tout en étant une chose inerte, morte, sur laquelle il n'a plus de pouvoir d'agir. Ainsi, la conscience de Mathieu est loin d'être dans un « pur rapport d'immanence et de cohésion »

---

[44]Isabelle Grell, *Les Chemins de la liberté de Sartre, Genèse et écriture (1938-1952),* Peter Lang, Berne, avril 2005, p. 54.

[45] *L'âge de raison,* p. 251-252.

[46] Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience,* Paris : éd. Flammarion, 2013, p. 72.

[47] Florence Caymaex,« Temps et temporalité », *in Dictionnaire Sartre*, sous la dir. de François Noudelmann et Gilles Philippe, Paris: Honoré Champion, 2004, p. 254.

comme le formule Bergson[48], la temporalité du personnage ne reste pas cantonnée à l'expérience subjective de la durée, dans laquelle toutes les instances temporelles (passé, présent, futur) s'interpénétreraient selon des états de conscience qui changeraient la nature du vécu de la durée (avec des sentiments tels que l'attente, l'impatience, etc.). Une transcendance est rendue possible, avec le rejet de cette « peau morte » qui s'apparente au passé. Le sens de l'expression « derrière lui » indiquant la position de la « peau morte » n'est pas anodin : il renvoie aussi bien à un ancrage spatial (Mathieu lui tourne le dos, pour pouvoir sortir de la chambre d'hôtel), qu'à une temporalité : elle est son passé, « est derrière lui », de façon univoque, puisqu'une « peau morte » ne peut devenir autrement que ce qu'elle est ; ne pouvant ni ressusciter, ni être plus morte, elle appartient à sa vie d'antan. L'opposition entre l'inanimé et l'animé est ici appuyée par la personnification des objets qui entourent Mathieu. La veille, « [le] lit, le bureau, la lampe, le fauteuil vert » étaient ses « complices », dotés d'une vie propre, ils étaient bel et bien vivants. Mais, après cette nuit, dans la clarté de ce « vrai matin », ils redeviennent « des objets anonymes de fer et de bois, des ustensiles » : ils retombent dans le domaine du figé, d'un passé qui s'est déroulé, *réellement,* mais qui, désormais, restera à jamais en-soi, sans possibilité de devenir autre que ce qu'il est : ce ne sont plus que de simples objets.

Ce type d'oppositions pour décrire la « mise en en-soi » du passé se retrouve dans d'autres tomes des *Chemins de la liberté,* comme si le roman avait recours aux mêmes *leitmotivs* pour expliquer la même pensée philosophique. Lorsque Mathieu, dans *Le sursis,* quitte son logement après ne pas y être revenu depuis longtemps, il marque son renoncement à une « vie morte », à la façon de cette métaphore de la mue du serpent.

> Demain matin, je viendrai reprendre mes valises. Il referma la porte d'entrée sur eux tous [l'image fantasmée qu'il se fait de ses compagnons (Marcelle, Ivich, Brunet, Boris), absents, mais présents à ce moment-là dans l'imaginaire de Mathieu] et descendit l'escalier. Léger. Vide et léger. Là-haut, derrière lui, les cierges électriques éclairaient toute la nuit sa vie morte. [49]

Le fait que « les cierges électriques éclairaient [...] sa vie morte » est révélateur : celle-ci est derrière-lui, marquant le fait qu'elle soit passée et ne se passera plus jamais ; le sens spatial est une fois de plus doté d'un sens temporel. Tout comme l'extrait vu précédemment de *L'âge de raison,* ce détachement de soi laisse une emprunte directe sur le présent du personnage : sa vie morte, éclairée, est à la lumière du temps vécu par le professeur de

[48] *Essai sur les données immédiates de la conscience, op.cit.*
[49] *Le sursis,* p. 384.

philosophie. Cette séparation d'avec sa « vie morte » s'associe à une forme d'élévation (« Léger. Vide et léger. ») qui est alors mise en valeur par le mouvement de descente des escaliers de Mathieu : le personnage est toujours dans ce rapport de transcendance avec son *ek-sistence.*

Le roman va plus loin : il ne rejette pas uniquement cette problématique de l'instantanéisme en soulignant exclusivement le rapport qu'entretient le passé avec le présent comme on l'a vu jusqu'alors ; il peut répondre à cet écueil en incluant les trois instances temporelles (passé, présent, futur), plutôt que deux, dans le moment vécu par le personnage, sans cantonner celui-ci à un quelconque plan d'immanence, puisqu'un véritable arrachement du pour-soi à lui-même se donne à lire. Cette complexification de la thématisation du temps dans le roman va dans le sens du raffinement de la pensée de Sartre ; cela n'a rien d'étonnant puisque *Le sursis* est rédigé entre 1943 et 1944, soit en même temps que *L'Être et le Néant* et après le début de théorisation du temps tel qu'il est détaillé dans *Les Carnets de la drôle de guerre.* À mesure que la pensée philosophique s'élabore, son traitement littéraire gagne en richesse. On peut penser à cette scène dans *Le sursis* dans laquelle Mathieu revient chez lui.

> Quelqu'un avait couché là. Les couvertures se tordaient en corde, la taie d'oreiller était sale et froissée, des miettes de croissant jonchaient le drap. Quelqu'un : moi. Il pensait : c'est moi qui ai couché là. Moi, le 15 juillet, pour la dernière fois. Mais il regardait le lit avec dégoût : son ancien sommeil s'était refroidi dans les draps, à présent c'était le sommeil d'un autre. Je ne dormirai pas ici.
>
> Il se détourna et pénétra dans le bureau : son dégoût persista. Un verre sale sur la cheminée. Sur la table, près du crabe de bronze, une cigarette brisée : un foisonnement de crins secs s'en échappait. Quand est-ce que j'ai cassé cette cigarette ? Il lui pressa sur le ventre et sentit sous ses doigts un crissement de feuilles mortes. Les livres. Un volume d'Arbelet, un autre de Martineau, *Lamiel, Lucien, Leuwen,* les *Souvenirs d'égotisme.* Quelqu'un avait projeté d'écrire un article sur Stendhal. Les livres restaient là et le projet, pétrifié, était devenu une chose […]. Une chose. Une chose comme leurs couvertures grises, comme la poussière qui s'était déposée sur leurs dos. Une chose opaque, passive, une présence impénétrable. *Mon projet.*
>
> Son projet de boire, qui s'était déposé par plaques ternes sur la transparence du verre, son projet de fumer, son projet d'écrire, l'homme avait accroché ses projets partout. Il y avait ce fauteuil de cuir vert où l'homme s'asseyait, le soir. C'était le soir : Mathieu regarda le fauteuil et s'assit sur le bord d'une chaise. « *Tes fauteuils sont corrupteurs.* » Une voix avait dit, ici même : tes fauteuils sont corrupteurs. Sur le divan, une fille blonde avait secoué ses boucles avec colère. En ce temps-là l'homme voyait à peine les boucles, entendait à peine les voix : il voyait, il entendait son avenir au travers. À présent l'homme était parti, emportant son vieil avenir menteur ; les présences s'étaient refroidies, elles demeureraient là, une pellicule de graisse figée sur les meubles, les voix flottaient à hauteur des yeux : elles étaient montées jusqu'au plafond et puis elles étaient retombées, elles flottaient.[50]

[50] *Le sursis,* p. 382-383.

Le passé en tant qu'en-soi fait état d'un futur avorté, paradoxalement figé dans le passé ; la métaphysique du roman donne à lire une pensée philosophique qui se raffine à travers une interpénétration entre toutes les instances temporelles, ce qui n'était pas le cas avant ; l'écueil de l'instantanéisme en apparaît d'autant plus exclu. Cette présence d'un passé achevé se voit à travers la scission entre un Mathieu vivant dans le présent et un Mathieu passé, qui n'est déjà plus ; un schisme s'opère au sein du personnage, entre le moi-présent qui s'apparente au Je-narrant et le moi-passé qui est le Je-narré, le second étant radicalement autre que le premier, il n'est plus que « quelqu'un ». Mathieu est autre, ne se définit pas par son passé, mais celui-ci ne disparaît pas pour autant de sa vie ; le va et vient constant entre trois degrés différents d'étrangeté à soi lié au passé est révélateur.

a) Son passé est celui d'un autre, comme on l'a vu avec l'usage du pronom indéfini « quelqu'un », l'émergence de la troisième personne, ou encore la désignation du Moi-passé par le nom commun d'un « homme ». On est donc dans une narration interne, le Je-narrant étant à l'intérieur de la diégèse, mais en focalisation externe par rapport au Je-Narré (il n'y a aucune trace de son intériorité) qui est le « moi passé » du Je-narrant.

b) Son passé est le sien, mais décrit sur le mode d'une narration externe : le personnage n'est pas dans un rapport de désappropriation de son passé comme celui d'un autre. On peut le voir ici avec la répétition des pronoms possessifs qui s'associent à des objets de son passé (« Son projet de boire [...], son projet de fumer, son projet d'écrire »), qui ont une trace présente et qui sont les siens encore aujourd'hui sans qu'ils soient pour autant d'actualité (on peut supposer que sinon il aurait parlé de « mon ancien projet »).

c) Il se saisit de son passé sur le mode d'une narration et d'une focalisation interne, soulignant par là-même que c'était *réellement le sien.* On peut le voir ici avec l'intégration brutale d'un italique « *Mon projet* » qui sous-tend une arrivée brutale du passé narré au sein même de la narration présente, de la voix passée du personnage dans son vécu présent.

De ce fait, Sartre, qui affectionne particulièrement ces mouvements d'internalisation ou d'externalisation de la focalisation selon la façon dont on veut voir pareil procédé, propose un va-vient constant entre une spécification plus ou moins proche de l'appropriation de ce passé,

marquant le caractère éminemment subjectif de ce que Bergson appelle la « durée », c'est-à-dire le temps tel qu'il est vécu et ressenti, mais sans tomber dans la faille d'une quelconque immanence, puisqu'un arrachement s'opère entre un Mathieu passé qui n'est plus qu'un autre, « quelqu'un », un « homme », par rapport à un Mathieu présent. Les deux ne sont tout simplement plus sur le même plan d'existence.

Ainsi, le roman constitue une réponse à un écueil philosophique que se pose Sartre en 1939. À travers les outils littéraires qui lui sont propres (la diégèse et l'usage d'images), la tétralogie développe sa solution pour aller dans le sens de la pensée conceptuelle de Sartre, marquant par là-même son évolution qui devient alors concomitante. Une fois de plus, une dissolution des champs disciplinaires est à l'œuvre, ce qui est appuyé par le fait que la rédaction des *Chemins de la liberté* se fasse de façon simultanée avec celle de l'œuvre philosophique. La porosité entre la littérature et la philosophie est telle que la formule littéraire peut prendre la forme d'une maxime qui pourrait s'apparenter à un extrait d'œuvre philosophique ; l'exemple du temps est une fois de plus révélateur. Dans *Le sursis,* lors d'une déambulation de Brunet dans Paris, il est écrit de façon sentencieuse que « [la] mort est inscrite dans les hommes, la ruine est inscrite dans les choses [...] »[51], révélant par là-même le possible qui peut s'actualiser aussi bien chez « les hommes » que « chez les choses ». L'usage du présent gnomique rend « compte de ce que le narrateur considère comme des vérités générales valables au-delà de l'univers textuel »[52] ; l'énoncé d'une pareille vérité ne peut que nous faire penser à l'ambition de la philosophie d'embrasser une forme d'absolu en ce qui concerne la vérité. La philosophie n'imprègne pas exclusivement la fiction à travers les outils littéraires : le discours philosophique à la vocation générale s'invite directement dans la formule romanesque.

B- L'existence de deux paradigmes de la temporalité en une même œuvre : histoire d'un concept.

Le roman sartrien propose une réponse aux problèmes philosophiques avant même que la philosophie ne s'y attelle, attestant par là-même de l'évolution intellectuelle du phénoménologue français. La complexification des images liées au temps, au gré du déroulement de la fresque, marque un raffinement de la pensée sartrienne ; le traitement

[51] *Le sursis,* p. 26.
[52] Vincent Jouve, *Poétique des valeurs,* Paris : éd. PUF, coll. Écriture, 2001, p. 93.

littéraire de l'idée philosophique souligne que celle-ci est de plus en plus certaine pour son auteur et qu'elle gagne en consistance.

Même si *Les Chemins de la liberté* accordent une importance particulière à la temporalité d'un pour-soi singulier (ce que reprend les thèses de *L'Être et le Néant)*, la réflexion sur l'Histoire tient une place de choix dans la fresque (comme c'est le cas dans *Les Cahiers pour une morale* et dans *La Critique de la raison dialectique)*. La critique a d'ailleurs déjà étudié le roman à travers la perspective de l'Histoire et ce n'est pas pour rien : parmi le très grand nombre de personnages qui constitue la fresque, l'Histoire en est probablement un des principaux protagonistes et, plus largement, le principe de/ à l'œuvre qui détermine et conditionne la vie des personnages. Le roman se donne en effet à lire comme un « [récit] d'une expérience dans et de l'histoire », mettant ainsi l'accent sur « la confrontation du sujet — auteur, narrateur, personnage — avec celle- ci »[53]; elle est à la fois l'« objet et organisatrice de l'intrigue »[54].

1- La diversité des pour-soi pris dans le jeu d'une même historicité ou la pensée de la situation.

a) Le temps englobant de l'Histoire.

La tétralogie représente cette évolution de la pensée sartrienne qui passe d'une conception abstraite à la fois de la liberté et de la temporalité du pour-soi, à une pensée de cette même liberté et donc de cette même temporalité au sein d'une situation ; les deux pans de cette pensée cohabitent dans une même œuvre. Cela s'explique essentiellement par la vie de l'auteur : comme le montre *La force des choses,* le concept de situation est clairement venu à Sartre lors de sa permission de février 1940[55], ce que confirme une évocation des *Carnets de la drôle de guerre* qui date du premier septembre[56]. C'est pourquoi, entre *L'âge de raison* et *Le sursis,* la guerre met fin à toute forme de vie singulière (hors du cadre de l'Histoire) telle que

[53] Sylvie Servoise, *Le Roman face à l'histoire,* Paris : PU Rennes, 2011, p. 190.
[54] *Ibid.*, p. 172.
[55] *La force de l'âge, op.cit,* p. 492.
[56] *Carnets de la drôle de guerre, op.cit.* : « J'admets que le choc de la guerre l'ait soudain déterminé à une conversion vers l'authentique, ce qui l'amène à être authentiquement *en situation* vis-à-vis de la guerre. Mais cette authenticité demande à conquérir de nouveaux terrains, si elle est *vraie.* Elle se présente d'abord sous la forme d'un désir de réviser les situations anciennes à la lumière de ce changement. Elle se donne d'abord comme inquiétude et désir critique. », p. 504.

celle qui se donne à lire à travers les aventures de Mathieu dans le premier tome. Tout le monde apparaît soumis au regard aliénant de l'Histoire qui dirige de façon stricte l'existence de *tous* les individus. La métaphore de l'Histoire comme corps collectif est révélatrice.

> Un corps énorme, une planète, dans un espace de cent millions de dimensions ; les êtres à trois dimensions ne pouvaient même pas l'imaginer. Et pourtant chaque dimension était une coïncidence autonome. Si on essayait de regarder la planète en face, elle s'effondrait en miettes, il ne restait plus que des consciences. Cent millions de consciences libres dont chacune voyait des murs, un bout de cigare rougeoyant, des visages familiers, et construisait sa destinée sous sa propre responsabilité. Et pourtant, si l'on était une de ces consciences, on s'apercevait à d'imperceptibles effleurements, à d'insensibles changements, qu'on était solidaire d'un gigantesque et invisible polypier. La guerre : chacun est libre et pourtant les jeux sont faits. Elle est là, elle est partout, c'est la totalité de toutes mes pensées, de toutes les paroles d'Hitler, de tous les actes de Gomez : mais personne n'est là pour faire le total. Elle n'existe que pour Dieu. Mais Dieu n'existe pas. Et pourtant la guerre existe.[57]

Les pour-soi constitutifs de ce « corps » et de cette « planète » englobants n'ont pas conscience du temps collectif dans lequel ils s'insèrent : ils sont pris dans le déroulement de leur propre temporalité singulière. Certains ne voient que « des murs », d'autres « un bout de cigare rougeoyant, des visages familiers ». Il en ressort une ambiguïté de la condition des individus qui sont à la fois libres dans leur temps particulier (ils déterminent leur avenir) mais, en même temps, conditionnés et limités par ce « gigantesque et invisible polype » qu'est l'Histoire, pareille métaphore marquant une impossibilité à agir dessus. On comprend mieux le caractère antithétique de la guerre qui s'associe aussi bien au fait d'être « libre » qu'à une forme de fatalité dans laquelle les « jeux [seraient] faits ».

Le caractère omnipotent de l'Histoire va jusqu'à être associé au « regard de Méduse [...], pétrifiant »[58], soit une force coercitive et implacable[59]. La métaphore est d'ailleurs filée : à un moment de *La mort dans l'âme,* lorsque Mathieu « regarda ses camarades, son regard périssable rencontra sur eux le regard éternel et médusant de l'Histoire : pour la première fois la grandeur était descendue sur leurs têtes : ils étaient des soldats fabuleux d'une guerre perdue. Statufiés ! »[60]

---

[57] *Le sursis,* p. 367.
[58] *Op.cit.,* p. 434.
[59] Pour approfondir la question de l'Histoire comme aliénation des individus, on peut se référer à l'article de François Noudelmann, « Histoire politique et techniques romanesques dans *Le Sursis* de Jean-Paul Sartre », *Études sartriennes,* 1984, n°1, Cahiers de Sémiotique Textuelle 2, p. 93-110.
[60] *La mort dans l'âme,* Paris : Folio Gallimard, 2017, p. 85.

b) Des vies simultanées sous le regard médusant de l'Histoire.

Globalité qui encadre *tous* les destins individuels (« c'est la totalité de toutes mes pensées, de toutes les paroles d'Hitler, de tous les actes de Gomez [...] »), l'Histoire, pensée d'un point de vue philosophique dans *Les Cahiers pour une morale,* se voit intégrée dans la tétralogie à travers le procédé du simultanéisme ; l'expérience vécue de l'Histoire par Sartre à travers son enrôlement dans le conflit de la seconde guerre mondiale donne lieu à une expérimentation littéraire inspirée de Dos Passos.

Charles était tout nu, les jambes en l'air, devant six infirmières-majors, la plus verte battit des ailes et remua les mandibules, ça voulait dire : bon pour le service ; Mathieu rapetissa et s'arrondit, Marcelle l'attendait, jambes écartées, Marcelle était un passe-boule, quand Mathieu fut tout rond, Jacques le lança, il tomba dans la guerre ; la guerre faisait rage, une bombe brisa les carreaux et roula au pied du lit. Ivich se redressa, la bombe s'épanouit, c'était un bouquet de roses, Offenbach en sortit : « Ne partez pas, dit Ivich, n'allez pas à la guerre, sinon qu'est-ce que je vais devenir ? » Victoire, Philippe chargeait baïonnette au canon, il criait victoire, victoire, à la victoire, les douze tsars déguerpirent, la tsarine était délivrée, il défit ses liens, elle était nue, petite et grasse, elle louchait, les shrapnells et les grenades couraient sur le commandant de toute la vitesse de leurs pattes, Pierre les attrapait par le dos et les mettait dans son paquetage, c'était la consigne, mais la quatrième voulut s'envoler, il la saisit par les élytres, toute bruissante et gigotante, il éclata de rire et se mit à la plumer, le commandant le regardait, il était étendu sur le dos, les shrapnells lui avaient bouffé les joues et les gencives, mais il restait ses yeux, ses grands yeux pleins de mépris, Pierre s'enfuit à toutes jambes, il désertait, il courait dans le désert, Maud lui demanda : « Est-ce que je peux desservir ? » Viguier était mort, il désertait, il sentait ; Daniel ôta son pantalon, il pensait : il y a un regard ; il se dressait devant un regard, lâche, pédéraste, méchant, comme un défi. Ça me voit, ça me voit comme je suis. Hannerquin ne pouvait pas dormir, il pensait : je suis mobilisé et ça lui semblait drôle, la tête de sa voisine pesait lourd sur son épaule, elle sentait le cheveu et la brillantine, il laissait pendre le bras et lui touchait la cuisse, c'était agréable, mais c'est un peu fatigant. Il était tombé sur le ventre, il n'avait plus de jambes. « Mon amour ! » cria-t-elle. « Qu'est-ce que tu racontes, dit la voix endormie ». « Je rêvais, dit Odette, dors, mon chéri, dors. » Philippe se réveilla en sursaut, ça n'était pas le cri du coq, c'était un doux gémissement de femme, hâh, haaâh, haâh, [...][61]

L'écriture, retranscrivant plusieurs vécus au sein d'un même instant, en simultané, souligne que chaque destin individuel se trouve inscrit en creux dans la même temporalité, celle de l'Histoire, sans qu'il s'en rende pour autant compte. Les scènes intimes (la relation entre Mathieu et Ivich, le plaisir d'Odette) sont présentées ainsi à côté de scènes qui font directement référence aux combats (Pierre qui déserte, « Philippe [qui] [charge] baïonnette au canon »). Les vies « communes » (celles de Mathieu, Philippe, Ivich, Odette par exemple) sont mises en regard avec des personnalités politiques (les douze tsars, la tsarine). Peu importe le statut des individus, leur

[61] *Le sursis,* p. 210-212.

temps est soumis à la même Histoire. Cette impression d'une totalité constituée par une multiplicité est appuyée ici par le peu de points qui marquent la fin des phrases ; la présentation d'éléments épars, sans leur contexte (Où Mathieu fait-il l'amour avec Ivich ? Dans quelle situation se sont-ils revus ? Pourquoi Pierre déserte ? Que lui est-il arrivé pour avoir pris une pareille décision ?) renforce l'hétérogénéité de l'Histoire ; la difficulté qu'il y a parfois à identifier les différents types de discours (simple narration, monologue intérieur, discours indirect libre) et l'embarras qu'on peut avoir à associer un certain discours à un certain locuteur ou à une certaine situation marque une confusion des voix et des histoires qui se donnent ici à lire. Cette *con-fusion* devient alors fusion dans la temporalité collective de l'Histoire. Lorsqu'il est écrit que « Jacques le lança », on ne sait pas à quoi le pronom anaphorique « le » renvoie, puisque rien auparavant ne spécifie ce dont il s'agit ; de la même façon, on ne sait pas dans quel cadre Jacques lance ce quelque chose dont il est ici question. Lorsqu'il est écrit qu'« une bombe brisa les carreaux et roula au pied du lit. Ivich se redressa, la bombe s'épanouit, c'était un bouquet de roses, Offenbach en sortit », une véritable fusion entre des éléments totalement épars s'opère, suggérant un lien de causalité surréaliste entre eux ; une bombe pénètre dans le bâtiment dans lequel se trouvent Mathieu et Ivich, il en ressort un « bouquet de roses », d'où émerge à son tour Offenbach. Bien évidemment ce n'est pas ce qui se passe, mais l'advenue simultanée de ces évènements au sein de la fiction les présente comme concomitants à la façon de leur référent grammatical, la distorsion sémantique s'associant alors à l'imbrication de ces temps multiples. On a ainsi l'« impression d'un temps, mais aussi d'un espace, qui se déploient sur le mode de la simultanéité, en unifiant les trajectoires individuelles, sous un regard unique, celui de l'Histoire »[62].

c) « Les jeux sont faits » : l'emprise de la guerre sur l'avenir.

L'Histoire, non seulement englobe ces temps singuliers, mais, en plus de cela, conditionne leurs projets et leur avenir. On peut penser à cet homme anonyme qui à un moment passe dans *Le sursis* : celui-ci « s'était [alors] taillé un avenir à sa mesure, culotté, boucané, résigné, surchargé de signes, de rendez-vous de projets. Un petit avenir historique et mortel : la guerre était tombée dessus de tout son poids et l'avait écrasé »[63], l'empêchant par là-même de réaliser un avenir qu'il aurait désiré. En plus de détruire des avenirs potentiels, l'Histoire

[62] Delphine Nicolas, *L'œuvre fictionnelle de Simone de Beauvoir : l'existence comme une roman,* thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 2013, p. 304.
[63] *Le sursis,* p. 394.

impose un certain futur, comme l'expérimente fatalement Daniel qui « était dedans », dans cet « avenir [qui] était là, posé sur ces campagnes », « comme un ver dans une pomme » ; il ne reste alors plus qu'« un seul avenir », « [l']avenir de tous les hommes »[64], éliminant la diversité des futurs.

Ainsi, l'écriture sartrienne, qui se fait dans le présent de l'acte de l'écrivain, porte en creux le futur, celui-ci étant orienté par le cours de l'Histoire. L'écriture, à la façon du pour-soi, opère alors par *pro-jet*, mais un *pro-jet* limité. Au début du *Sursis*, lorsque Brunet se promène, le futur se donne à lire dans la vie présente du personnage.

> Brunet marchait tout doucement, il respirait une odeur de papier d'Arménie, il leva la tête, regarda des lettres d'or noircies accrochées à un balcon ; la guerre éclata : elle était là, au fond de cette inconsistance lumineuse, inscrite comme une évidence sur les murs de la belle ville cassable ; c'était une explosion fixe qui déchirait en deux la rue Royale ; les gens lui passaient au travers sans la voir ; Brunet la voyait. Elle avait toujours été là, mais les gens ne le savaient pas encore. Brunet avait pensé : « Le ciel nous tombera sur la tête. » Et tout s'était mis à tomber, il avait vu les maisons comme elles étaient pour de vrai : des chutes arrêtées. Ce gracieux magasin supportait des tonnes de pierre et chaque pierre, scellée avec les autres, tombait à la même place, obstinément, depuis cinquante ans, quelques kilos de plus et la chute recommencerait ; les colonnes s'arrondiraient en flageolant et elles se feraient de sales fractures avec des esquilles ; la vitrine éclaterait ; des tombereaux de pierres s'effondreraient dans la cave en écrasant des ballots de marchandises.[65]

Ici, la vie de Brunet s'écrit au passé, à l'imparfait (« marchait », « respirait »), mais l'arrivée brutale de la guerre, marquée par un passé simple (« éclata »), implique l'émergence du futur qui est alors inscrit dans toutes les choses entourant Brunet, ce même futur s'actualisant dans le présent, du fait de cette apparition de l'*évènement* : « la chute <u>recommencerait</u>; les colonnes <u>s'arrondiraient</u> et elles se <u>feraient</u> de sales fractures [...] ; la vitrine <u>éclaterait</u>; des tombereaux de pierres <u>s'effondreraient</u> [...] ». Ainsi, le caractère oxymorique des expressions « chute arrêtée » et « explosion fixe », puisqu'une chute et une explosion ne peuvent être ni arrêtées ni figées (car étant des devenirs par définition), sont la marque de cette présence du futur dans le présent, à la façon de cette chute en puissance qui attend de s'actualiser.

La tétralogie rend ainsi compte de façon concomitante des deux grands paradigmes sartriens liés à la temporalité, présents aussi bien dans *L'Être et le Néant* (1943) que dans les *Cahiers pour une morale* (1947-1948). En ce qui concerne le dernier ouvrage, on remarque qu'une fois de plus l'œuvre romanesque est en avance sur l'œuvre philosophique (*Le sursis*

---

[64] *Ibid.*, p. 102.
[65] *Le sursis*, p. 25.

ayant été rédigé entre 1943 et 1944, soit trois ans avant le début de rédaction des *Cahiers pour une morale*) ; et, pourtant, elle inclut bien l'idée présente dans l'essai philosophique d'une temporalité d'un pour-soi particulier dans le temps plus global de l'Histoire.

2- Errances de la fiction et corrections de la philosophie

Cependant, entre l'œuvre romanesque et l'œuvre philosophique, on voit des divergences nettes, comme si la fresque avait été l'occasion d'un manquement à la philosophie de Sartre, manquement qui se trouve alors rectifié par les *Cahiers pour une morale.* Florence Caymaex propose un parfait résumé de la conception de la temporalité que propose ce texte :

> Dans les *Cahiers pour une morale* [...], la temporalité propre de la liberté est donnée comme la condition de l'historicité. Et de même qu'un accès authentique à la temporalisation de la conscience exigeait que l'on renonce à la dériver d'un intemporel (synthèse subjective, ego, sujet, etc.), de même le temps historique ne peut à présent apparaître qu'à la condition d'abandonner le point de vue de l'éternité. Travaillé, comme la temporalité du pour-soi, par la négativité, le temps de l'histoire ne peut jamais constituer une totalité achevée. Du pour-soi individuel au collectif et à l'histoire, en d'autres termes, on ne sort pas du temps. L'histoire n'a donc pas de dehors. [66]

Or, la question de l'immanence et de la transcendance de l'Histoire, son « dedans » et son « dehors », font l'objet d'une ambiguïté dans la fiction. La réponse que propose Sartre dans le roman à ses problématiques n'est pas aussi tranchée que dans l'œuvre philosophique.

a) L'Histoire « du dehors » et l'Histoire « du dedans » : immanence ou transcendance de cette Méduse englobante ?

L'Histoire, puisqu'elle n'a pas « de dehors », procède d'une forme d'immanence en évoluant au sein de la temporalité des pour-soi qu'elle englobe ; c'est une idée que l'on perçoit à travers la rencontre de Brunet et la guerre, celle-ci se trouvant alors « au fond de cette inconsistance lumineuse, inscrite comme une évidence sur les murs de la belle ville cassable »[67]. La guerre est intégrée aux choses de la ville, prête à agir par ses ravages ; l'image va dans le sens du propos de Sartre. Mais, pourtant, la personnification de l'Histoire en une Méduse au regard pétrificateur suggère une forme d'éternité et de transcendance de l'Histoire,

---

[66]Florence Caymaex,« Temps et temporalité », *in Dictionnaire Sartre*, sous la dir. de François Noudelmann et Gilles Philippe, Paris: Honoré Champion, 2004, p. 482-484. .

[67] *Le sursis*, p. 25-26.

une position de celle-ci au-dehors par rapport aux pour-soi qui s'inscriraient dedans. Cette image suggère une forme d'impossibilité pour les individus d'exercer leur liberté puisque Méduse, par définition, statufie tous les individus qui croise son regard. L'Histoire renvoie alors à l'aliénation, l'entrave, l'absence de liberté ; or « la temporalité propre de la liberté est donnée comme la condition de l'historicité »[68]. L'Histoire, dotée d'un pouvoir quasiment démiurgique, les individus se voient privés de leur avenir, à la façon de Daniel qui n'a plus qu' « un avenir. L'avenir de tous les hommes […] ».

b) *Liberté sartrienne et déterminisme historique : la fiction opposée à la philosophie.*

Malgré le titre de la fresque, *Chemins de la liberté,* on pourrait penser qu'il n'y a plus de liberté, du fait de l'Histoire. Cela va même plus loin : la liberté sartrienne est très souvent mise en regard avec une forme de déterminisme historique. On peut penser à la question juive qui est omniprésente dans la fresque, cette communauté se voyant très souvent reconduite à un statut de victime, du fait de son histoire, la seconde guerre mondiale étant le malheureux prolongement de siècles d'abus ; le vécu de Schalom dans *Le sursis* est significatif.

> L'exil à Babylone, la malédiction sur Israël et le mur des lamentations, rien n'avait changé pour le peuple juif depuis le temps où ses fils passaient enchaînés entre les tours rouges d'Assyrie, sous l'œil cruel des conquérants à la barbe annelée. Schalom trottinait au milieu de ces hommes aux cheveux noirs, aux boucles nettes et cruels. Il pensait que rien n'avait changé. [69]

C'est une Histoire atemporelle qui se donne à lire, privant des individus, les juifs en l'occurrence, de leur liberté. « L'exil à Babylone » (appartenant au passé) fait dès lors écho au « nouvel exode »[70] qui, cette fois, s'écrit au présent. Cette répétition du même — suggérant une essentialisation de la communauté juive — est appuyée par la mise en parallèle de la posture de Schalom qui « trottinait » face aux esclaves juifs qui « passaient enchaînés entre les tours rouges d'Assyrie » ; le présent se recoupe avec le passé. On est bien loin d'une liberté constitutive de l'historicité ; en examinant cette situation, on ne pourrait que subvertir la formule sartrienne en estimant que ce sont les rapports d'aliénation qui font Histoire, et que celle-ci n'est pas un devenir, mais une entité immuable.

---

[68] *Dictionnaire de Sartre, op.cit.* p. 482-484.
[69] *Le sursis,* p. 100.
[70] *Ibid.*

c) *Face aux motifs d'aliénation historique, une possibilité d'émancipation : des idées antagonistes qui font œuvre.*

La tétralogie s'oppose ainsi à l'œuvre philosophique mais, pourtant, des évocations de la guerre et de l'Histoire vont bien dans le sens des *Carnets pour une morale* ; le roman apparaît alors comme l'occasion d'une indécision entre deux idées opposées qui seront par la suite nuancées et tranchées dans la discipline désignée.

Face au regard pétrificateur de l'Histoire, des personnages décident d'adopter une attitude de défiance face à celle-ci, pour ne plus subir le temps, mais pour en devenir acteur. Tel est le sens de la démarche de Charlot au début de *La mort dans l'âme* : « Charlot secoua les épaules et la tête ; il se mit à rire et le temps recommença à couler. Charlot riait, il riait contre l'Histoire, il se défendait par le rire contre la pétrification »[71]. Ce rire d'antagonisme fait descendre l'Histoire de sa posture de Gorgone régissant le monde des hommes. La thématique du rire contre l'Histoire parcourt *La mort dans l'âme* et tend à rappeler que la temporalité des pour-soi est constitutive de l'Histoire et non l'inverse ; ce n'est pas l'Histoire qui fonde le temps des Hommes, mais bien le contraire. Le rire de Mathieu est révélateur ; c'est grâce à celui-ci que « son éternité de statut se cassa, vola en éclats de rire [...] »[72]. En riant, il refait couler le temps et *son* temps ; mettant fin à sa mise en statut, il met à bas la primauté de cette Histoire-Méduse face à sa liberté individuelle.

Ainsi, la fiction romanesque met en tension un mouvement d'aliénation par rapport à un autre d'émancipation. D'une part, elle oppose une conception de l'Histoire comme transcendance et extérieure à la vie des hommes sur laquelle ils n'ont aucun pouvoir d'agir. D'autre part, face à ce modèle, elle propose une réinsertion de cette même Histoire sur un plan interne et immanent sur lequel chacun peut avoir une influence. La philosophie viendra proposer une solution, comme une sorte d'arbitre, à ces deux ordres de réalité *a priori* incompatibles, en considérant une Histoire immanente, sans dehors, la temporalité de la liberté étant « la condition de l'historicité »[73], comme le suggère déjà le pouvoir du rire dans la fiction.

3- La philosophie dans le roman : entre résolutions, évolutions et contradictions.

[71] *La mort dans l'âme,* p. 85.
[72] *Op.cit.*, p. 136.
[73] *Ibid.*

Pour conclure, en ce qui concerne la question de la temporalité dans la fresque, on remarque qu'un même concept n'est pas uniquement traité de façon univoque, dans un développement de ses implications par le biais de la fiction (comme c'est le cas pour la dialectique entre l'Être et le Néant) ; la tétralogie peut proposer une réponse à un écueil philosophique, avant même la philosophie : le roman apparaît alors comme un laboratoire de réflexion allant dans le sens de la réalisation d'une production plus théorique. La fiction constitue un dépassement d'un problème philosophique, le tout en étant un catalyseur de la pensée en mouvement de son auteur. Cependant, contrairement à l'œuvre philosophique qui propose des découpages nets dans la pensée de son auteur (les thèses de *L'Être et le Néant* et celles des *Cahiers pour une morale* sont deux moments distincts), l'œuvre romanesque condense une évolution philosophique (on peut le voir à la fois avec la mise en scène de la temporalité d'un pour-soi abstrait et celle du temps collectif de l'Histoire) et ce, avant même que la pensée ait été conceptualisée d'un point de vue philosophique. L'évolution et la complexification des images liées au temps dans la fresque marquent ainsi une pensée philosophique qui se raffine et qui affirme progressivement ses partis pris. La formule philosophique s'invite alors directement dans la fiction à travers des maximes qui viennent proposer des vérités valables au-delà de l'univers textuel des *Chemins de la liberté* ; le particulier s'élevant à l'universel, l'ambition de la philosophie d'émettre un discours sur le général est réalisée directement dans la tétralogie.

Au-delà de cela, la tétralogie propose une approche de la temporalité dans laquelle deux ordres de réalité incompatibles existent, marquant une forme d'indécision sur l'orientation que Sartre donnera à sa philosophie, cette dernière venant finalement trancher le dilemme littéraire, même si, dans le cadre de la fiction, ces deux pans de réalité sont porteurs d'une vérité. Ces deux vérités, avec une Histoire transcendante et une autre plus immanente, constituent les deux faces d'une même pièce, deux façons différentes de voir un même phénomène : celui de l'Histoire. Le roman apparaît comme cet instrument à faire voir les objets selon une diversité des points de vue ; en ce sens, il est l'outil de la phénoménologie (plus largement de l'élaboration d'une phénoménologie) par excellence, comme nous allons le voir dans la prochaine partie.

IV- Les contradictions du « réalisme phénoménologique » : dire les phénomènes en les ramenant dans le sens du roman à thèse.

En observant l'œuvre philosophique de Sartre, on remarque que bon nombre de ces ouvrages, en tant qu'ils relèvent de la phénoménologie, ont une vocation descriptive (on peut penser à *Esquisse d'une théorie des émotions, La Transcendance de l'Ego, L'Être et le Néant,* etc.). Leur objectif affirmé est de décrire le réel, de saisir les phénomènes, dans la conscience qu'on ne peut jamais connaître tout d'une chose, mais qu'on ne peut avoir que des points de vue sur celle-ci[74] (le réel étant infini, on ne peut l'aborder qu'à travers des perspectives singulières et non dans sa totalité[75]) ; la phénoménologie sartrienne constitue d'emblée un renoncement à toute forme d'absolu. En toute rigueur, puisqu' « une technique romanesque renvoie toujours à la métaphysique du romancier »[76], on peut supposer que l'œuvre romanesque a pour vocation de dire le réel, et ici, en l'occurrence, de dire ces fameux « chemins de la liberté ». Mais puisque tout est infini, qu'est-ce qui dans le roman conditionne ce qu'on lit ? Autrement dit, pourquoi une telle sélection sur les choses et les faits ? Et, plus largement, peut-on réellement parler de sélection et non pas de création ? Mais si on est dans la création, c'est que celle-ci prend une certaine orientation : on sort du domaine purement descriptif que se réserve la phénoménologie. Ce sont autant de questions qui semblent pointer des contradictions que cette présente partie s'évertuera à analyser.

A- Le roman comme instrument de la phénoménologie.

Puisqu' « un objet pose par principe la série de ses apparitions comme infinies [...] »[77], on ne peut donc jamais saisir dans toutes ses facettes l'illimité d'une chose. Le roman, dans cette conscience des limites d'une description de la réalité, marque une tentative de saisir l'infini réel dans le fini de l'œuvre.

1- Variation infinie de perspectives au sein de la fiction.

[74] *L'Être et le Néant, op.cit.,* p. 13.
[75] *Ibid.*
[76] « À propos de " Le Bruit et la fureur" », la temporalité chez Faulkner », *Op.cit.,* p. 66.
[77] *L'Être et le Néant, op.cit.,* p. 13.

Au sein même de la narration, il est plusieurs fois question d'un réel infini, perçu à travers plusieurs perspectives différentes. Au début de *La mort dans l'âme,* alors que Ritchie et Gomez se promènent dans les rues de New-York, ils aperçoivent une jeune femme qui n'est absolument pas appréhendée de la même façon selon les deux points de vue qui sont offerts au lecteur.

Ils s'arrêtèrent devant un poteau jaune. Une jeune femme attendait. Elle les regarda d'un œil expert et morose, puis leur tourna le dos.
— Belle fille, dit Ritchie d'un air collégien.
— Elle a l'air d'une garce, dit Gomez avec rancune.
Il s'était senti sale et suant sous ce regard. Elle ne suait pas. Ritchie non plus : il était rose et frais dans sa belle chemise blanche, son nez retroussé brillait à peine. [78]

Ici l'objet observé est présenté tel qu'il est, « une jeune femme », mais la façon qu'elle a d'être appréhendée par les deux hommes est radicalement différente. Pour Ritchie, elle est une « belle fille », l' « air collégien » du jeune homme suggérant une forme de candeur et d'innocence dans la façon qu'il a de la contempler, ingénuité appuyée par la blancheur de sa « belle chemise » et son air « rose et frais ». *A contrario,* Gomez la perçoit comme « une garce » et se sent « sale et suant sous ce regard » ; en ce sens, cette brève rencontre est synecdochique du postulat initial de la phénoménologie sartrienne et du roman : une même chose peut être vue de façon totalement différente pour chaque individu, selon son mode d'apparition.

Cette ambition de faire varier les points de vue, en ne présentant pas une réalité comme un absolu, la seule et unique valable, Sartre l'expose lorsqu'il définit son idée du roman de situation dans *Qu'est-ce que la littérature ? ;* cette conception va d'ailleurs dans le sens du *Sursis.*

Puisque nous étions situés, les seuls romans que nous puissions songer à écrire étaient des romans de *situation,* sans narrateurs internes ni témoins tout-connaissant ; bref il nous fallait, si nous voulions rendre compte de notre époque, faire passer la technique romanesque de la mécanique newtonienne à la relativité généralisée, peupler nos livres de conscience à demi lucides et à demi obscures, dont nous considérerions peut-être les unes ou les autres avec plus de sympathie, mais dont aucune n'aurait sur l'évènement ni sur soi de point de vue privilégié, présenter des créatures dont la réalité serait le tissu embrouillé et contradictoire des appréciations que chacune porterait sur toutes — y compris sur elles-mêmes — et toutes sur chacune et qui ne pourraient jamais décider du dedans si les changements de leurs destins venaient de leurs efforts, de leurs fautes ou du cours de l'univers ; il nous fallait enfin laisser partout des doutes, des attentes, de l'inachevé et réduire le lecteur à faire lui-même des conjectures. [79]

---

[78] *La mort dans l'âme,* p. 13.
[79] Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?,* Paris : Gallimard, éd. Folio Essais, 2017, p. 153.

Puisque le lecteur est amené à « faire lui-même des conjectures », celui-ci se voit confronté à une réalité fugace, qui ne cesse de se dérober et qu'il ne peut voir qu'en esquisse. Si on prend un exemple parmi tant d'autres dans *Le sursis,* il est à un moment question d'un marocain qui n'est mentionné qu'une seule fois, le roman ne lui assurant qu'une présence « fragmentaire » (puisque les pans de la narration qui le concernent sont entrecoupés par d'autres narrations), et ce, sur seulement trois pages. Il en ressort une forme d'évanescence de son réel, saisi très brièvement par l'œuvre romanesque, qui ne le présente que comme une apparence.

> Le Marocain rampait entre les pierres noircies, la terre était chaude, il avait de la terre sous les ongles des mains et des pieds, il avait peur, il pensait à Tanger ; tout en haut de Tanger il y avait une maison jaune à un étage d'où l'on voyait le scintillement éternel de la mer, un nègre à barbe blanche l'habitait, qui mettait des serpents dans sa bouche pour amuser les Anglais. Il fallait penser à cette maison jaune.[80]

Le réel particulier de ce marocain est constitutif de la totalité qu'est l'Histoire (si on suit aussi bien la logique romanesque que philosophique à l'œuvre ici) ; le roman, en insistant sur des éléments minimes comme ceux-là, souligne qu'il est impossible de saisir la totalité d'un phénomène comme l'Histoire, car il est infini dans la façon qu'il a de se donner à l'auteur, et celui-ci, en retour, peut adopter une infinité de postures face à ce même réel. À partir de cet apparent très succinct, qui nous informe peu sur qui est ce marocain et ce qu'est sa vie, le lecteur ne peut que procéder par un travail de recomposition par l'imagination ; il ne peut que compléter à son tour cette existence d'une infinité de façons ; cette inépuisabilité ne pourra jamais faire connaître le marocain comme adéquation plénière avec lui-même, il restera à jamais une figure fugace dans un réel insaisissable.

Plus largement, le caractère carnavalesque[81] du *Sursis,* qui procède d'un « fourre-tout », un « bric-à-brac »[82] d'existences singulières, présente une multiplicité de points de vue sur le même réel historique, qui est alors incessamment varié sous différentes perspectives. Le réel apparaît comme multiple. Cela passe par le procédé du simultanéisme tel qu'on l'a vu avant, mais également par une diffraction du Moi à la façon de Mathieu qui a un moment se dit dans *Le sursis :* « Je suis à Juan-les-Pins, je suis à Berlin »[83]. Le « je » dissout les frontières spatio-

---

[80] *Le sursis,* p. 290-291.
[81] Mikhaïl Bakhtine, *François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance,* Paris, Gallimard, 1982.
[82] *Les Mots,* Paris : Gallimard, Folio, 1972, *p.* 126-127
[83] *Le sursis,* p. 355.

temporelles, pris dans une pluralité de réel ; tout ancrage avec une réalité unique et immuable est exclu.

De fait, on peut comprendre l'inachèvement de la fresque comme une incapacité à inclure l'infini réel dans la forme finie du roman ; or, si ce dernier n'est pas achevé, clos sur lui-même, l'espace qu'il crée n'est pas fini mais est toujours ouvert ; le roman est encore prêt à accueillir, par un travail de reconstitution du lecteur, une infinité d'autres pans de la réalité. L'inachèvement va ainsi dans le sens de la pensée sartrienne puisque rien n'est connaissable et appréhendable totalement, pas même la fresque elle-même.

2- Les limites du langage en quête d'un réel inépuisable.

L'opposition entre le fini et l'infini, l'impossibilité qu'a la phénoménologie, et donc le roman, à mettre le second dans le premier, conduit à des expérimentations littéraires qui marquent une tentative d'insertion du réel dans les limites mêmes de la fresque. On peut penser à la scène dans *Le sursis* dans laquelle Boris finit de boire son café ; l'œuvre romanesque donne à lire un véritable boursouflement de la langue, comme si elle était débordée par un trop plein de réel.

> Il se voyait dans la glace, il aurait pu rester assis à se regarder et à écouter cette musique pendant une éternité. À dix heures. Il se lèverait, il prendrait son image avec les mains, il l'arracherait à la glace comme une peau morte, comme une taie à un oeil. *Les glaces opérées de la cataracte…*
>
> Cataractes du jour.
> Dans les glaces opérées de la cataracte.
> Ou bien :
> Le jour s'engouffre en cataracte dans la glace opérée de la cataracte.
> Ou encore :
> Niagara du jour en cataracte dans la glace opérée de la cataracte.
>
> Les mots tombèrent en poudre et il s'accrocha au marbre froid, le vent m'emporte, il y avait ce goût d'alcool poisseux dans sa gorge. *LE MARTYR.* Il se regarda dans la glace, il pensa qu'il regardait le martyr ; il se fit un sourire et un salut. Dix heures moins dix, ha ! pensa-t-il avec satisfaction, je trouve le temps long. Cinq minutes de passées, une éternité. Encore deux éternités, sans bouger, sans penser, sans souffrir, à contempler le beau visage émacié du martyr et puis le temps s'engouffrera en mugissant dans un taxi, dans le train, jusqu'à Genève.
>
> Ataraxie.
> Niagara du temps.
> Niagara du jour.
> Dans les glaces opérées de la cataracte.
> Je m'en vais en taxi.
> À Gauburge, à Bibracte.
> Dont acte, dont acte !
> Dont cataracte.[84]

[84] *Le sursis,* p. 309-310.

Le personnage, impatient, est dans l'anticipation de ce « temps [qui] s'engouffrera en mugissant dans un taxi, dans le train, jusqu'à Genève », l'irruption de ce temps s'associant ici à une irruption du langage, comme si celui-ci cherchait à cerner le réel qui se cache derrière cet avenir. Les répétitions (« acte », « Niagara », « Dans les glaces opérées de la cataracte »), les associations phoniques (« cataracte » qui devient « Ataraxie » puis « Niagara », puis « Bibracte » se transforme en « acte ») et les associations d'idées (« la glace » s'associe à « l'œil » qui s'associe à la « cataracte »; « le temps » s'associe au « jour ») marquent cette quête vaine d'un langage limité à saisir un réel inépuisable. La disposition sur la page, avec des espaces vides, transcription d'un silence, marque, d'une part, l'incapacité à dire le réel, qui apparaît alors à proprement ineffable et, d'autre part, ces blancs suggèrent qu'ils pourraient être comblés par un réel illimité, des combinaisons langagières incommensurables. Chaque son, chaque image, recèle une infinité de possibilités d'associations que l'écriture littéraire cherche à exploiter et à explorer, marquant une abondance de la réalité et donc du langage, qui se voit confronté à ses propres limites face à l'illimité réel.

3- Déformations et altérations esthétiques : quatre tomes, quatre réalités.

Le roman, dans une logique propre à la phénoménologie, revendique une tentative d'insertion de l'infini réel dans le fini du langage. Mais, en plus de cela, chaque tome des *Chemins de la liberté*, de par son parti pris esthétique, propose à chaque fois une nouvelle vision du réel par un prisme différent. La fresque apparaît alors comme un instrument d'expérimentation sur la réalité à partir duquel le lecteur et l'auteur l'appréhendent. C'est d'ailleurs ce que souligne parfaitement Genève Idt dans la préface aux *Œuvres romanesques* complètes de Sartre aux éditions de la Pléiade. La facture classique de *L'âge de raison*, avec son unité de temps et de lieu, la progression d'un protagoniste qui est le même tout du long du roman, donne à lire une chronologie linéaire, dans un « univers concentrique et individualiste »[85] qui multiplie les « références françaises »[86] ; on a ici une vision assez convenue du réel dans la continuité directe des romans dits « classiques » du XIXème siècle.

Avec *Le sursis*, comme en atteste sa dimension carnavalesque telle qu'évoquée précédemment, Sartre « prend ses distances avec une conception classique du récit, où

[85] Genève Idt, « Préface » in *Œuvres romanesques,* éd. établie Michel Contat et Michel Rybalka, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, p. XXVIII.
[86] *Ibid.*

l'événement, toujours raconté au passé, ne devient intelligible que par son inscription dans un ordre chronologique qui recouvre en fait un ordre logique ou causal »[87]. Cette polyphonie qui marque un éclatement des consciences, notamment à travers la « technique radiophonique »[88] que constitue « l'univers en expansion du *Sursis* »[89], propose une multiplicité d'histoires, plus ou moins élaborées, plus ou moins achevées, mais dont la brièveté n'est pas sans rappeler le genre de la nouvelle dans lequel Sartre s'est auparavant illustré.

Le sursis est alors suivi en 1947 par un roman de facture nettement plus classique, sans qu'il retombe pourtant dans la même formule romanesque que celle de *L'âge de raison. La mort dans l'âme,* propose dans une première partie un suivi du personnage de Mathieu mais, une fois passé l'épisode du clocher, il disparaît pour laisser la place au cycle de Brunet dans le reste du roman ; le troisième tome se distingue ainsi du premier en cela qu'il propose non plus un protagoniste, mais deux, et que Sartre utilise bon nombre de procédés d'écriture caractéristiques de la modernité de son temps, notamment « la construction cinématographique, avec fondus enchaînés, panoramiques, *travellings* »[90], ce qui n'a rien d'étonnant quand on sait que le philosophe a également écrit des scénarios.

Enfin, le quatrième et dernier tome de la fresque se caractérise par un envahissement du dialogue théâtral au sein de l'œuvre.

Chaque tome propose une nouvelle prise de position esthétique et donc un autre mode d'appréhension du réel. La dissolution générique à l'œuvre dans la fresque (avec le théâtre, la nouvelle, le cinéma), en plus d'attester de la force polygraphique de Sartre, marque une variation des médiums par lesquels il nous donne à lire le réel.

4- Flou de la vue et du discours : le réel à la question.

Au-delà du fait d'utiliser chaque tome de la fresque comme des points de vue différents sur le réel selon ses spécificités esthétiques propres, Sartre, au sein même de la narration, et plus spécifiquement, à travers les personnages, donne à lire des points de vue insoupçonnés sur certains évènements, le tout en cultivant une ambiguïté sur la nature de la vue dont il est ici

[87] Benoît Denis, « "Rendre à l'événement sa brutale fraîcheur". Événement et roman chez Jean-Paul Sartre » , *Que se passe-t-il ?*, op.cit., p. 216.
[88] IDT Genève, « Préface », *Op.cit.*
[89] *Ibid.*
[90] *Ibid.*

question ; le parti pris esthétique épouse alors la métaphysique du romancier, puisque, dans celle-ci, le réel est insaisissable et toujours mis à la question.

En effet, la focalisation passe par des mouvements constants de va-et-vient entre un rapprochement de la focalisation interne d'un personnage (sans qu'il s'agisse d'une focalisation interne à proprement parler) et une focalisation plus omnisciente (sans qu'elle ne soit pour autant omnisciente totalement) ; la focalisation sartrienne est dans cet entre-deux perpétuel entre le « je » et le « il », mais sans jamais s'inscrire totalement sur le plan du « je » ni totalement sur le plan du « il ». On peut le voir au début du *Sursis*, lorsqu'un certain « il » (dont on ne connaît pas l'identité, hormis le fait qu'il soit un homme) parle de la guerre à une dénommée Jeannine.

> Plus que cinq minutes ; il s'allongea et se gonfla pour en jouir davantage, il regarda son petit bout de monde dans son troisième œil. Un œil poussiéreux et fixe, avec des tavelures brunes : il décomposait toujours un peu les mouvements, c'était amusant pour ça, ils devenaient raides et mécaniques comme dans les films d'avant-guerre. Et, justement, une femme en noir glissa dedans, étendue sur une gouttière, elle glissa et disparut : un petit garçon poussait le chariot. [91]

En effet, ici, on a l'impression de procéder par un mouvement d'internalisation de la focalisation sans qu'elle ne soit pour autant interne. On voit le personnage de l'extérieur, dans toute sa globalité, dans l'acte de « [regarder] son petit bout de monde dans son troisième œil », puis on se rapproche de lui, ou plus spécifiquement de son œil (« Un œil poussiéreux et fixe, avec des tavelures bornes »). Cependant, on ne peut pas dire qu'on intègre progressivement une focalisation interne complète et certaine ; rien ne détermine si on a adopté le point de vue du personnage. Certes, un mouvement de rapprochement s'opère, cependant, il n'y a aucune marque de son intériorité (comme des expressions de pensées et de sentiments), encore moins l'émergence d'un « je » et le « il », dans sa deuxième occurrence, ne réfère pas tant au personnage qu'à son œil (« [un] œil poussiéreux et fixe [...] »). On assiste au fonctionnement de celui-ci en externe : « il décomposait toujours un peu les mouvements, c'était amusant pour ça, ils devenaient raides et mécaniques comme dans les films d'avant-guerre »[92]. Mais après la description du fonctionnement de l'œil, on intègre la perception de celui-ci, toujours dans cette logique d'internalisation : « Et justement, une femme en noir glissa dedans, étendue sur une gouttière, elle glissa et disparut : un petit garçon poussait le chariot »[93]. On a ici l'impression d'être dans l'œil, ou même d'être l'œil (sans être pour autant le personnage ni être du point de

---

[91] *Le sursis,* p. 39.
[92] *Ibid.*
[93] *Ibid.*

vue du personnage sur le mode d'une focalisation interne « classique », chose étrange, car c'est tout de même par son regard que l'on voit). La difficulté à savoir par qui on voit est chose commune dans *Les Chemins de la liberté,* ce qui va bien dans le sens du réalisme phénoménologique de Sartre, comme l'explicite Pierre-Jean Renaudier dans son article « L'ambiguïté littéraire de la troisième personne ».

En tant qu'objet, le moi est justiciable d'une saisie en troisième personne qui place notre propre Ego sur un pied d'égalité avec celui d'autrui et lui applique le même mode de traitement ; mais cette analyse ne saurait prendre en charge l'intimité du moi, qui requiert au contraire une saisie en première personne et retire notre moi propre au regard et à la connaissance d'autrui. Telle est la raison pour laquelle le Moi doit selon Sartre nous rester inconnu, balancé entre le point de vue de la première personne qui nous le rend trop proche et trop familier pour nous en offrir une connaissance objective, et celui de la troisième personne qui, en le mettant à distance de nous-même, renonce à rendre compte de son intimité.[94]

D'un point de vue omniscient à la troisième personne, le narrateur saurait tout : il proposerait une connaissance et un mode d'appréhension de l'histoire et des personnages finis au lecteur. Or, rien ne peut être fini, puisqu'il y a une infinité de façons d'appréhender une chose d'une part et, d'autre part, on ne peut connaître un individu de façon absolue, car il *ek-siste,* a à être soi, et n'est pas adéquation plénière avec lui-même. La philosophie sartrienne estime que le « Moi », comme devenir pris dans le temps, n'a jamais d'identité fixée : il ne peut être connu, à la mesure du roman qui ne peut le rendre connaissable. Donc aussi bien le « je » que le « il » apparaissent restrictifs ; ce sont des points de vue trop finis face à une œuvre qui justement s'efforce de saisir l'infini ; choisir de façon tranchée entre ces deux possibilités, c'est déjà proposer une vision plus univoque du réel, ce qui reviendrait par là-même à s'éloigner de l'ambition descriptive du réalisme phénoménologique.

B- Le roman à thèse ou la liberté entravée par l'Idée de liberté.

Le roman, dans la logique propre à la phénoménologie, ambitionne de décrire le réel. Cependant, du fait de l'inépuisabilité de celui-ci, il ne peut tout décrire, l'infini ne pouvant s'intégrer dans le fini comme on l'a vu auparavant. Mais alors, pourquoi y-a-t-il même œuvre ? Le roman doit être à la fois fini et infini : face à une pareille contradiction, toute tentative de

[94]Pierre-Jean Renaudier, « L'ambiguïté littéraire de la troisième personne. Théorie du roman et philosophie de l'esprit chez Jean-Paul Sartre » *in Revue philosophique de Louvain,* Vol. 115, n°2, 2017, p. 269-287, pp. 284-283.

création semble absconse, il ne reste plus que le silence. L'œuvre apparaît, du fait de sa création, comme cette « herméneutique du silence »[95] qui donne un sens à ce silence, entendu aussi bien comme infini insaisissable ou comme néant : ce qui a à être, ce qui peut être. Parmi ces possibles, certains vont s'actualiser, d'autres non, à la façon de ce silence qui va laisser « parler le sens qui naît », sans « [proclamer] un sens tout fait »[96] : il va actualiser des significations mais pas d'autres.

L'écriture rejette la toute-puissance de l'auteur sur son œuvre pour proposer un simple reflet du réel. Il s'agit là d'un principe qui fait l'objet d'une attention particulière dans la critique que fait le compagnon du Castor à l'œuvre de Mauriac.

> Monsieur Mauriac a écrit un jour que le romancier était pour ses créatures comme Dieu pour les siennes […]. Ce qu'il dit sur ses personnages est parole d'évangile […]. Monsieur Mauriac s'est préféré. Il a choisi la toute-connaissance et la toute-puissance divines. Mais un roman est écrit par un homme pour des hommes. Au regard de Dieu, qui perce les apparences sans s'y arrêter, il n'est point de roman, il n'est point d'art, puisque l'art vit d'apparences. Dieu n'est pas un artiste ; M. Mauriac non plus.[97]

On pourrait donc penser que Sartre reprend l'idée d'une forme d'arbitraire du roman, dans laquelle les personnages auraient comme une vie autonome par rapport à l'acte d'écriture de l'auteur.

> Pour que la durée de mes impatiences, de mes ignorances, se laisse attraper, modeler et présenter enfin à moi comme la chair de ces créatures inventées, il faut que le romancier sache l'attirer dans son piège, il faut qu'il esquisse en creux dans son livre, au moyen des signes dont il dispose, un temps semblable au mien, où l'avenir n'est pas fait.[98]

Dans une pareille conception, le roman doit refléter la réalité et, plus spécifiquement, l'indétermination de n'importe quel individu. Procédant d'un « réalisme phénoménologique », les personnages qui évoluent dans l'intrigue doivent voir leur avenir comme quelque chose *à faire*, puisqu'il « n'est pas fait », marquant par-là même une ouverture infinie de leur champ des possibles, à la façon de celui du roman ou de n'importe quel autre individu existant dans la réalité. Leur futur étant loin d'être préétabli par l'auteur, ils sont libres, comme s'ils existaient indépendamment de la volonté de Sartre.

---

[95] Jean-Paul Sartre, *Esquisse d'une théorie des émotions,* Paris : Hermann, 1975, p 21.
[96] *Ibid.*
[97] « François Mauriac et la liberté » *in Critiques littéraires (Situations I),* Paris, Gallimard, 1947, p. 69.
[98] *Op.cit..,* p. 127.

On remarque que cet essai sur Mauriac date de 1939 : sa rédaction est donc concomitante avec l'élaboration de *L'âge de raison,* soit le premier tome des *Chemins de la liberté* ; on pourrait donc supposer qu'il devrait y avoir une adéquation entre l'idée littéraire et la création effective de l'œuvre. Pourtant, entre la critique qui devient esthétique littéraire et la création romanesque à proprement parler se trouve un fossé assez remarquable qui s'explique justement par la liaison entre le roman et la « métaphysique du romancier ». Tombant dans l'écueil du roman à thèse, Sartre construit un réel qui est contraint idéologiquement. Le roman, loin de se réaliser, de faire sens dans sa création progressive, est déjà préformé par une Idée, allant à l'encontre des objectifs de Sartre tels qu'il les énonce dans sa théorie littéraire. Face à la malléabilité de l'expérience singulière qu'est l'écriture, délimitant le domaine du possible si précieux à la création sartrienne, s'oppose la rigidité d'une forme déterminée par l'absolu d'une pensée, qui limite l'entreprise initiale de Sartre. On comprend mieux la contradiction qui existe entre la pensée et la réalisation du roman ; bien que de façon théorique, la liberté soit une condition essentielle à cette dernière, dans la pratique, elle est limitée. L'auteur, même s'il se dédouane de toute posture démiurgique, fait autorité dans son œuvre : la narration et les personnages sont toujours ramenés dans le sens de sa pensée.

Ainsi, *Les Chemins de la liberté,* du fait de son statut de roman à thèse, s'éloignent bien d'une neutralité descriptive. L'orientation de la fresque dans le sens des idées de Sartre est assez flagrante lorsqu'on considère le roman comme un lieu de débats philosophiques à travers lequel Sartre répond à des thèses adverses ; la fiction, loin de passer par le biais d'un argumentaire logique et l'usage de concepts, propose une réponse à travers ses propres outils : la diégèse, les descriptions, les dialogues, les images propres à la littérature… Ce sont autant d'éléments qui peuvent inclure une forme de jugement de valeur : le dire littéraire n'est alors pas exclusivement descriptif, mais est également une critique ou une valorisation d'idées. Par exemple, à la fin de *La mort dans l'âme,* lorsque Brunet se promène, il entend un prêtre faire son sermon dominical ; celui-ci prend radicalement le contrepied de la pensée sartrienne en ce qui concerne la nécessité et la contingence des événements.

Il en est sans doute parmi vous, mes chers frères, qui, trompés par un enseignement secondaire, ont appris à ne voir, dans la suite admirable des événements de notre histoire, qu'une succession d'accidents sans signification ni lien. Ils s'en vont répétant que nous avons été battus parce que nous n'avions pas assez de tanks, parce que nous n'avions pas assez d'avions. De ceux-là, le Seigneur a dit qu'ils ont des oreilles pour ne pas entendre et des yeux pour ne point voir, et sans doute, lorsque la colère divine se déchaîna sur Sodome et sur Gomorrhe, se trouva-t-il dans les cités impies des pécheurs assez endurcis pour prétendre que la pluie de feu qui réduisait leurs villes en cendres n'était qu'une précipitation

atmosphérique ou un météore. Mes frères ne péchaient-ils pas contre eux-mêmes ? Car, si la foudre est tombée sur Sodome par hasard, alors il n'est pas un ouvrage de l'homme, il n'est pas un produit de sa patience et de son industrie qui ne puisse, du jour au lendemain, être réduit à néant, sans rime ni raison, par des forces aveugles [...]. Ainsi, mes frères, abandonnons l'idée que notre défaite est le fruit du hasard : c'est à la fois notre punition et notre faute. Non par hasard, mes frères : châtiment ; voilà la bonne nouvelle que je vous apporte aujourd'hui. [99]

Dans la philosophie de Sartre, le pour-soi est exclu de l'ordre de la nécessité : ce qu'il fait n'obéit pas à un rapport de cause à effet, car il est le principe et le commencement de sa propre action ; il arrive dans un monde, sans que rien ne vienne justifier de sa raison d'être dans telle situation plutôt que telle autre, et c'est à partir de ce donné contingent qu'il exerce sa liberté. Or, ici, le sermon du prêtre n'est pas exempt de réminiscence directe de la théodicée qui viendrait justifier par la nécessité la perte de la guerre ; il s'agit de tout le contraire de la philosophie sartrienne. En substance, le discours du prêtre dit ceci : Dieu est bon, donc il n'a pas pu faire le mal : si le mal est, c'est que les hommes ont péché, c'est leur faillite morale qui en est à l'origine ; on croirait quasiment lire du Saint-Augustin. Il est clair ici que la pensée de l'être de papier se distingue de celle de son créateur athée, qui, dès 1939, écrit : « il n'y avait pas de place pour Dieu à côté de moi »[100].

Le prêtre s'associe à une certaine philosophique qui propose une conception téléologique du réel (tout arrive en vue de quelque chose, par nécessité), et, plus spécifiquement, théologique (c'est une entité supérieure, soit Dieu, qui fait que les choses adviennent d'une certaine façon, par nécessité, en vue d'un dessein supérieur qui dépasse la vue des Hommes). Ce sont autant de thèses critiquées par Sartre et le truchement de la fiction permet de les discréditer de bien des façons. Certes, lorsque le prêtre réalise son discours, la fiction ne propose pas une parodie et ne le ridiculise pas comme on pourrait s'y attendre. La réception du discours par certains de l'auditoire suscite même une forme d'enthousiasme, à la façon de cet homme qui estime qu'« [il] a très bien parlé. »[101]. Cependant, les avis se font rapidement mitigés lorsqu'on en apprend plus sur la situation du prêtre vis-à-vis de l'occupation et plus spécifiquement de la collaboration. Schneider affirme en effet que ce sermon constitue une instrumentalisation du religieux par le politique : « Eh bien, je t'en fous ; son sermon était un véritable programme politique : la France, fille aînée de l'Église et Pétain chef des Français.»[102]. La critique du discours se généralise dès lors à celle du prêtre en sa personne.

---

[99] *La mort dans l'âme,* p. 303-304.
[100] Jean-Paul Sartre, *Carnets de la drôle de guerre, op.cit.,* p. 616.
[101] *Ibid.*
[102] *Op.cit.,* p. 503.

On apprend par Schneider qu'il est « copain du major »[103] et qu'« il fait le bridge avec lui et deux officiers blessés »[104]. Il devient alors plus explicite pour assurer une prise de conscience de la situation auprès de ses amis, en affirmant que « le cureton plaque ses copains pour aller faire de la lèche aux Fritz »[105]. La critique de la thèse théiste passe ainsi par une dégradation du personnage : il est un lâche qui n'hésite pas à trahir pour servir ses intérêts particuliers alors que sa vie devrait être dirigée vers Dieu. La lecture est clairement orientée idéologiquement : le discours du prêtre s'associe à des figures d'aliénation (que ce soit l'occupation Allemande ou le règne des nécessités qu'impose Dieu aux hommes) et prend très largement le contre-pied du sujet et de l'objectif même du livre qui est annoncé d'emblée au seuil de la fresque avec le titre des *Chemins de la liberté.*

Le roman est bien loin d'être dans une neutralité descriptive. Les personnages et les évènements narrés sont ramenés dans un sens idéologique, celui du roman à thèse ; cette prétendue liberté du roman est toujours orientée dans un sens, l'entravant par là-même.

[103] *Ibid.*
[104] *Ibid.*
[105] *Ibid.*

Conclusion de la première partie.

Avant de conclure ce chapitre I, intitulé « Le “réalisme phénoménologique” entre réflexion et expérimentation sur le réel », il est essentiel de relever une chose. Ce chapitre, dans les vues qu’il s’est données, n’a absolument pas prétention à l’exhaustivité. L’étude de la vocation descriptive du roman en rapport avec ce que cela révèle de la pensée sartrienne est basée sur des concepts spécifiques (l’Être, le Néant, le Temps, l’Histoire…). Or, d’autres concepts auraient pu être mobilisés pour nourrir le développement de ce présent chapitre (en abordant par exemple la question de la facticité, de la transcendance, des émotions, de l’imagination, etc.). Ce qui compte, c’est avant tout les conclusions qu’on en tire, conclusions qu’on aurait pu obtenir à partir d’autres perspectives sur l'œuvre.

Après ces remarques préliminaires, on peut conclure que la fresque, dans l’ambition descriptive qu’elle a, révèle énormément sur la pensée de Sartre. Très souvent, la fiction anticipe sur l'œuvre philosophique ; la littérature constitue un véritable laboratoire d’élaboration de la pensée sartrienne dans lequel elle est explicitée et détaillée. Le roman apparaît alors comme un véritable inducteur de la pensée philosophique, pensée qui se voit exemplifiée avant qu’elle ne soit créée. La fresque va même plus loin : elle répond à des problèmes philosophiques dans lesquels est tombé Sartre, mais avec les outils qui lui sont propres : la diégèse, les images, les personnages. À partir d’un pareil constat, il n’y a rien d’étonnant à trouver dans le roman l’évolution de la pensée sartrienne, qui peut passer d’un paradigme à un autre dans la même œuvre. Cela révèle par là-même une force de la fiction par rapport à l'œuvre philosophique : une seule situation, une seule image, un seul personnage, suffit à être le catalyseur d’une multiplicité de pans d’une même idée. Cependant, l'œuvre littéraire est loin d’être exclusivement dans un rapport d’adéquation avec la pensée philosophique : elle se voit dotée d’un caractère non-systémique.

Les Chemins de la liberté sont alors le théâtre d’hésitations, celles-ci pouvant être tranchées *a posteriori* dans l'œuvre philosophique. Elles sont nécessaires à l’élaboration de la pensée. Cependant, la contradiction peut atteindre un tel point qu’elle remet en question le principe de l’élaboration du roman et ce, justement, pour servir les vues philosophiques de Sartre. La liberté romanesque ici se voit entravée par l’idée même de liberté ; la narration et les personnages sont emprunts de jugements de valeur et vont dans le sens de la pensée sartrienne.

On s'éloigne ainsi d'une neutralité descriptive : la progression de la fresque est bel et bien orientée. Comme le rappelle Simone de Beauvoir, Sartre utilise un « œil photographique », qui « permettait à l'auteur de faire accepter au lecteur ce qu'on veut qu'il pense d'un personnage, tout en orientant et en dirigeant ce que le lecteur devait penser et savoir »[106]. Une transition s'opère alors entre le *ce qui* est, propre à la logique descriptive, et le *ce qui devrait être,* caractéristique d'un jugement moral, d'une logique axiologique. Et de fait, même si Sartre a écrit des ouvrages philosophiques à la vocation descriptive (*L'Être et le Néant, L'Imaginaire, La Transcendance de l'Ego),* il est également l'auteur d'une morale. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que cela ait une résonance dans le roman. Comme il l'écrit dans *Qu'est-ce que la littérature :* « bien que la littérature soit une chose et la morale une tout autre chose, au fond de l'impératif esthétique nous discernons l'impératif moral »[107]. Un mouvement de translation s'opère alors au sein de cette « métaphysique du romancier » du descriptif à l'axiologique.

[106] Anne-Marie Celeux, *Sartre, Beauvoir : une expérience commune, deux écritures,* Paris : Nizet, 1976, p. 76.
[107] *Qu'est-ce que la littérature, op.cit.,* p 69.

CHAPITRE II. De la justice poétique à la morale de l'authenticité : *Les Chemins de la liberté*, un guide de l'action pratique ?

Sartre, dès *L'Être et le Néant,* présente le pour-soi comme un agent moral qui prend une forme telle que « je suis […] sur le mode de n'être pas ce que suis et d'être ce que je ne suis pas»[108]. D'emblée, la problématique éthique se trouve dans un ouvrage qui a pour objet l'analyse du réel, et, plus spécifiquement, les structures de l'existence du pour-soi ; la vocation descriptive de Sartre se voit intimement liée à une axiologie. Il n'y a rien d'étonnant à ce que ce soit également le cas dans *Les Chemins de la liberté.*

Le roman dit ce qui est (à la façon d'une ontologie), mais aussi ce qui devrait être (à la manière d'une morale), sauf qu'il n'use pas des mêmes outils que ceux de la philosophie ; il opère à travers des dialogues, des descriptions, des personnages, la diégèse, le travail sur la langue, des images, etc. La problématique morale opère alors par un système de valorisations et de dévalorisations, de sanctions et de rétributions par ces biais. Cependant, on pourrait penser que parler de morale c'est souligner une forme de contradiction aussi bien dans la philosophie que dans l'œuvre littéraire sartrienne. En effet, en guise d'épigraphe d'une de ses premières versions du début de la fresque, Sartre écrit ceci : « Le malheur, c'est que nous sommes libres »[109]. Puisque « nous sommes condamnés à la liberté »[110], la liberté constitue le statut ontologique du pour-soi, sans qu'il ait d'influences dessus. Pourtant, comme l'évoque le titre de la tétralogie, la liberté se présente comme une conquête ; la traduction anglaise du seuil du texte est révélatrice : *The Roads to freedom* parle bien de « chemins *pour* la liberté ». Liberté ontologiquement donnée, elle doit paradoxalement être acquise dans un exercice de vie, une morale qui se donne alors à lire dans le roman. La question axiologique est d'autant plus complexe que la liberté passe par une aliénation paradoxale de l'individu à la liberté, aliénation qui prend un caractère d'impératif sous la forme d'un *tu dois* ou d'un *tu ne dois pas* pour

[108] *L'Être et le Néant,* p. 100.
[109] Isabelle Grell, *Les Chemins de la liberté, Genèse et écriture (1938-1952), op.cit.*, p. 20.
[110] *L'Être et le Néant, op.cit.,* p. 565.

respecter l'idée même de liberté. Or, il apparaît étrange d'associer la liberté à un impératif, qu'il soit « moral » ou « esthétique »[111]. Ce présent chapitre, « De la justice poétique à la morale de l'authenticité : *Les Chemins de la liberté,* un guide de l'action pratique ? », tentera de lever ces ambiguïtés.

[111] *Qu'est-ce que la littérature* ?, *op.cit.,* p. 69.

I- Mauvaise foi : quand la fausseté prive la liberté d'elle-même.

Si on suit le mouvement de la pensée de Sartre, on peut très rapidement comprendre le lien entre impératif moral et impératif esthétique. La morale, tout comme l'acte de conception des *Chemins de la liberté,* c'est faire création et assumer sa création dans le déroulement même de son invention. « Ce qu'il y a de commun entre l'art et la morale, c'est que, dans les deux cas, nous avons création et invention. Nous ne pouvons pas décider *a priori* de ce qu'il y a à faire »[112]. En ce sens, *Les Chemins de la liberté* sont révélateurs, puisqu'ils sont le produit direct de pareils partis pris moraux, aussi bien dans le principe de leur création que dans le contenu qu'ils offrent au lecteur. L'acte créateur sartrien révèle les enjeux de la morale du philosophe ; il en ressort une nécessité d'affirmer une conduite authentique, celle-ci consistant « à refuser la quête de l'être, parce que je ne suis jamais *rien* »[113]. Le pour-soi, pour respecter sa liberté et le devenir de sa vie, doit rejeter toute forme d'essentialisation et autres conduites de mauvaise foi qui tendraient à le figer de façon irrévocable dans un statut (je *suis ceci, je suis cela*…). En ce sens, la morale de Sartre exclut en partie le regard d'autrui et l'influence de la foule : ce sont autant d'éléments qui viennent mettre en péril l'intégrité du Moi. Ce sont ces questions que cette première partie abordera en montrant que la fiction va dans le sens d'une morale sartrienne.

A- Théâtre dans le roman : une condamnation du par-être et des jeux d'acteurs.

On connaît la grande importance que Sartre accorde au théâtre : statistiquement, il est le genre capital du phénoménologue français ; c'est pourquoi sa philosophie et *Les Chemins de la liberté* accordent une place de choix à ce genre littéraire. La thématique du regard, élément essentiel du théâtre, parcourt toute l'œuvre sartrienne. Le fait d'être-vu-par-les-autres, de jouer un rôle, de se faire passer pour autrement que ce que l'on est, les questions de mise en scène, sont autant d'éléments qui traversent *Les Chemins de la liberté* (à la mesure de la philosophie de l'écrivain). De ce fait, le champ lexical du théâtre est omniprésent dans la fresque, avec des

[112] *L'existentialisme est un humanisme,* Paris : Gallimard, éd. Folio Essais, 1996, p. 77.
[113] *Cahiers pour une morale, op.cit.,* p. 492.

termes tels que « scène »[114], « personnage »[115], « théâtre »[116], « comédie »[117], « comédien »[118], « tragique »[119], « acteurs »[120], « décor »[121], etc. Il en ressort une dissolution des frontières génériques avec l'introduction dans la tétralogie du genre par excellence du domaine du visible ; ce phénomène est d'autant plus appuyé que *La dernière chance* est envahie par le dialogue théâtral, marquant l'effacement progressif de la prose romanesque de Sartre et annonçant par là-même le reste de sa production littéraire à venir qui se concentrera sur le théâtre.

Cependant, cette idée de théâtralisation dans le roman est quelque peu ambiguë face à l'idée de liberté. On a compris que la liberté est la valeur absolue de la philosophie de Sartre, aussi bien au sens de principe de la réalité humaine qu'au sens moral du terme : toute action doit prendre la même orientation que la liberté de l'individu. Or, participer à un jeu théâtral, c'est se condamner à un rôle, c'est se cantonner à un personnage, être figé dans des règles préétablies d'existence ; l'individu se dédouane de son caractère de devenir. L'omniprésence du théâtre dans le roman semble donc opposée à la morale sartrienne et, à bien des égards, on peut pressentir une condamnation de cette théâtralité par le déroulement de la diégèse.

Les aventures de Sarah au début de *La mort dans l'âme* sont significatives. Lorsqu'elle se voit emportée par l'exode, un rapport de tension se met en place avec son chauffeur : elle refuse de le payer, car la voiture de ce dernier est tombée en panne ; elle et son fils n'ont donc pas été amenés à bon port. Sarah décide de quitter la voiture, de partir ; revenant sur sa décision, elle lui donne finalement une partie de la somme, mais pas tout : il manque cent francs. Pour se venger de Sarah, le chauffeur saisit sa « valise par la poignée et se mit à tirer. Il aurait pu la lui arracher d'une seule secousse, mais il se bornait à tirer en détournant la tête »[122]. La démarche est étrange : le chauffeur fait mine qu'il n'a pas la force de lui arracher la valise alors qu'il l'a, comme s'il voulait prolonger la dispute et marquer le retentissement de l'altercation ; prendre la valise serait trop simple, la scène perdrait de son « piquant ». Incarnant un personnage, celui de l'homme en colère, le chauffeur en reprend les traits à l'extrême, avec sa tête qu'il secoue

---

[114] *L'âge de raison, p.* 350 ; *La mort dans l'âme,* p. 23,
[115] *L'âge de raison, p.* 125 ; *La mort dans l'âme.,* p. 200.
[116] *L'âge de raison,* p. 204 ; Le *sursis,* p. 32 ; La *mort dans l'âme,,* p. 224.
[117] *L'âge de raison,* p. 11, 64, 81, 176, 252, 289 ; *Le sursis,* p. 62, 385 ; *La mort dans l'âme,* p. 37.
[118] *L'âge de raison,* p. 333 ; *Le sursis,* p. 702.
[119] *L'âge de raison,* p. 47, 72, 109, 139, 222 ; *Le sursis,* p. 458, 465 ; *La mort dans l'âme,* p. 11, 135, 136.
[120] *Le sursis,* p. 32.
[121] *L'âge de raison,* p. 58, 332 ; *La mort dans l'âme,* p. 313.
[122] *Ibid.*

de façon grossière et « les veines de ses tempes [qui] se [gonflent] »[123]. Tout comme au théâtre avec un acteur, un écart se crée entre ce qu'il est et ce qu'il doit être (un comédien qui feint un sentiment ne l'éprouve pas, il fait mine de l'éprouver). De la même façon, un acteur ne veut pas ce que veut son personnage qu'il incarne : il fait semblant de le vouloir, à la manière de ce chauffeur qui « ne les veut pas vraiment, ces cent francs »[124]. Lorsqu'il arrache finalement la valise des mains de la jeune femme, il « regarda Sarah et la valise avec étonnement ; peut-être n'avait-il jamais voulu la prendre, mais c'était un fait, à présent : elle était au bout de son bras »[125] ; le personnage est désœuvré, ne sait plus quoi faire : l'acteur ne connaît plus son texte ou en tout cas il n'arrive plus à improviser son rôle alors que pourtant « il [faut] jouer la scène jusqu'au bout »[126].

Ainsi, très souvent dans *Les Chemins de la liberté,* les personnages jouent un rôle, ils ne se « créent » pas eux-mêmes, mais « imitent » une idée, parfois avec imperfection. On est donc loin de la posture authentique telle que la promeut Sartre. Par le jeu d'acteur, l'individu renonce à l'autonomie en privilégiant une forme d'hétéronomie : celle-ci peut venir de lui-même, comme c'est le cas avec ce chauffeur, mais elle peut également venir de l'extérieur, du regard aliénant d'Autrui, comme nous allons le voir dans la prochaine partie.

B- Le regard aliénant d'Autrui.

Le regard est omniprésent dans *Les Chemins de la liberté* : il fait l'individu, tend à lui donner une essence à partir d'une image préétablie qu'a l'observateur de l'observé ; ce n'est pas uniquement l'individu qui se conforme à une image préconçue de lui-même.

La question juive qui parcourt toute la tétralogie est significative d'une pareille dynamique. Par exemple, dans *Le sursis,* lorsque Weiss apprend à M. Birnenschatz que son « cousin de Gratz »[127] a été victime d'actes antisémites, dont les conséquences sont des brûlures « du coude à l'aisselle »[128], M. Birnenschatz réagit de cette façon :

---

[123] *Op.cit.,* p. 26.
[124] *La mort dans l'âme,* p. 22.
[125] *Op.cit.,* p. 23.
[126] *Ibid.*
[127] *Le sursis,* p. 109.
[128] *Ibid.*

Ça n'est pas parce que ton cousin est juif, Weiss. C'est parce que c'est un homme. Je ne peux pas supporter qu'on fasse violence à un homme. Mais qu'est-ce que c'est, un juif ? C'est un homme que les autres hommes prennent pour un juif. Tiens, regarde Ella. Est-ce que tu la prendrais pour une juive, si tu ne la connaissais pas ? [129]

Ici, « l'univers axiologique »[130] du personnage épouse celui de son auteur, sans pour autant qu'il soit son alter-ego fictionnalisé (Sartre n'est pas juif, M. Birnenschatz ne reprend absolument aucun trait de la vie de Sartre, si ce n'est ce propos). Même si le texte est *a posteriori,* on ne peut s'empêcher de faire le lien avec les *Réflexions sur la question juive,* dans lesquelles Sartre affirme en substance que le juif est un homme considéré par un autrui non-juif comme juif : c'est le regard d'Autrui qui cantonne à la case de juif l'individu. Cependant, ni le discours ni la posture de M. Birnenschatz ne sanctionnent le fait d'être juif, mais ils soulèvent plutôt la problématique de ce regard aliénant qui justifie l'antisémitisme et les exactions que cela sous-tend. Le caractère barbare de l'acte et la superposition du discours du personnage sur celui de l'auteur permettent au roman de fournir une critique de ces agissements ; ce n'est pas seulement la parole de M. Birnenschatz qui s'entend mais également celle de Sartre. En faisant état d'une des structures caractéristiques du pour-autrui, sur un plan descriptif (le regard d'autrui existe, et pose l'individu comme objet, et le propos de M. Birnenschatz au-delà d'aborder la question juive, réfère à la force de n'importe quel regard), le roman propose un mouvement de translation vers le plan axiologique ; il émet un jugement de valeur à travers la réflexion pleine de sagesse de M. Birnenschatz qui épouse alors la pensée sartrienne. Descriptif et axiologique mêlés, la fiction souligne la violence du regard d'Autrui et la condamne par là-même.

C- Rôle, effacement de soi et destin malheureux : Odette ou la ménagère parfaite.

Au-delà de faire par moments de certains personnages ses porte-paroles, et ce, pour pointer du doigt ce qu'il condamne, Sartre véhicule son univers axiologique à travers la diégèse qui a alors une fonction de sanction ou de rétribution de certaines postures face à l'existence.

[129] *Ibid.*
[130] Vincent Jouve, *Poétique des valeurs, op.cit.,* p.35.

Le personnage d'Odette[131] est significatif d'une pareille dynamique : le rôle de parfaite ménagère qu'elle se construit la conduit à une vie malheureuse. Son existence s'inscrit bien dans cette logique du *theatrum mundi* : le personnage est incessamment renvoyé à des conduites inauthentiques qui vont à l'encontre de ce qu'elle est, c'est-à-dire un être en devenir. La relation stéréotypée qu'elle entretient avec sa famille est révélatrice : sa vie, plutôt que d'accepter l'indétermination, se fige dans un cliché pré-conçu. Dans *Le sursis,* lorsqu'elle décide de retourner chez elle, après avoir passé du temps à la plage avec Mathieu, on peut lire ceci :

> Derrière elle, à cent mètres, il y avait la villa de Jacques, la grosse Madeleine, l'aïoli à préparer, les justifications, le repas : elle se remit en marche. Elle demanderait à Madeleine : « Comment va votre maman ? » et Madeleine répondrait : « C'est toujours pareil » en reniflant un peu et Odette lui dirait : « Il faut lui faire un peu de bouillon et puis vous lui porterez du blanc de poulet, vous lèverez une aile, avant de servir, vous verrez bien si elle la mange » et Madeleine répondrait : « Ah ! ma pauvre madame, elle ne touche à rien. » Odette lui dirait : « Donnez-moi ça. » Elle prendrait le poulet, elle découperait une aile de ses propres mains, elle se sentirait justifiée.[132]

Cette scène de famille semble être programmée avant même qu'elle ne se déroule, comme l'indique l'omniprésence des verbes conjugués au futur simple (« demanderait », « répondrait », « prendrait », « découperait », « sentirait ») qui pose des évènements pas encore réalisés comme certains, à la façon d'une pièce de théâtre écrite, dont les dialogues et les didascalies sont amenés à réaliser à l'avenir de façon inévitable au moment de la mise en scène. On a réellement le sentiment d'une scène familiale sans heurts, sans encombre, dans laquelle les événements s'enchaînent selon l'harmonie d'un ordre préétabli ; leur futur est condamné à se dérouler de cette façon, leur essence précède leur existence.

La diégèse vient condamner de pareilles attitudes de jeux d'acteur en présentant Odette comme une jeune femme malheureuse, prise dans une forme d'aliénation vis-à-vis de son entourage et du cadre dans lequel elle évolue. Limitée par le carcan sociétal, elle est perçue par Mathieu comme un bien qui appartient à son mari sur lequel celui-ci a tous les droits : « Le bras, la robe et le corps sous la robe appartenaient à Jacques, comme la bergère, comme le secrétaire d'acajou, comme le divan. Cette femme discrète et pudique sentait la possession. »[133]

---

[131] Pour une étude plus détaillée sur le personnage d'Odette d'un point de vue génétique, on peut se référer à l'article d'Isabelle Grell « Odette-Jacques-Mathieu : une triste histoire d'amour », *Études Sartrienne,* n°24, publidix, février 2002, p. 63-78.

[132] *Le sursis,* p. 35.

[133] *L'âge de raison,* p. 123.

Réifiée par la description, elle est dépeinte comme « élégante, longue et propre jusqu'à l'insignifiance »[134] ; certes belle, elle est quelconque, effacée, son physique reflétant son rapport au monde. Ainsi, lorsqu'elle cherche à s'exprimer, elle est mise sous silence par Jacques. On peut penser au moment où elle réagit à l'invasion de la Tchécoslovaquie par l'Allemagne :

> — Eh bien, dit Odette, c'est à ce moment-là que…
> Jacques se tourna vers elle avec un regard de mari :
> — Que quoi ? demanda-t-il froidement. Il se pencha vers Mathieu : « Je t'ai parlé de Laurent, qui a été un grand manitou à Air France et qui est resté le conseiller de Cot et de Guy La Chambre ? [...] »[135]

Odette est ici interrompue de façon extrêmement sèche, Jacques accordant peu d'égard à ce qu'elle dit. Elle sacrifie ce qu'elle est pour laisser la place à son mari, alors qu'elle possède des qualités certaines telles que celles évoquées par Mathieu. Celles-ci ne peuvent s'exprimer convenablement du fait de l'injonction sociétale à être une femme soumise à son compagnon ; le regard d'autrui la cantonne et la pousse à incarner le rôle de la parfaite maîtresse de maison. Le mal être d'Odette est tel que dès qu'elle éprouve un vague sentiment de bonheur, elle se sent illégitime : « Dès qu'elle se plaisait un peu quelque part, elle se troublait, elle se sentait coupable. » [136]

Ce manquement à une morale de l'authenticité du personnage est sanctionné par son malaise constant face à l'existence. Éprouvant un désir certain pour Mathieu qu'elle ne peut concrétiser à cause du rôle qu'elle s'est créé, Odette apparaît malheureuse en amour. Toujours dans *Le sursis,* lorsque Mathieu vient un moment rendre visite à son frère, il se passe ceci :

> Elle [Odette] était tout près de lui. Elle ferma les yeux et tout d'un coup posa les lèvres contre les siennes. Il fit un mouvement pour la prendre dans ses bras mais elle lui échappa. Déjà elle avait repris son air modeste ; elle descendit l'escalier sans retourner la tête.[137]

Odette est ici en dissonance avec elle-même, le geste d'embrasser Mathieu apparait comme un débordement de ce qu'elle est et de ce qu'elle désire par rapport au rôle qu'elle s'est créé, que lui fixait jusqu'alors les limites de sa vie. Placé sous le signe de « l'insignifiance »[138], le personnage évolue dans un mensonge perpétuel ; dénuée de spontanéité, son existence est marquée par le sceau d'un refoulement constant de ses véritables émotions et pensées.

---

[134] *Op.cit.,* p. 122.
[135] *Op.cit.,* p. 127.
[136] *Op.cit.,* p. 49.
[137] *Op.cit.,* p. 339.
[138] *Op.cit.,* p. 122.

> [...] ce n'est pas un mari, c'est une idée générale ; je l'appelle mais il n'aide pas. Elle lui sourit parce qu'il faut toujours leur sourire, elle lui offrit le calme et la douceur de la nature, l'optimisme confiant de la femme heureuse; par en dessous elle se fondait à la nuit, elle se diluait dans cette grande nuit féminine qui recelait, quelque part dans son cœur, Mathieu; il ne sourit pas, il se frotta le nez, c'est un geste qu'il a emprunté à son frère, elle sursauta: « Mais qu'est-ce que j'ai pensé, je dors debout, je ne suis pas encore cette vieille femme cynique, j'ai rêvé », la parole s'enfonça dans la nuit de sa gorge, tout est oublié, il ne restait plus que leur double et calme généralité.[139]

La formule impersonnelle « il faut » marque le manque de spontanéité de l'acte de « sourire » du personnage, son défaut de naturel évoquant le rôle qu'elle endosse. L'opposition entre, d'une part, la partie visible d'Odette aux yeux de Jacques, celle qui lui sourit, qui « lui offrit le calme et la douceur de la nature, l'optimisme confiant de la femme heureuse », et, d'autre part, la partie invisible marquée par l'évocation de la « nuit » souligne le schisme entre ce qu'est réellement le personnage et ce qu'elle « par-est ». L'allusion à la nuit renvoie à une Odette indiscernable, inscrite dans le lieu d'une relation fantasmée avec le frère de son mari : c'est ce qu'elle désire réellement, ce dans quoi elle se reconnaît le plus. Face à cette passion dévorante, il ne reste plus que la « calme généralité » de l'attitude convenue qu'elle a au sein de la placidité de son existence.

D- Une morale en situation : des personnages entre négation et surinvestissement dans le réel.

1- Se faire « bloc » pour fuir le réel.

Ainsi, la fiction romanesque, avec les outils qui lui sont propres, souligne les dangers du rapport à autrui au sens large de l'expression ; ce même rapport est nécessairement constitutif de la situation de l'individu. Puisqu'il « n'y a de liberté qu'en *situation* et [qu']il n'y a pas de situation sans liberté », la « réalité-humaine rencontre partout des résistances et des obstacles qu'elle n'a pas créés »[140], les résistances dont il est question pouvant prendre la forme d'une relation à l'autre spécifique. Cela peut passer par une forme d'essentialisation faite par soi-même dans l'influence d'autrui (*je me fais en colère à cause de cet autrui)* ou par une condamnation de l'individu dans un statut par le regard d'autrui (*tu es juif, tu es ma femme,*

[139] *La mort dans l'âme,* p. 196.
[140] *L'Être et le Néant, op.cit.,* p. 546.

etc.). L'attitude authentique, d'affirmation de la liberté, supposerait alors une prise en compte de ce donné, de ces « obstacles ». Ainsi, « l'important n'est pas ce qu'on fait de nous mais ce que nous faisons nous-mêmes de ce qu'on a fait de nous »[141], c'est de cette façon que l'individu peut espérer réaliser cette morale de l'authenticité.

Il en ressort qu'une négation à l'extrême ou un surinvestissement de la situation marquerait la faillite de cette morale de l'authenticité. C'est un procédé particulièrement récurrent dans *La mort dans l'âme :* nombreux des mobilisés, dans le refus d'accepter la victoire allemande, préfèrent se composer une attitude de mauvaise foi pour nier leur situation.

> Mathieu les regardait avec stupeur. Tous ! Tous ! Ils se défilaient : Schwartz muait, Nippert se cramponnait au sommeil, Pinette à la colère, Pierné à l'innocence ; terré dans l'instant, Lubéron bouffait, bouchait tous ses trous avec la bouffe ; Longin avait quitté le siècle. Chacun d'eux, hâtivement, s'était composé l'attitude qui lui permettait de vivre.
> Il se redressa brusquement et dit d'une voix forte :
> — Vous me dégoûtez. [142]

La parole du personnage ici pourrait se confondre avec celle de l'auteur des *Chemins de la liberté*. N'oublions pas que Mathieu est un double fictionnalisé de Sartre : ils sont tous les deux professeurs de philosophie, ont environ le même âge entre le moment de l'écriture et le temps de la fiction, ils refusent tous deux le mariage, ils vivent la guerre, ils sont liés à un moment ou à un autre avec le P.C… ; il n'y a donc rien d'étonnant ici à le voir comme le porte-parole de l'auteur de la fresque. Cependant, sa parole n'a pas exclusivement un caractère descriptif, à la façon de l'analyse de la mauvaise foi que l'on trouve dans *L'Être et le Néant ;* le phénomène fait ici clairement l'objet d'une condamnation ferme par le personnage comme le souligne le caractère lapidaire de la parole adressée « Vous me dégoûtez », la colère de Mathieu transparaissant dans la répétition de l'apostrophe « Tous ! » et sa répugnance face à de pareilles attitudes étant appuyée par l'allitération en -b (« Lubéron bouffait, bouchait tous ses trous avec la bouffe »). Par le rejet d'une pareille attitude, Mathieu promeut une attitude authentique de la même façon que Sartre le ferait.

La liberté décide de nier la situation ici de plusieurs façons : en se réfugiant dans la nourriture, un sentiment (« la colère »), un ancrage trop conséquent dans le présent, ce qui permet de faire abstraction de la situation. Le pour-soi se donnant l'apparence d'un en-soi, la liberté des personnages cherche à être comme une chose. Ces mobilisés désœuvrés sont bien

---

[141] *Saint Genet, comédien et martyr*, Paris : Gallimard, éd. Tel, 2011, p. 63.
[142] *La mort dans l'âme,* p. 89.

éloignés du mouvement de conversion à l'authenticité dans lequel ils auraient dépassé le donné à travers « la mise en question de toute situation comme situation d'aliénation et de toute justification de mauvaise foi »[143].

La mauvaise foi, constituant une véritable échappatoire à la situation, les individus préfèrent jouer un rôle plutôt que d'être confrontés à leur propre historicité et au déroulé des évènements qui les entourent. Il en ressort une forme de « rigidité » des individus qui semblent bloqués dans l'attitude qu'ils se sont composée. On peut penser à Boris, dans *Le sursis*. Soumis à la pression familiale pour réussir ses études alors que le monde s'effondre à cause de la venue de la guerre, il ne peut être qu'amené à se demander : « Pourquoi jouent-ils tous la comédie ? »[144]. Cette forme d'inflexibilité des personnages qui se sont faits prisonniers dans le « caractère », la « vie », la « comédie » qu'ils se sont créés peut dès lors prendre la forme d'une réification. Toujours dans *Le sursis,* lorsqu'un certain « il » s'adresse à André et Jeannine, ce même « il » s'exclut du temps, de l'Histoire et par extension de la communauté des hommes, en se faisant simple chose : « Demain ça sera la guerre et quelque chose va leur arriver à tous. Pas à moi. Moi, je suis un objet »[145].

2 - Attitude passive face à la situation : entre insertion et fuite dans le réel.

Inversement, tandis que certains « font bloc » face à la situation – façon pour eux de renier toute posture d'authenticité – d'autres préfèrent se laisser emporter par celle-ci, sans la dépasser pour autant ; le refus de toute forme de transcendance est alors associé à une posture inauthentique. C'est le sens de l'omniprésence des foules dans *Les Chemins de la liberté*, véritables masses informes qui emportent les individus dans leur situation. Parfois présentées en insectes, comme par exemple lors de la scène de l'exode, leurs manifestations dans le roman ont une coloration dépréciative :

> Les insectes rampaient devant eux, énormes, lents, mystérieux, il [le chauffeur de Sarah] leur tournait le dos, il serrait encore dans sa main ses cents francs inutiles ; les autos grinçaient comme des homards, chantaient comme des grillons. Les hommes ont été changés en insectes.[146]

---

[143]Gérard Wormser, « Conversion », *in Dictionnaire Sartre*, sous la dir. de François Noudelmann et Gilles Philippe, Paris : Honoré Champion, 2004, p. 108-109.
[144] *Le sursis*, p. 385.
[145] *Op.cit.*, p. 40.
[146] *La mort dans l'âme,* p. 24.

La métaphore filée suscite un sentiment d'inquiétude et d'étrangeté ; la réaction du chauffeur de Sarah est significative : il semble sidéré avec « ses cents francs inutiles » serrés dans sa main.

Foule insecte à la « plainte fourmillante »[147] pour reprendre l'expression de *La Dernière chance*, une masse d'individus peut tantôt être présentée comme un ensemble d'« esclaves »[148], tantôt comme « un gros tas de vêtements et de boue »[149] ; les composantes de la masse sont toujours présentées de façon indistincte, « leurs faces terreuses se ressemblant toutes »[150]. La déshumanisation à l'œuvre renvoie de fait l'aliénation des individus à leur situation.

Ces métaphores, oscillant entre animalisation et réification, marquent une force coercitive de la masse : se perdre dans celle-ci, c'est devenir comme les individus qui la composent. La politique, élément clef du roman puisque celui-ci se déroule dans un cadre troublé historiquement, constitue très souvent un vecteur de cette cohésion déshumanisante. Les mentions d'Hitler dans *Le sursis* vont dans ce sens : le peuple qui suit son *Führer* est incarné dans les individus, ces derniers se voyant effacés alors par la masse ; c'est ce qui est évoqué à travers le discours du dictateur retranscrit dans la fresque :

> Aujourd'hui, je marche devant mon peuple, comme son premier soldat ; et derrière moi, que le monde le sache bien, marche maintenant un peuple, un peuple qui est autre que celui de 1918. En cette heure, tout le peuple allemand s'unira à moi. Il ressentira ma volonté comme sa volonté, de même que je considère son avenir et son destin comme le moteur de mon action ! Et nous voulons renforcer cette volonté commune, telle que nous l'avions au temps du combat, au temps où je partis comme simple soldat inconnu pour conquérir un Reich, ne doutant jamais du succès et de la victoire définitive. Autour de moi s'est serrée une troupe d'hommes braves et de femmes braves, ils ont marché avec moi. Et maintenant, mon peuple allemand, je te demande ceci : « Marche après moi, homme après homme, femme après femme. À cette heure, nous voulons tous voir une volonté commune. Cette volonté doit être plus forte que toute détresse et que tout danger ; et si cette volonté est plus forte que la détresse et le danger, elle viendra à bout de la détresse et du danger.[151]

Ici, la notion de foule, contrairement aux regards de Mathieu ou de Brunet, est perçue par Hitler comme une entité positive (« une troupe d'hommes braves et de femmes braves ») ; cependant, un effacement des appartenances individuelles est à l'œuvre : c'est le sens des jeux de répétition

---

[147] « *Appendice III : La Dernière chance* », *in Œuvres romanesques*, éd. publiée sous la dir. de Michel Contat et Michel Rybalka, avec la collaboration de Geneviève IDT et de George H. Bauer, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, pp. 1585-1654, p. 1471.
[148] *Ibid.*
[149] *Ibid.*
[150] *Ibid.*
[151] *Le sursis*, p. 373.

et de parallélisme de construction (« je marche devant mon peuple [...], marche maintenant un peuple ») accompagnés de la mention d'une « volonté commune ». Il en ressort une dépersonnalisation des individus ; la réaction de cet allemand anonyme en adulation totale devant Hitler est significative :

> Mon Fürher, mon Fürher, tu parles et je suis changé en pierre, je ne pense plus, je ne veux plus rien, je ne suis que ta voix, je l'attendrais à la sortie, je le viserais au cœur, mais je suis en premier lieu le porte-parole des Allemands et c'est pour ces Allemands que j'ai parlé, assurant que je ne suis plus disposé à rester spectateur inactif et calme alors que ce dément de Prague croit pouvoir, je serai ce martyr, je ne suis pas parti pour la Suisse, à présent je ne peux plus rien faire qu'endurer ce martyr, je jure, je jure, je jure [...].[152]

L'individu se rapporte à une collectivité plus englobante (« je suis [...] le porte-parole des Allemands et c'est pour ces Allemands que j'ai parlé ») ou, plutôt, il est la communauté, s'aliène dans celle-ci, à tel point qu'il s'efface totalement comme le souligne la multiplication des tournures négatives : « je <u>ne</u> pense plus, je <u>ne</u> veux plus rien, je <u>ne</u> suis <u>que</u> ta voix. » L'allemand, réifié « en pierre », se voit arraché de sa personne pour se confondre au groupe ; n'étant plus libre, il est en pleine coïncidence avec lui-même tel un en-soi. La critique du roman passe alors par plusieurs biais. D'une part, elle se fait par la dissonance qui s'opère (une fois de plus) entre le seuil du texte et la narration telle qu'elle est présentée ; on est dans un roman sur la liberté : l'évocation d'individus qui se confortent dans le fait d'être soumis à un dictateur, à tel point qu'ils se font objets (entités non libres par excellence) marque d'emblée une dévalorisation de pareilles attitudes. D'autre part, la critique est contextuelle : *Le sursis* est publié en 1945, soit à la libération ; le traumatisme de l'occupation et de la guerre est encore bien présent dans les mentalités : tout ce qui se rattache à Hitler s'associe nécessairement à la privation de liberté ; cela est encore plus vrai dans la narration, puisque les individus se voient privés de leur moyen d'émancipation en raison de la valeur qu'ils accordent à la figure du dictateur.

La fresque multiplie ainsi les descriptions de conduites aliénantes, le pour-soi n'existe plus pour lui-même mais existe-pour-autrui. L'aliénation, concept fondamental de la philosophie de Sartre, s'associe dès lors à une conduite inauthentique, une limitation de la liberté de l'individu. La moralité, l'accomplissement d'une conduite authentique se voit dès lors reconduite à une sortie de l'aliénation.

---

[152] *Le sursis*, p. 364.

II- Punitions et rétributions de l'agir.

Le pour-soi entretient ainsi dans le roman un rapport à autrui problématique, soulignant la difficulté à adopter une conduite authentique, à sortir de tout lien d'aliénation. Les chemins de la liberté sont parsemés d'obstacles. Mais alors, *comment* agir ? À examiner simplement le seuil du texte, on pourrait penser que c'est cette question qui préoccupe toute la tétralogie. Et, effectivement, l'action y tient une place fondamentale, ce qui n'a rien d'étonnant quand on sait que l'agir est une structure ontologique du pour-soi, un acte étant « une projection du pour-soi vers ce qui n'est pas »[153]. L'action est omniprésente et protéiforme dans *Les Chemins de la liberté* : il s'agit tout de même d'une fresque sur la guerre. Cette présente partie se propose de présenter les trois principaux types d'actions qu'on peut associer à certains personnages : l'inaction (qu'on ne peut s'empêcher de lier à Mathieu), le trop d'action (qui ne peut qu'évoquer les personnages de Brunet et de Gomez) et la réaction (qui se place du côté Daniel). La tétralogie propose une vision spécifique de chacun de ces modes d'agir, les sanctifie de diverses façons dans une logique axiologique, à travers une forme de justice poétique qui parcourt toute l'œuvre. C'est cette même justice du roman, l'orientation morale de la fresque face à l'action, que cette seconde partie du chapitre II s'évertuera à décrypter.

A- L'inaction ou l'impasse de la liberté face à elle-même.

Au début de *La mort dans l'âme,* l'américain Ritchie ne peut s'empêcher de faire cette remarque taquine à son ami Gomez : « Vous autres intellectuels européens, vous m'amusez : vous avez un complexe d'infériorité à l'égard de l'action. »[154] Outre le fait qu'il retombe dans une forme d'essentialisation, on ne peut s'empêcher de faire le lien, non sans amusement, avec la figure de Mathieu qui rentre dans ce cliché. On a vu dans le premier chapitre que le personnage, privilégiant l'indétermination, refuse tout motif d'engagement. Il a d'ailleurs bien conscience que tout le monde le voit de cette façon :

> C'est comme ça qu'ils me voient eux, Daniel, Marcelle, Brunet, Jacques : l'homme qui veut être libre. Il mange, il boit, comme tout le monde, il est fonctionnaire du gouvernement, il ne fait pas de la politique, il lit *L'œuvre* et *Le Populaire,* il a des ennuis d'argent. La liberté c'est son jardin secret. Sa petite connivence avec lui-même. Un type paresseux et froid, un peu chimérique mais très raisonnable

[153] *L'Être et le Néant, op.cit.,* p. 510-511.
[154] *La mort dans l'âme,* p. 33.

au fond qui s'est confectionné un médiocre et solide bonheur d'inertie et qui se justifie de temps en temps par des considérations élevées.[155]

Prêtant aux autres des propos qu'il réexamine, on apprend un certain nombre de choses sur la vision qu'a le personnage de lui-même. Même s'il se complait dans cette liberté abstraite, il la déprécie : son bonheur est en effet « médiocre » et il pointe du doigt la banalité de son quotidien (« Il mange, il boit comme tout le monde, il est fonctionnaire du gouvernement [...] »). De la même façon, lorsqu'un garçon perd sa balle de tennis, et que Mathieu la lui renvoie, il se reproche le caractère chimérique de ses pensées : « "Être libre. Être cause de soi, pouvoir dire : je suis parce que je le veux ; être mon propre commencement." C'étaient des mots vides pompeux, des mots agaçants d'intellectuels. »[156]La critique de l'inaction provient d'une part du personnage, mais aussi des conséquences que cela a sur sa vie ; malheureux, il s'est « stérilisé pour n'être plus qu'une attente »[157].

Au-delà de cela, l'ironie[158] constitue un outil pour déprécier le désengagement du réel de Mathieu. En effet, celle-ci pointe très souvent l'écart entre la futilité de la vie du personnage par rapport à des enjeux plus importants ; la crise privée que traverse le professeur de philosophie dans *L'âge de raison* fait pâle figure à côté de questions telles que le républicanisme en Espagne ou encore le choc des idéologies communistes et fascistes. Cela est remarquable lorsque le personnage refuse de prendre le timbre du sans-abri Espagnol au début du premier tome de la tétralogie : « Mathieu s'éloigna avec un vague regret. Il y avait une époque, dans sa vie, où il traînait dans les rues, dans les bars avec tout le monde, le premier venu pouvait l'inviter. À présent, c'était bien fini : ce genre de trucs-là ne donnait jamais rien. »[159] Confronté à la détresse de tout un peuple à travers ce geste, il regrette l'époque où il allait dans les bars : cela semble quelque peu grossier. Le décalage du personnage entre ses préoccupations futiles et des enjeux dramatiques atteint un point paroxysmique au moment où il décide de passer à l'action et de s'engager dans une forme de collectivité : il s'agit de la scène du clocher dans *La mort dans l'âme.* L'intellectuel isolé, « abstrait », s'investit enfin dans le monde à travers la

---

[155] *L'âge de raison,* p. 63.
[156] *Op.cit.,* p. 63.
[157] *Op.cit.,* p. 66.
[158] L'usage de l'ironie en ce qui concerne le personnage de Mathieu face à l'engagement politique est détaillé dans l'article de Beynon John S., « *Politics and the private self in Sarrte's Les Chemins de la liberté – The Roads to freedom -, in Australian Journal of French Studies,* 1982, pp. 185-203.
[159] *L'âge de raison.,* p. 10.

violence, marquant par là-même une rupture de sa solitude, et ce pour affirmer un lien de solidarité avec autrui.

> C'était une énorme revanche ; chaque coup de feu le vengeait d'un ancien scrupule. Un coup sur Lola que je n'ai pas osé voler, un coup sur Marcelle que j'aurais dû plaquer, un coup sur Odette que je n'ai pas voulu baiser. Celui-ci pour les livres que je n'ai pas osé écrire, celui-là pour les voyages que je me suis refusé, cet autre sur tous les types, en bloc, que j'avais envie de détester et que j'ai essayé de comprendre.[160]

Une fois de plus, les motifs dérisoires s'alignent avec des questions aussi titanesques que celles de « la Vertu », « le Monde », « la Liberté »[161], ou même plus largement les enjeux de l'occupation. Une forme de défiance de l'auteur à l'égard d'un personnage qui est tout de même son double fictionnalisé se créée, marquant la condamnation du roman de ce mode d'agir.

B- L'action ou la liberté sauvée ?

L'inaction la plus totale, cette « inertie »[162] conduit Mathieu à un agir d'une extrême violence, comme si le désengagement du réel n'était pas une posture viable face à l'existence ; une action pleinement engagée apparaît comme la solution. On pourrait penser que Sartre la valorise puisqu'elle viendrait épouser l'exigence d'authenticité du pour-soi, l'agir étant « une projection du pour-soi vers ce qu'il n'est pas »[163]. La fiction devrait alors aller dans le sens d'une « sanction positive » de ce mode d'être. Mais, pourtant, ce n'est pas tout à fait le cas dans *Les Chemins de la liberté*, comme le montre les exemples de Brunet et Gomez.

1- Action et politique : échec de l'engagement et entrave des libertés entre elles.

Brunet est un des personnages qu'on associe le plus à l'action dans le roman. Dans *La mort dans l'âme,* quand on passe du cycle de Mathieu, qu'on rattache à une forme d'inertie morale et de désengagement de la réalité (exception faite de la scène du clocher), on pense trouver chez Brunet une figure active, à l'instigation de sa propre existence, du fait de l'importance qu'il accorde à la politique.

---

[160] *La mort dans l'âme,* p. 244.
[161] *Op.cit.*, p. 408.
[162] *Ibid.*
[163] *L'Être et le Néant, op.cit., p.* 510-511.

a) Brunet : personnage opportuniste (re)tombant dans l'écueil idéaliste.

Dans *L'âge de raison,* la vision que nous propose Mathieu du jeune homme suscite sympathie : il amène « l'air du dehors »[164] dans la vie du professeur de philosophie ; c'est « tout un univers sain, court et têtu de révoltes et de violences, de travail manuel, d'efforts patients, de discipline »[165] que le personnage incarne. Associé au « calme de la mer »[166], il se révèle être en réalité un homme de peu d'envergure dans *La mort dans l'âme,* ce qui est l'occasion pour le roman de désacraliser l'image qu'on aurait pu avoir de lui. Ambitionnant la réalisation du Parti Communiste et même de remobiliser les prisonniers dans le camp de *La dernière chance,* le personnage semble faire preuve d'altruisme, de générosité ; ses actions ont l'air d'être orientées en vue du bien. Pourtant, Brunet fait preuve d'un très grand manque d'intérêt à l'égard de ses camarades ; ainsi, il multiplie les remarques déshumanisantes. Dans *La mort dans l'âme,* lorsque son groupe prépare sa revanche face à la défaite, il ne peut s'empêcher de penser ceci :« dommage que ce troupeau ne soit pas encadré par cinq cents soldats, baïonnettes au canon, qui piquent les fesses des retardataires et assomment les bavards à coups de crosse »[167]. Outre le fait qu'il fasse preuve d'un manque criant d'empathie, Brunet a une attitude extrêmement opportuniste en prenant les hommes pour les instruments du parti : ils ne sont plus que la « matière »[168] de l'œuvre de celui-ci ; ils ne sont jamais considérés pour eux-mêmes. La remarque qu'il fait face aux difficultés qu'éprouve son camarade Moulu est révélatrice : « Un petit bourgeois aussi, celui-là, tout pareil à l'autre, mais plus bête ; ça ne sera pas commode de travailler là-dessus »[169]. De la même façon, lorsqu'un soldat français dans *La dernière chance* se fait frapper par un allemand, Brunet ne peut s'empêcher de rire. Une forme de dissonance se créée au sein du personnage : militant du P.C., il se dit être du côté des miséreux, pourtant, il éprouve un vive dégoût à l'égard de Zézette du fait de ses mains rouges, son parfum de pacotille et son visage trop poudré. Ce sont autant de réactions de bourgeois et non pas d'un militant qui se propose d'aider les plus démunis. Ses réflexes, produits d'une éducation privilégiée, il en a bien conscience et il se les reproche : « *Intellectuel. Bourgeois.*

---

[164] *L'âge de raison,* p. 51.
[165] *Op.cit.,* p. 51.
[166] *Op.cit.,* p. 54.
[167] *La mort dans l'âme,* p. 258.
[168] *La dernière chance,* p. 1313.
[169] *La mort dans l'âme, p.* 256.

Séparé pour toujours »[170]. Le personnage apparaît comme bien loin de ce qu'il prêtant être : il n'assume pas qui il est.

Accordant peu d'importance à ses camarades, il veut surtout les préserver de l'erreur doctrinale ; il ne tient pas compte de leur situation particulière : ils apparaissent comme des abstraits. Il existe ainsi un véritable clivage entre lui et les ouvriers qui constituent l'ossature du parti[171].

Ainsi, de prime abord, on pourrait penser que Brunet exerce une forme de liberté dans l'action, loin de la « vie métaphysique » de Mathieu ; pourtant, en traitant les situations et autrui comme de simples abstraits, Brunet retombe dans le piège de l'idéalisme. L'investissement dans le Parti corps et âme constitue plutôt une nouvelle forme d'essentialisation ; loin d'une vie authentique, les choses doivent se dérouler pour et selon les vues du Parti : le destin de Brunet est comme déjà figé, ce que suggère la comparaison du marxisme aux « lois naturelles »[172] que fait le personnage.

b) Condamnation de l'essentialisation militante : Vicarios ou le « porteur » de la justice romanesque.

La tétralogie, à travers ce mouvement de valorisation puis de désacralisation du personnage, associé à une dissonance entre ses convictions et ses actes, condamne et critique pareille posture face à l'existence. Cette clef de lecture se voit confirmée par le déroulement de la narration. La mort de Vicarios dans *La dernière chance* va dans le sens de la justice poétique à l'œuvre dans le roman : il meurt à cause de ce grand attachement au Parti, il est le « porteur » — pour reprendre l'étymologie latine de son nom — des fautes qui ont été commises par celui-ci et les personnes qui s'y associent comme Brunet. En effet, dans « Drôle d'amitié », on apprend que Vicarios a quitté le P.C consécutivement au pacte germano-soviétique ; les militants du camp le prennent en grippe, le considérant comme un traître, ce qui n'est pourtant pas le cas. Certains en ont conscience, mais préfèrent se voiler la face, pour assimiler les vues du parti. Vicarios incarne une véritable figure de bouc-émissaire, déversoir de haine nécessaire à l'équilibre du parti ; comme lui dit Brunet : « Les camarades n'ont pas trop de toute leur confiance : même si

[170] *Le sursis*, p. 23.
[171] En ce qui concerne le rapport entre Brunet et le parti communiste, on peut se rapporter aux travaux de Beynon John S., « *Politics and the private self in Sarrte's Les Chemins de la liberté – The Roads to freedom -, in Australian Journal of French Studies*, 1982, pp. 185-203.
[172] *La mort dans l'âme,* p. 338.

tu es partiellement innocent, ils ont besoin que tu sois tout à fait coupable. »[173] À partir de là, et après s'être fait agresser pour ce motif dans le camp, Vicarios décide de « s'évader afin d'affronter ses calomniateurs »[174], évasion durant laquelle il se fait tuer. La mort de Vicarios apparaît alors comme la conséquence malheureuse de l'infléchissement de la ligne directrice du parti incarnée par Brunet. Celui-ci, subissant la « punition » d'une justice poétique implacable à travers la perte tragique d'un ami, voit son attitude face à la vie faire l'objet d'une remise en question. Il en ressort désabusé : « Cet absolu de souffrance, aucune victoire des hommes pourra l'effacer : — c'est le Parti qui la fait crever, même si l'U.R.S.S. gagne, les hommes sont seuls »[175]. On est bien loin du culte héroïque que nous propose Mathieu dans *L'âge de raison* et cette désillusion romanesque renforce la critique à l'œuvre.

c) Dialectique entre Brunet et Mathieu : l'absence de troisième terme pour briser l'alternative.

Une forme de dialectique s'opère alors entre Brunet et Mathieu sur le mode d'un « miroir inversé ». Alors que le premier s'inscrit dans une ambition collective à travers des modes d'opération qui se veulent concrets, la justice poétique le plonge dans une solitude qui le pousse à découvrir sa subjectivité. À l'inverse, le second, replié dans le refus de son investissement dans le réel, découvre avec brutalité la violence, l'engagement et la collectivité. Face à ces alternatives opposées, solitude et collectivité, paix et violence, la diégèse ne propose aucun dépassement ; l'histoire prend la forme d'un cercle infini : la solitude conduit à l'engagement, l'engagement conduit à la solitude, la situation de Brunet mène à celle de Mathieu et la situation de Mathieu aboutit à celle de Brunet ; aucun troisième terme ne vient briser cette forme circulaire. On pourrait penser que la figure de Schneider-Vicarios aurait pu constituer une alternative à un pareil schéma. Initialement engagé dans le parti, se reconnaissant dans ses valeurs, il est bel et bien investi dans sa situation, mais cherche à travers son action à la dépasser. À partir du moment où il ne se reconnaît plus dans la ligne directrice du P.C., il décide de le quitter : il ne restreint pas son champ des possibles. Il préfère être au commencement de son action et de ses valeurs, adoptant par là-même une attitude authentique ; pourtant, la fiction est bien loin de le récompenser : en voulant affirmer son indépendance et son autonomie, il meurt ; il serait probablement encore vivant s'il n'avait pas quitté le parti. Sa liberté s'est vue entravée

[173] *La dernière chance, op.cit.,* p. 1516.
[174] *La force des choses,* p. 270.
[175] *La dernière chance,* p. 1039.

par celle d'autrui ; un personnage qui aurait pu *se faire,* exercer sa liberté jusqu'au bout, connaît une fin qui n'a rien de reluisante, même si elle est conforme à ses valeurs.

2- Esthétique du *kitsch*, cliché et sadisme : le personnage de Gomez ou la chute d'une vie de gloire à un destin misérable.

Le pendant réussi de l'inaction n'est donc pas nécessairement l'action comme le montre l'exemple de Brunet. Le double mouvement opposé de valorisation du personnage suivi d'une dévalorisation et la défaite de ses idéaux vont dans ce sens[176]. Mais la critique passe également par la caricature, l'usage d'une esthétique du *kitsch* comme c'est le cas pour Gomez. D'une part, le personnage apparaît comme le prototype du sadique. Présenté comme dénué d'émotions à bien des moments, il parle de la mort de milliers de personnes sans une once de tristesse et vient même jusqu'à exprimer clairement son attrait pour la violence : « "Mathieu, dit-il d'une voix basse et lente, c'est beau, la guerre" »[177]. Non seulement le personnage est antipathique mais, en plus de cela, il s'insère dans une esthétique grossière qui tend à le ridiculiser.

> Il s'est battu. Il s'est vraiment couché derrière ce mur et on lui tirait dessus. Il était capitaine, qu'il pensait : « Salauds de Français ». Gomez s'était renversé sur sa chaise, il achevait de boire son porto, il prit sa boîte d'allumettes d'un geste reposé, il alluma sa cigarette, ses traits nobles et comiques jaillirent de l'ombre et s'éteignirent. Il s'est battu ; il n'en reste rien dans ses yeux. La nuit tombait, l'enveloppait de douceur, il bleuissait au-dessus de la lampe rose, l'orchestre jouait *No te quiero más,* le vent agitait doucement la nappe, une femme entra, riche et seule, et s'assit près d'eux, son parfum flotta jusqu'à leur nez.[178]

L'usage du stéréotype est appuyé ici par les nombreuses allusions aux origines du sud de l'Europe de Gomez avec le « porto », le fait qu'il se définisse par opposition avec les français et la musique « *No te quiero más* » qui romantise la vie du jeune Espagnol. De plus, Sartre était un grand amateur de cinéma comme en atteste le caractère très visuel de la scène ; le personnage n'est pas sans rappeler la figure du « *Bad Boy* » apparu dans les années vingt dans le septième art. Gomez en reprend tous les codes : figure de défiance, sa vie est placée sous le signe de la violence et de la séduction. Véritable cliché cinématographique, le roman valorise quelque peu le personnage tant il se donne à lire comme fort et courageux.

---

[176] En ce qui concerne la chute du personnage de Gomez, on peut se rapporter on peut se rapporter aux travaux de Beynon John S., « *Politics and the private self in Sarrte's Les Chemins de la liberté – The Roads to freedom -, in Australian Journal of French Studies,* 1982, pp. 185-203.
[177] *Le sursis,* p. 317.
[178] *Op.cit.,* p. 303.

Cependant, sa présentation sur un mode caricatural suggère qu'il n'a pas l'assentiment de son auteur, ce que confirme la narration. La dernière fois qu'on le retrouve dans la fresque, il est en exil à New-York, dans une situation d'échec. Sale, inondé de sueur avec des « gouttes [qui] couraient sur ses flancs comme des poux »[179], il se sent « au bout du rouleau »[180] : il ne lui reste plus qu' « une seule chemise » et « dix-huit dollars »[181]. On lui demande de taire ses « exploits »[182] d'antan ; son passé glorieux mis sous silence, il ne lui reste plus que son minable présent, avec son « pantalon usé »[183] et les « tâches sombres que la sueur faisait [...] sur sa chemise »[184]. On est bien loin du grand Gomez qu'on a pu connaître dans *Le sursis*. La narration « punit » ainsi le trop d'action et ne l'associe absolument pas au triomphe d'une liberté accomplie ; le personnage, présenté d'abord d'une façon caricaturale, voit son rapport à la vie et l'action dévalorisé par le déroulement des évènements dans lequel il est pris. Le fait qu'il disparaisse de la narration, qu'il ne revienne plus jamais ni dans *La mort dans l'âme,* ni dans *La dernière chance*, laisse cette dernière image d'une vie ratée qui n'a plus aucune possibilité d'être sauvée : l'histoire du personnage s'arrête là.

C- Nietzsche chez Sartre : type réactif et liberté empêchée.

Face à cette quête de la liberté, à ces chemins semés d'embûches, ni l'inaction, ni la surenchère dans l'action ne proposent d'alternatives viables. Qu'en est-il de la réaction ? La réponse à cette question se trouve dans les aventures de Daniel, grande figure de l'homosexualité dans le roman, véritable « type réactif » pour reprendre la terminologie deleuzienne qui commente l'œuvre de Nietzsche. On sait que Sartre — « sous l'influence de Nizan avec qui il conclut au lycée Henri-IV un pacte de surhumanité »[185] — fut un grand lecteur du célèbre philosophe allemand dès les années vingt. Cela a eu une influence considérable aussi bien dans sa philosophie que dans son œuvre littéraire (on peut par exemple penser aux *Mouches, Huis-clos* ou encore *Les Mots*[186]*).* Cependant, aucune étude critique n'a été faite sur

[179] *La mort dans l'âme,* p. 9.
[180] *Op.cit.,* p. 11.
[181] *Ibid.*
[182] *Op.cit.,* p. 12.
[183] *Ibid.*
[184] *Ibid.*
[185] LOUETTE Jean-François « Nietzsche, Friedrich », *in Dictionnaire Sartre,* sous la dir. de François Noudelmann, Paris : Honoré Champion, 2004, p. 353.
[186] LOUETTE Jean-François, *Sartre contre Nietzsche (Les mouches, Huis-clos, Les Mots),* Paris : éd. P.U.G, coll. *Theatrum Mundi,* 1996.

les réminiscences du nietzschéisme dans *Les Chemins de la liberté* alors que pourtant celles-ci sont bien présentes.

1- « *Tu es méchant, donc je suis bon.* »

Daniel constitue le prototype de l'être de ressentiment ; il fait état d'un esprit de vengeance à l'égard du monde extérieur et ce, en grande partie, du fait de sa condition d'homosexuel.

Le lecteur rencontre Daniel au milieu de *L'âge de raison* à travers un acte gratuit qui suscite l'horreur : il noie ses trois chats et en tire un plaisir sadique tant il a l'impression « de jouer un bon tour à quelqu'un »[187]. L'enthousiasme venant d'un pareil acte peut de prime abord suggérer qu'il est pleinement acteur de cette action, qu'il extériorise une volonté de puissance pour s'accomplir dans le monde, pour s'ériger « par-delà le bien et le mal », à la manière d'un Raskolnikov chez Dostoïevski. Mais, en réalité, à force d'apprendre à connaître le personnage, on se rend compte que l'action de Daniel résulte de l'intériorisation d'affects dépréciatifs, du fait de son orientation sexuelle qu'il n'accepte pas ; or, le « penchant à être agressif fait partie de la force aussi rigoureusement que le sentiment de vengeance et de rancune appartient à la faiblesse »[188], c'est-à-dire au type réactif, à l'être de ressentiment. Confronté aux « tantes »[189], il ne veut absolument pas y être associé d'une quelconque façon, à tel point qu'il se fait passer pour un policier afin de terroriser un homme qui le drague ; il ne veut pas qu'un de ses protégés le perçoive mal : « Il me voit avec cette lope, il me prend pour un confrère, je suis sali »[190]. Haïssant « cette franc-maçonnerie de pissotières »[191], il se déteste par là-même, car il est ce qu'il ne voudrait pas être : homosexuel. Il est alors emporté par la méchanceté, « cette extraordinaire impression de vitesse »[192], cette « joie transpercée de peur, sèche comme une secousse électrique »[193], notamment lorsqu'il cherche à contrarier Mathieu en tentant de

---

[187] *L'âge de raison,* p. 106.
[188] Friedrich Nietzsche, *Ecce homo,* trad. Henri Albert, Paris : Mille et Une Nuits, éd. 1001 Nuits Petite Collection, I, p. 7.
[189] *L'âge de raison,* p. 32.
[190] *Op.cit.,* p. 163.
[191] *Ibid.*
[192] *Op.cit.,* p. 184-185.
[193] *Op.cit.,* p. 185.

convaincre Marcelle de garder l'enfant. Cette cruauté dirigée aussi bien contre soi-même que le monde extérieur est caractéristique de l'être de ressentiment chez Nietzsche.

Le climat homophobe du XX ème siècle pousse le personnage à intérioriser, à introjecter ce mal en lui. Cela explique son comportement en partie, mais ses réactions sont plus souvent le fait d'une vengeance imaginaire, dans laquelle il projette sur autrui la responsabilité de sa faiblesse, pour reprendre une clef de lecture nietzschéenne. En effet, même s'il évolue dans une société homophobe, Daniel a un entourage proche qui l'accepte tel qu'il est ; pourtant, il leur accorde de mauvaises intentions et des jugements dévalorisants. Lorsqu'il avoue son attirance pour les hommes à Mathieu : celui-ci y accorde peu d'importance. Daniel ne peut s'empêcher d'avoir une réaction de défense, comme s'il avait été attaqué : « Ça t'étonne ? Ça dérange tes idées sur les invertis ? » [194]. Mathieu apparaît comme le « méchant », comme celui qui juge, alors qu'il n'a rien fait ; Daniel, créature de ressentiment, « veut que les autres soient méchants, [il] a besoin que les autres soient méchants pour pouvoir se sentir [bon]. *Tu es méchant, donc je suis bon :* telle est la formule fondamentale de l'esclave, elle traduit l'essentiel du ressentiment »[195]. Le mauvais ici, le juge, ce n'est pas Mathieu, mais bien Daniel lui-même, qui se tourmente par l'interdit de l'homosexualité qu'il s'est auto-introjecté.

> « C'est drôle qu'on puisse se haïr comme si on était un autre. » Ça n'est pas vrai, d'ailleurs : il avait beau faire, il n'y avait qu'un Daniel. Quand il se méprisait, il avait l'impression de se détacher de soi, de planer comme un juge abstrait au-dessus d'un grouillement impur et puis, tout d'un coup, ça le reprenait, ça l'aspirait par en-bas, il s'engluait en lui-même.[196]

La haine ne vient donc pas des autres, mais bien du personnage lui-même, le tribunal qui le juge n'est pas à l'extérieur, mais à l'intérieur ; Daniel se déteste, il se considère comme pédéraste, ne se voit que comme tel, à tel point qu'il associe de façon essentielle la haine de soi à l'homosexualité : « J'ai honte d'être pédéraste parce que je suis pédéraste [...]. Tous les invertis sont honteux, c'est dans leur nature » [197].

2- La tentative de se soustraire à la mauvaise conscience.

---

[194] *Op.cit.,* p. 364.
[195] DELEUZE Gilles, *Nietzsche et la philosophie,* Paris : PUF, 2014, p. 185.
[196] *L'âge de raison,* p. 107.
[197] *Op.cit.,* p. 307.

Outre la violence physique dirigée vers l'extérieur, celle-ci peut être renvoyée en interne, notamment avec le désir d'auto-castration qu'il évoque dans *La mort dans l'âme* et qui prend une forme symbolique dans la relation qu'il entretient avec Marcelle. Cette relation est l'occasion pour lui de vivre par procuration une vie de femme, de se faire femme, manière de légitimer son désir des hommes. Ainsi, en songeant à Marcelle, il se dit : « je l'ai regardée à mon tour, j'étais fasciné, j'étais là-dedans, j'existais dans cette chair, derrière ce front buté, au fond de ces yeux »[198]; en ne faisant plus qu'un avec la maîtresse de Mathieu, Daniel rejette toute forme de masculinité, pour se soustraire à la mauvaise conscience, à l'intériorisation d'affects négatifs qui le pousse à se haïr du fait de son homosexualité.

L'intériorisation d'une persécution va même encore plus loin ; plusieurs fois, il l'associe à Dieu, cet ultime regard, qui l'a fait tel qu'il est : homosexuel et, par extension, être de ressentiment.

> Il était debout dans la nef, le prêtre chantait pour lui ; il pensa : « Le repos, le calme, le calme, le repos. » *Tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change.* Tu m'as créé tel que je suis et tes desseins sont impénétrables ; je suis la plus honteuse de tes pensées, tu me vois et je te sers, je me dresse contre toi, je t'insulte et en t'insultant je te sers. Je suis ta créature, tu m'aimes en moi, tu portes, toi qui a crée les monstres.[199]

Une inversion de la culpabilité s'opère alors ; elle est renvoyée du débiteur (Daniel) à son créancier (Dieu) pour reprendre le lexique nietzschéen, dans une véritable logique de revanche du faible : le second a donné la vie au premier, qui est celle d'un « monstre » ; le seul moyen que la créature trouve pour servir son créateur est de l'insulter, pour suivre l'ordre des choses. *La généalogie de la morale*[200] exprime parfaitement la condition de Daniel, il est « l'homme qui paie par sa douleur le dommage qu'il cause [dans le fait même d'être homosexuel], l'homme tenu pour responsable d'une dette [celle de son existence en tant que créature de Dieu], l'homme traité comme responsable de ses forces réactives »[201]. Personnage tourmenté, rejeté par la société, son absence de valeur constitue la vérité de son être-pour-les-autres ; c'est un pareil sentiment qu'il retourne contre ceux qui représentent ou qui sont susceptibles de représenter la loi : Dieu d'une part et, d'autre part, les autres pour-soi. Face à ces instances d'autorité,

---

198 *L'âge de raison,* p. 183.
199 *Le sursis*, p. 236.
200 Friedrich Nietzsche, La *généalogie de la morale*, trad. Jean Gratien et Isabelle Hildenbrandt, Paris : Gallimard, coll. Folio Essais, p. 185, II, p. 8.
201 *Nietzsche et la philosophie, op.cit.*, p. 205.

intériorisées dans le personnage, celui-ci trouve un imago de substitution, en leur superposant quelqu'un d'encore plus puissant, un homme fort, un dictateur : Hitler.

3- Mâle, mal et masochisme : mise à mort de soi et du monde extérieur.

À partir de là, les anciennes lois ne sont plus valables, à tel point que les doctrines biologiques perdent tout leur sens comme le remarque Isabelle Grell[202]. Daniel se métamorphose en une femme qui se donne à son sauveur, dans une extase la plus totale face à l'envahisseur : « D'autres visages passèrent devant son regard embué, d'autres encore et d'autres, toujours aussi beaux ; ils vont nous faire du Mal, c'est le Règne du Mal qui commence, délices ! Il aurait voulu être une femme pour leur jeter des fleurs »[203]. Un double mouvement, caractéristique de l'être ressentiment, s'opère ici. D'une part, on observe l'introjection du « mal » que la société associe à l'homosexualité, ce qui conduit le personnage à la mauvaise conscience, une souffrance que le sujet dirige contre lui-même dans une logique d'auto-sabotage. D'autre part, Daniel se retrouve dans une quête de plaisir masochiste, à travers un mal qui vient de l'extérieur et qui pourra le punir, prenant ici la figure de l'envahisseur. Ce mal extérieur prend la forme d'un « mâle », comme en atteste la répétition de son homophone et le caractère homoérotique du regard que Daniel porte sur les soldats allemands (il les associe à des « délices », souligne que leurs visages sont « toujours aussi beaux » et voudrait se faire femme, comme s'il marquait une volonté de relation plus intime avec l'adversaire). Pour conforter cette punition de l'extérieur, appuyant sa réaction de défiance face au réel et à autrui, Daniel choisit d'être un collaborateur avec un ennemi qui cherche pourtant la destruction des homosexuels.

On comprend mieux le sens de la faillite de la liberté de Daniel. Il aurait pu accomplir un véritable acte de refus de l'univers dominant, un acte qui l'aurait interrogé en le confrontant à ses propres valeurs ; il aurait pu devenir responsable, vis-à-vis du monde et des hommes. Pourtant, il se contente d'épouser le Mal (Mâle) et ses valeurs préétablies, en réaction au monde d'avant la guerre et de l'occupation ; il n'est pas lui-même à l'instigation, au principe de ses valeurs.

---

[202] On peut se référer à son article « *Jean-Paul Sartre and Daniel Séreno : agnosco fratrem* », *in Sartre studies international*, 01/01/ 2001, Vol. 7, p. 58-75.
[203] *La mort dans l'âme,* p. 103.

Toute attitude réactive est ainsi condamnée par le roman ; celui-ci montre qu'elle est source de souffrance en dévoilant un Daniel antipathique, porté vers le regard d'autrui de façon maladive, et qui marque un désir d'union avec l'ennemi, figure de privation de la liberté par excellence. Plus largement, la condamnation de la morale de l'esclave passe par le déroulement de la narration.

Certes, celle-ci ne se finit pas du fait de l'inachèvement de la fresque mais on sait, par le témoignage de Simone de Beauvoir dans *La force des choses,* que Sartre avait l'intention d'emmener son personnage dans le sens d'un destin tragique. Dans celui-ci, Philippe, la dernière conquête homosexuelle de Daniel, s'engage dans la Résistance, en réaction aux comportements de Daniel qui ne cessait de le traiter de lâche. Lors d'une rixe, le jeune homme est tué dans un café et, Daniel, bouleversé par le chagrin et la colère, utilise l'une des grenades de Philippe pour faire sauter une réunion d'importants responsables allemands à laquelle il a accès comme collaborateur de premier plan. Il n'a donc jamais de valeurs qui viennent de lui : elles sont toujours des réactions. Cela le conduit à peu de chose, si ce n'est à la perte de l'homme qu'il aime : Philippe. La « condamnation de la vie émanant du vivant »[204], la haine de la vie elle-même par laquelle procède Daniel trouve sa traduction dans une volonté de violence contre l'existence ; cette dépréciation du monde conduit alors à l'échec de la vie du personnage.

[204] Friedrich Nietzsche *Le crépuscule des idoles,* Paris : Gallimard, éd. Folio essais, 1988, p. 33.

III- Un « inventaire de libertés fausses, incomplètes et mutilées » : *Les Chemins de la liberté* ou l'impasse morale qui devient écueil métaphysique.

Toutes les postures face à l'action détaillées dans la tétralogie, que ce soit l'inaction, la surenchère dans l'action ou la réaction ne permettent pas un sauvetage de la liberté ; aucune de ces attitudes face à la vie n'assure une conduite authentique. Avec l'analyse de la situation des différents personnages dans la fresque, on se rend très rapidement compte que, le roman, loin de montrer ce qu'est la liberté, nous révèle plutôt ce qu'elle n'est pas. Parmi tous ces destins singuliers, aucun ne propose une alternative viable aux conduites inauthentiques : la tétralogie ne fait état d'aucun modèle de réussite de la liberté. *Les Chemins de la liberté,* loin d'être un guide pratique pour justement trouver ce qu'est la liberté, nous montre plutôt les chemins à ne pas emprunter. La tétralogie apparaît alors comme un « inventaire de libertés fausses, incomplètes et mutilées »[205] selon les propres mots de Sartre. Univers axiologique à part entière, la fresque nous propose une morale quelque peu déroutante ; grossièrement, elle nous dit ce qui est mauvais, sans nous dire pour autant ce qui est bien. Ces libertés « incomplètes », « mutilées » laissent entendre qu'elles ne sont pas « complètes ». Le fait de ne pas montrer une réalité entière, accomplie, du fait de l'inachèvement de la fresque, va en réalité dans le sens même de la liberté, comme devenir perpétuel, infini, à jamais inabouti.

De ce fait, le plan descriptif et le plan axiologique tel qu'on a cherché à les distinguer se recoupent de façon très intime. Le roman ne peut présenter de valeurs absolues, dire que ceci est bien ou que ceci est mal, sinon, il retomberait dans une forme d'essentialisation morale et donc dans une potentielle fixation des pour-soi ; or, ontologiquement parlant, le pour-soi ne peut être soi. Cette proximité et cette porosité entre le plan descriptif et le plan axiologique se voit d'ailleurs dans la philosophie : par exemple, les attitudes de mauvaise foi sont décrites dans *L'Être et le Néant,* ouvrage à la vocation descriptive, avant de faire l'objet d'une analyse plus morale dans un ouvrage tel que *Les Cahiers pour une morale ;* étudier la morale du roman c'est donc nécessairement retomber sur sa métaphysique.

---

[205] Jean-Paul Sartre, « Entretien avec Christian Grisoli » (*Paru*, n°13, décembre 1945), repris dans Jean-Paul Sartre, *Oeuvres romanesques, op.cit.*, [p. 1912-1917], p. 1915.

Mais alors, si rétrospectivement Sartre parle de sa fresque comme d'un « inventaire de libertés fausses, incomplètes, et mutilées »[206], on ne peut s'empêcher de pressentir une forme de désillusion de l'auteur face à la liberté ; cela ne peut qu'interpeller puisque c'est cette conviction profonde que l'homme est libre qui anime la plume sartrienne. Pourtant, l'impossibilité qu'a le roman de révéler cette liberté, ni même de dire au lecteur comment y parvenir en lui fournissant des outils d'émancipation interpelle : est-ce qu'il y a même liberté ? On pourrait voir dans l'inachèvement du roman une forme de lassitude à l'écrire ; à mesure que la liberté se dérobe à la plume du phénoménologue français, il ne reste plus que l'abandon. L'étude de la problématique morale (comment être libre ?) nous conduit ainsi à l'écueil métaphysique : y a-t-il liberté ?

A- Mathieu ou Sartre exorcisé dans la fiction : une remise en question de la liberté ?

Cette interrogation, qui constitue une mise en suspens de la philosophie sartrienne, parcourt toute la fresque. Comme on l'a vu, en ce qui concerne la narration, aucun personnage ne voit son histoire couronnée par l'accomplissement de sa liberté ; mais, en plus de cela, la « crise de la liberté » qu'expérimente Mathieu, véritable double fictionnalisé de l'auteur dans son œuvre, vient perturber cet *ethos* de Sartre comme philosophe de la liberté.

1- Perturbation de l'*ethos* sartrienne dans l'œuvre : Mathieu, l'intellectuel bourgeois idéaliste.

a) *Évolution intellectuelle de Sartre dans le roman : chemins tortueux et alambic de la pensée.*

Mathieu, véritable alter-ego fictif du compagnon de Beauvoir, prend un certain nombre de traits de sa vie. Tout comme lui, il est professeur de philosophie ; il se questionne énormément sur sa liberté ; il a une trentaine d'années dans le roman, soit à peu près le même âge que Sartre au moment de la rédaction de la fresque ; il est professeur de philosophie ; il refuse l'engagement du mariage… Comme l'écrit Sartre lui-même : « Mathieu dans *L'âge de*

[206] *Ibid.*

raison, je lui ai tout donné de moi —je ne parle pas des faits de sa vie, mais de son caractère — sauf l'essentiel, à savoir que je vivais pour écrire »[207].

Le cheminement du personnage en ce qui concerne sa conception de la liberté est donc analogue à celui de Sartre : il est l'incarnation romanesque de l'évolution intellectuelle de la pensée du phénoménologue. Pour démontrer que Mathieu manifeste une pensée de l'écrivain cachée dans la réalité, il est nécessaire de voir en quoi il incarne dans la fiction la pensée sartrienne. Pour qu'il y ait une pensée voilée dans le réel, dévoilée dans la fiction, il faut que celle-ci s'ancre dans une pensée connue dans la réalité de l'auteur qui trouve clairement son pendant fictionnel.

L'âge de raison est l'occasion de présenter la liberté de façon abstraite, détachée de toute situation. Le roman, se concentrant exclusivement sur l'aventure de Mathieu Delrue, présente le personnage comme le protagoniste de l'ouvrage et non une conscience parmi d'autres prise dans le flot de l'Histoire, d'une même situation, comme c'est le cas dans *Le sursis.* Cela n'a rien d'étonnant quand on sait que au moment de la rédaction du premier tome, Sartre a à peine esquissé le concept de situation dans sa pensée ; celui-ci ne lui est venu que lors de son expérience de la guerre en 1940. Il est donc normal qu'entre 1938 et 1939, au début de la rédaction de *L'âge de raison,* la philosophie de Sartre soit empreinte d'idéalisme, ce qui a une incidence directe sur la fresque. Au moment du début de la rédaction de *L'âge de raison,* la liberté est donc posée de façon idéelle. De fait, le personnage de Mathieu Delrue est dans un rejet de tout enracinement au monde, le nom « Delrue » renvoyant au fait qu'il soit « De la rue », dans un endroit indéterminé, flou, hors de toute situation bien précise. Sa liberté est plutôt pensée que vécue, abstraite que concrète et ce jusqu'à la scène du clocher au milieu de *La mort dans l'âme.*

Le rapport qu'entretient Mathieu avec l'acte de scarification est synecdochique d'un pareil changement de paradigme. En effet, dans *L'âge de raison,* Mathieu se plante un couteau dans la main dans une attitude de « défi à Jacques, à Brunet, à Daniel, à sa vie »[208], façon pour lui de nier toute attache avec son entourage, l'arrachement de pans de son corps constituant une forme de détachement vis-à-vis de celui-ci et plus largement du reste de sa vie. Manière de se

---

[207] Entretient de 1973, *in Œuvres romanesques*, éd. publiée sous la dir. de Michel Contat et Michel Rybalka, avec la collaboration de Geneviève IDT et de George H. Bauer, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, p. 1880.
[208] *L'âge de raison,* p. 240.

désengager de son corps et donc du réel, la mutilation permet à Mathieu de demeurer dans cette pure indétermination qu'il associe à la liberté, le fait de « n'être rien ». Pourtant, dans le troisième tome de la tétralogie, le même acte n'a absolument pas la même connotation aux yeux du personnage, marquant par là-même son changement d'attitude face à sa liberté. Dans *La mort dans l'âme,* il se demande ceci : « se fendre la main d'un coup de couteau [...] et puis après ? Casser, détériorer, ce n'est pas une solution ; un coup de tête, ce n'est pas la liberté »[209]. La valeur et le sens attribués au geste ne sont plus les mêmes ; une attitude de détachement face à la réalité ne constitue plus une solution viable. Cela n'est pas anodin, car c'est dans ce même tome que le personnage décide de s'engager concrètement ; au cours de la scène emblématique du clocher, il décide de se lancer dans l'action, action durant laquelle « pour une fois, quelque chose était arrivé. " Quelque chose de définitif" »[210]. Évidemment que, Sartre, au moment de la rédaction de la scène (dans le courant de l'année 1947), a déjà pris acte du concept de situation (qui est déjà vaguement esquissé dans la *Transcendance de l'ego* en 1934, et qui apparaît comme vécu par l'auteur dans les *Carnets de la drôle de guerre*[211]), mais là, pour la première fois, l'alter-ego fictionnalisé de l'auteur la vit dans le roman. Il y a comme un mouvement de retard entre la fiction et le réel, la pensée sartrienne étant en avance sur son personnage.

Consécutivement à cette scène du clocher, on ne peut s'empêcher de penser que Mathieu est mort ; pourtant nous le retrouvons dans le camp de *La dernière chance*, comme s'il avait été ressuscité, marquant d'emblée une scission entre un Mathieu d'avant sa pseudo-mort, « fatigué depuis sa naissance d'être libre "pour rien" »[212] et un Mathieu d'après sa re-naissance qui s'est « enfin et allégrement décidé à l'action »[213]. Ce mouvement de translation dans la pensée sartrienne entre une liberté abstraite et une liberté engagée se voit dans la façon qu'a Mathieu de réapparaître pour la première fois dans « Drôle d'amitié » à travers l'image — qui se voit dotée d'un potentiel métaphorique certain — de sa naissance paradoxale au sein d'une espèce de cercueil : « Il colla ses paumes contre le plancher et tira sur ses avant-bras. Ses mains moites collaient au bois comme des ventouses, son dos glissa lentement vers la lumière, son

---

[209] *La mort dans l'âme,* p. 394.
[210] *Ibid.*
[211] *Carnets de la drôle de guerre* : « J'admets que le choc de la guerre l'ait soudain déterminé à une conversion vers l'authentique, ce qui l'amène à être authentiquement *en situation* vis-à-vis de la guerre. Mais cette authenticité demande à conquérir de nouveaux terrains, si elle est *vraie.* Elle se présente d'abord sous la forme d'un désir de réviser les situations anciennes à la lumière de ce changement. Elle se donne d'abord comme inquiétude et désir critique. », p. 980.
[212] Simone de Beauvoir, *La force des choses, T I,* Paris : Gallimard, Folio, 1963 p. 271-272.
[213] *Ibid.*

occiput racla le fond du cercueil, c'était très amusant »[214]. Mathieu en en sortant, à la façon d'un Christ ressuscité, marque le début de sa nouvelle vie orientée vers l'action. De fait, il se préoccupera de la vie du camp, il cherchera à aider des prisonniers à s'évader, il sortira de sa position contemplative, isolée, désengagée, telle qu'on la retrouve dans *L'âge de raison* et *Le sursis* : il est désormais dans une situation qu'il assume.

Le personnage de Mathieu change ainsi radicalement de posture vis-à-vis de la vie et suit, de façon différée, le changement de trajectoire de la pensée sartrienne. En écrivant le mensonge romanesque l'auteur révèle la vérité et la réalité de sa vie et, plus spécifiquement, de sa pensée. Jusqu'à cette scène du clocher, le personnage est dans la même position que ce Sartre d'avant la morale : ce qu'il vit, dit, pense, n'implique qu'un constat de l'ordre de *ce qui est,* et non pas *ce qui devrait être* propre à la morale. Avec cette scène du clocher, il s'engage au cœur même de la problématique historique, de l'action, et cherche à marquer la réalisation effective de *ce qui devrait être*. Le changement d'attitude de Mathieu à l'égard de sa liberté marque le passage d'une attitude solitaire, isolée, amorale, à un engagement qui sous-tend un ensemble de valeurs et un rapport spécifique au monde. En ce sens, et plus largement, le personnage est synecdochique de l'ensemble de la production philosophique de son auteur. En effet, celle-ci se concentre tout d'abord sur une description du réel — loin de toute axiologie — : elle a pour ambition de dire, de révéler des pans de la réalité ; il s'agit de la production philosophique entre 1934 et 1947 (on peut penser par exemple à *La Transcendance de l'Ego, L'imaginaire, L'Être et le Néant,* etc.*)*; mais, à partir de 1947, avec les *Cahiers pour une morale,* ce qui préoccupe Sartre ce n'est plus la théorie de la connaissance, les analyses existentielles sur le réel, mais bien la morale et une morale inscrite dans l'Histoire (à noter qu'il s'agit d'un découpage quelque peu schématique : un ouvrage comme *L'Être et le Néant*, qui date de 1943, porte déjà en germe des problématiques axiologiques).

b) Liberté critiquée, malmenée.

Ainsi, la vie de Mathieu se fait à la mesure de l'évolution de la pensée sartrienne. Ce constat n'est pas à prendre dans un sens chronologique : entre la pensée du Sartre qui rédige et la vie de Mathieu qui est rédigée se trouve un écart, ils n'ont pas la même posture face à leur liberté au même moment. L'évolution dont il est ici question renvoie au fait que le personnage

[214] « Drôle d'amitié », p. 1596.

et l'auteur suivent les mêmes jalons, dans le même ordre : ils passent d'une liberté abstraite à une liberté en situation ; après avoir été dans un rapport désintéressé face au réel ils décident de favoriser l'action, occasion pour eux de confronter leurs valeurs. Donc tout de la vie de Mathieu reprend des éléments de la pensée sartrienne. Mais pourtant, cette même vie et le rapport que celle-ci entretient avec la liberté sont mis à mal : ils sont critiqués, que ce soit par le personnage lui-même, son entourage, ou même la narration. Une liberté malmenée de la sorte, incarnée par le double fictionnalisé de Sartre a de quoi surprendre : on ne peut s'empêcher de l'associer à l'auteur et à sa pensée ; la liberté, concept fondamental de la philosophie sartrienne, est directement critiquée dans la fiction, perturbant l'*ethos* de Sartre comme philosophe de la liberté.

Le rapport qu'entretient Mathieu avec sa liberté est symptomatique de cette crise de la liberté expérimentée par Sartre. Avant la scène du clocher, le personnage est présenté dans une forme de fuite face au réel, sa posture se voit critiquée par d'autres personnages : son idéalisme est fermement condamné. Marcelle souligne ainsi qu'une liberté abstraite, non engagée dans le réel, n'apporte non seulement rien mais, en plus, peut faire défaut dans certaines situations : « Elle eut un ricanement dur : " Sa liberté !" Quand on se réveillait le matin avec le cœur tourné et qu'on avait quinze heures à tuer avant de pouvoir se recoucher, qu'est-ce que ça pouvait bien foutre qu'on soit libre ? »[215]. De la même façon, plusieurs fois Brunet le considère comme une « conscience impersonnelle, sans passé, sans avenir »[216], un « petit bourgeois idéaliste »[217], comme si ne pas s'investir dans le réel à travers un engagement particulier s'inscrivait dans « ses préjugés de classes »[218]. Au-delà d'être émise par son entourage, la critique vient de Mathieu lui-même qui, à force d'être « libre pour rien », se voit profondément insatisfait par sa propre existence, « stérilisé pour n'être plus qu'une attente »[219] selon les mots du personnage.

> Pourquoi ne suis-je pas dans le bain, avec Gomez, avec Brunet ? Pourquoi n'ai-je pas eu envie d'aller me battre ? Est-ce que j'aurais pu choisir dans un autre monde ? Est-ce que je suis encore libre ? Je peux aller où je veux, je ne rencontre pas de résistance mais c'est pis : je suis dans une cage sans barreaux, je suis séparé de l'Espagne par… par rien et cependant, c'est infranchissable.[220]

---

[215] *L'âge de raison,* p. 85.
[216] « Drôle d'amitié », *in. Œuvres romanesques, op.cit.,* p. 1645.
[217] *Ibid.*
[218] *Ibid.*
[219] *L'âge de raison,* p. 66.
[220] *Op.cit.,* p. 140.

La narration, l'entourage et le personnage lui-même vont contre le sens d'une pareille liberté abstraite ; or, Mathieu, alter-ego de Sartre dans le roman, incarnation de son cheminement philosophique dans la fiction, est l'objet d'une forme d'(auto)critique de l'auteur, qui, en dévalorisant cette façon qu'a le personnage d'exercer sa liberté, semble se diriger un reproche à lui-même au sein de la fiction. La remise en question est telle que cette façon de s'investir dans le réel n'est plus perçue comme liberté. Le monologue intérieur de Mathieu qui suit après qu'il ait échoué à voler Lola est révélateur :

> Je n'ai pas pu prendre l'argent ; ma liberté est un mythe. Un mythe [...] et ma vie se construit par en-dessous avec une vigueur mécanique. Un néant, le rêve orgueilleux et sinistre de n'être rien, d'être autre chose que ce que je suis. C'est pour n'être pas de mon âge que je fais joujou depuis un an avec ces deux marmots en vain : je suis un homme, une grande personne, c'est une grande personne, c'est un monsieur qui a embrassé la petite Ivich dans un taxi. C'est pour n'être pas de ma classe que j'écris dans des revues de gauche ; en vain, je suis un bourgeois, je n'ai pas pu rendre l'argent de Lola, leurs tabous me font peur.[221]

Mathieu considère ici sa liberté comme une chimère, elle s'associe à un « rêve », un « mythe », c'est-à-dire une invention qui, par définition, n'existe pas, mais est le produit d'un travail fantasmatique. Ainsi, un alter-ego romanesque de Sartre estime que sa liberté n'existe pas et est même plutôt un prétexte pour être de mauvaise foi, pour ne pas s'assumer, en niant par exemple le fait de ne pas appartenir à sa classe.

Le personnage, faisant état d'hésitations en ce qui concerne la liberté, prend par là-même le contre-pied du caractère péremptoire de la philosophie sartrienne sur cette même question. Les réflexions dans le café à la fin de *L'âge de raison* sont significatives de cette crise de la liberté :

> Autour de lui, c'était pareil : il y avait des gens qui n'existaient pas du tout, des buées et puis y en avait qui existaient un peu trop. Le barman par exemple, tout à l'heure, il fumait une cigarette, vague et poétique comme un liseron ; à présent il s'était réveillé, il était un peu trop barman, il secouait le shaker, l'ouvrait, faisait couler une mousse dans les verres avec une précision légèrement superficielle : il jouait au barman. Mathieu pensait à Brunet : "Peut-être qu'on ne peut pas faire autrement, peut-être qu'il faut choisir : n'être rien ou jouer ce que l'on est. Ça serait terrible, se dit-il, on serait truqués par nature."[222]

Autrement dit, deux attitudes face à la vie s'imposent à Mathieu : soit être dans un fantasme, dans son « rêve orgueilleux » de n'être rien, soit être de mauvaise foi, « truqué » en « jouant ce qu'il est ». Ces alternatives, non seulement sont bien loin de *l'ethos* de Sartre comme homme de la philosophie existentialiste, mais lui sont même totalement dissonantes ; pourtant,

---

[221] *Op.cit.*, p. 266.
[222] *Op.cit.*, p. 214.

son porte-parole fictionnel ne voit pas d'autres options. Considérer la liberté d'une façon idéelle, détachée du réel, « "[ê]tre cause de soi, pouvoir dire : je suis parce que je le veux »[223], apparaissent comme « des mots vides et pompeux »[224]. Au-delà d'estimer sa liberté comme simple fantaisie, le personnage va jusqu'à se considérer privé de toute liberté. C'est ce qu'il se passe lorsque dans *La dernière chance* il se retrouve dans le camp : « Mathieu fit quelques pas vers la fenêtre, il regarda la colline verte et sombre, la colonne des incurables en bas de la route ; il sentit renaître doucement sa gaieté, il pensa : "Je ne suis plus libre." Trente-six ans de solitude abstraite, trente-six ans de pensées sur *rien* »[225].

Sartre utilise alors la tétralogie comme un outil-critique de sa philosophie et d'un pan de sa personne dans la façon qu'elle a de vivre sa liberté. Plus largement, il remet en question les fondements de sa philosophie dans le roman ; la « crise de la liberté » dans la fresque révèle la vérité d'un Sartre et d'une pensée exorcisées, qui ne se dévoilent pas dans des discours dans lesquels la parole est assumée explicitement (journaux de guerre, lettres, œuvres philosophiques et autres essais). Le dire fictionnel, par définition mensonge sur le réel, révèle une vérité jusqu'alors esquivée. Le concept exalté de la philosophie sartrienne se voit dévalorisé dans la fiction, à tel point qu'il peut prendre une coloration dépréciative aux yeux du personnage qui ressemble le plus à Sartre, comme lorsqu'il affirme à un moment dans le camp de « Drôle d'amitié » : « la liberté, ça ne sert qu'à vous donner des remords »[226].

Cependant, Sartre n'est pas totalement Mathieu. En parlant de son personnage, le phénoménologue aurait pu dire ceci : « Je me réjouis d'être lui sans qu'il fût tout à fait moi »[227]. Une véritable pensée exorcisée se donne à lire dans la fiction, mais l'absence de fin à l'histoire du personnage (à la mesure de l'inachèvement de la fresque) suggère une identification incomplète entre l'auteur et son personnage. On peut voir dans le personnage une figure de l'auteur qui ne s'assume pas dans la réalité mais qui, paradoxalement, semble comme se dérober à Sartre, du fait de sa liberté. Je devenu un Autre dans la fiction, l'absence de fin conclusive fait écho à la dissonance qui s'opère entre l'auteur et son œuvre à la manière d'un pour-soi qui n'est jamais soi. Mathieu, évoluant à la mesure de la pensée sartrienne, prend finalement la

---

[223] *L'âge de raison,* p. 65.
[224] *Ibid.*
[225] « Drôle d'amitié », *Op.cit.*, p. 1573.
[226] *Op.cit.*, p. 1523.
[227] *Les mots, op.cit.*, p. 121.

fuite face au cheminement de pensée de l'auteur, comme si le personnage se désolidarisait de son créateur.

C- Destin clos mais ouvert : un *in*-achèvement qui pose question.

À partir du moment où Mathieu est au commencement de ses valeurs, qu'il tend à répondre à l'ambition morale de Sartre, le récit de sa vie se stoppe mais sans pour autant que son histoire s'arrête là si on reprend la distinction genetienne entre histoire et narration[228]. Pourquoi la fresque n'offre-t-elle pas l'aboutissement de la conversion de Mathieu à l'authenticité ? Et surtout pourquoi, comme on pourrait s'y attendre, *Les Chemins de la liberté* ne se clôturent-t-ils pas sur une exaltation de la liberté, qui serait l'aboutissement « logique » de ces chemins que le lecteur a parcouru tout au long de la tétralogie ? Il y a quatre raisons à cela : biographiques, métaphysiques, morales et historiques. Ces quatre clefs de lecture de cet inachèvement du roman ne sont pas radicalement distinctes les unes des autres, elles sont au contraire imbriquées et poreuses.

1- Le *pro-jet ek-statique* du roman et la conciliation de toutes les libertés en présence.

L'inachèvement est la marque de fabrique sartrienne, tant celui-ci prend un caractère systématique dans la production du phénoménologue français. Les *Cahiers pour une morale, Les Chemins de la liberté,* le deuxième tome de *La Critique de la raison dialectique,* son autobiographie arrêtée après *Les Mots,* son étude sur Tintoret sont autant d'exemples de cette propension qu'a notre auteur à ne pas finir ses écrits. Et, d'une certaine façon, ça n'a rien d'étonnant quand on connaît sa pensée, une philosophie qui refuse les catégories figées, qui favorise l'infini face au fini, qui répudie les formes fixes et immuables pour privilégier le devenir et l'indétermination.

[228] « Discours du récit », *in Figures 3,* Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1976, p. 72.

a) *Les Chemins de la liberté ou le roman de l'authenticité assumée.*

De fait, le roman se veut libre, émancipé ; or, une clôture, vient proprement l'achever, dans toutes les occurrences possibles du terme : au sens littéral où elle finit l'œuvre et au sens figuré où elle la tue ; le roman devient alors une chose inerte, un en-soi, il est, n'a plus à être. La forme du roman en ce sens vient épouser l'existence du pour-soi telle que l'analyse Sartre : il a à être ; présenter une forme clôturée, c'est s'empêcher toute possibilité de changement, de devenir, c'est abandonner la liberté du roman, c'est marquer la défaite du pour-soi face aux choses en-soi.

Reflet de n'importe quel *ek-sistence*, l'inachèvement du roman ne prend pas exclusivement un sens métaphysique mais également moral, marquant par là-même l'interpénétration à l'œuvre entre le plan descriptif et le plan axiologique tel que nous l'avons détaillée avant ; proposer une clôture qui viendrait récompenser ou sanctionner une certaine attitude vis-à-vis de la vie reviendrait à cantonner la liberté à une forme d'absolu de valeur morale, sur un mode tel : *pour être authentique, il faut agir de cette façon…* Or, cela va totalement à l'opposé de la morale sartrienne dans laquelle c'est l'individu qui est constamment au principe de ses valeurs, le point de départ de ceux-ci, sans qu'ils constituent pour autant des absolus car, tout comme le pour-soi, ils ont à être, toujours créées dans le devenir même de la vie, sur un mode *ek-statique*. Contrairement à ce qu'on aurait pu penser avant, la morale sartrienne ne prend pas la forme d'un *tu dois* ou d'un *tu ne dois pas* de façon absolue, l'absence de clôture vient nier toute forme d'impératif de la sorte.

Ceci explique l'absence de justice poétique « ultime » qui viendrait conclure la fresque. Certes, comme nous le rappelle Simone de Beauvoir, Sartre avait envisagé une fin héroïque pour son double fictionnalisé : « Arrêté, Mathieu mourrait sous les tortures, héroïque non par essence, mais parce qu'il s'*était fait héros* »[229]. En l'occurrence, Mathieu *se serait fai*t héros mais, à partir du moment où il l'aurait été, il aurait été un héros, et la clôture du roman lui aurait donné une forme d'être en un sens absolu. Or, le sens du véritable héros existentialiste, c'est de devenir, à devoir constamment être. Achever le roman, en ce sens, c'est achever le personnage, qui tombe dès lors dans le domaine de l'en-soi.

[229] *La force des choses,T I, op.cit.* p. 211.

Certes, bon nombre d'histoires dans la fresque sont clôturées ; nombre de personnages sont morts : on peut penser à Philippe ou à Schneider-Vicarios par exemple. L'achèvement de leur vie par le romancier les fait certes passer dans le domaine de l'en-soi, pour appuyer un parti pris moral de l'auteur. Ce sont autant de personnages qui ont fait preuve de conduites inauthentiques, qui ont cherché à être autrement que ce qu'ils étaient ; leur mort permet de les présenter comme des en-soi de façon absolue, tel qu'ils l'ont été tout au long de leur histoire. Le roman propose ainsi des chemins fermés qui conduisent à des impasses, face à des chemins ouverts, qui doivent continuer de se créer ; l'opposition entre les deux vient appuyer la justice poétique à l'œuvre dans la tétralogie entre les parcours viables de vie et ceux qui ne le sont pas. Il en ressort ainsi une chose : contrairement à ce qu'on a pu penser jusqu'alors, comme le laisse suggérer le seuil du texte, à l'issue de ces chemins ne se trouve pas la liberté ; la liberté, ce sont les chemins eux-mêmes ; penser être arrivé à leur terme, considérer ainsi avoir trouver la liberté, c'est être dans le faux.

b) Œuvre, auteur, lecteur : liberté en « sursis » et co-création libre.

Le travail romanesque sartrien procède ainsi d'une forme d'ambiguïté. Comme n'importe quel auteur, l'écrivain fait autorité dans son œuvre : bon nombre d'éléments dans la fiction sont ramenés dans le sens de sa philosophie (il n'y a qu'à voir l'usage de l'ironie dans le roman ou le caractère punitif de la diégèse). Pourtant, l'écrivain n'épouse pas une posture totalement démiurgique ; œuvre sur la liberté et procédant de la liberté, le roman ne doit pas être contraint de façon absolue par son écrivain. En ce sens, même l'acte de création procède à la fois de la métaphysique et de la morale de son romancier. Comme l'explique Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, l'acte d'écrire est un acte libre — sinon l'œuvre rentrerait dans le cadre d'un déterminisme strict, ce qui n'est pas le cas — mais ce n'est pas exclusivement cette liberté qui fait œuvre. Tout comme n'importe quel pour-soi de la métaphysique ou de la morale sartrienne, l'auteur est loin de procéder par solipsisme : il écrit pour être lu, dans la reconnaissance de l'existence d'un pour-autrui qui est justement le lecteur. En ce sens, la fresque s'accomplit à travers une co-création, scellée par un pacte placé sous le signe de la liberté entre l'auteur et le lecteur ; « c'est l'effort conjugué de l'auteur et du lecteur qui fera surgir cet objet concret et imaginaire qu'est l'ouvrage de l'esprit. Il n'y a d'art que par et pour

autrui »[230], de la même façon qu'il n'y a des pour-soi qui ne sont qu'en compagnie d'autrui et qu'il n'y a de morale du pour-soi que dans la conscience d'un pour-autrui.

L'absence de clôture de la fresque permet ainsi une conciliation entre la liberté de l'auteur et celle du lecteur : d'une part, l'auteur oriente le lecteur à partir de ce qu'il a écrit de la fresque, mais, en même temps, il lui aménage un espace infini dans lequel il peut compléter la tétralogie comme bon lui-semble, son champ des possibles de création lui étant totalement ouvert. L'acte de co-création s'apparente alors à un acte authentique tel que le promeut la morale sartrienne ; le lecteur, prend en compte un certain donné, la partie de la fresque écrite— à la façon du pour-soi qui tient compte de sa situation, du donné à partir duquel il part — mais, en même temps, le transcende par un travail d'imagination, car la fin a justement à être (ou peut-être pas…). De plus, le foisonnement des intrigues tout au long de la fresque, avec des personnages à peine esquissés (comme M. Birnenschatz, Sarah, le fils de celle-ci, Weiss, etc.) peut pousser le lecteur à les compléter ; ce sont autant d'histoires commencées, avortées, dans lesquelles réside une possibilité de développement.

2- Temps de l'énonciation et temps de l'énoncé : l'impossible réconciliation.

Ainsi, l'inachèvement de la fresque s'explique par des raisons universalisables qui sont, d'une part, celles du mode d'existence de n'importe quel pour-soi et, d'autre part, celles de l'axiologie qui en découle et qui vise à garantir l'authenticité de l'individu face à son propre mode d'être, à savoir le devenir perpétuel. Le plan descriptif et le plan axiologique se regroupant, des raisons plus particulières, d'ordre historiques et biographiques, expliquent l'inachèvement du roman, tout en se recoupant avec les aspirations phénoménologiques et morales plus générales de la fresque.

L'ambition affichée de Sartre depuis 1938 est d'écrire un roman sur la liberté. Cependant, comme on l'a vu, une évolution de la pensée sartrienne s'opère durant la rédaction de la tétralogie : on passe d'une liberté singulière à une liberté en situation, historicisée, dont Sartre prend conscience avec sa propre expérience de la guerre, comme il l'évoque dans ses *Carnets de la drôle de guerre*[231]. L'écrivain en situation doit donc écrire un roman de situation,

[230] *Qu'est-ce que la littérature ?, op.cit.,* p. 50.
[231] *Carnets de la drôle de guerre* : « J'admets que le choc de la guerre l'ait soudain déterminé à une conversion vers l'authentique, ce qui l'amène à être authentiquement *en situation* vis-à-vis de la guerre. Mais cette

de *sa* situation : le phénoménologue ne parle pas de n'importe quelle guerre, il parle de celle qu'il vit, dans le présent de l'écriture. Dans la logique du « réalisme phénoménologique » qui gouverne alors l'écriture dès *Le sursis*, le compagnon du Castor cherche à intégrer au maximum l'amplitude des évènements en cours, le temps de l'énonciation s'évertuant à recouper le temps de l'énoncé comme le souligne Delphine Nicolas[232]. Étant donné que le roman est reflet de la pensée, de la conscience sartrienne, l'intentionnalité de celle-ci est nécessairement tournée vers le présent de sa propre vie ; le Moi sartrien, à la mesure du roman, tire du monde son contenu, « la conscience se [faisant] perpétuel dépassement d'elle-même vers un objet »[233]. Abolissant les frontières entre l'objet et le sujet, le roman comme médiateur de l'intentionnalité entre Moi et le monde conduit nécessairement à des apories : le temps de l'écriture ne peut jamais rattraper le temps de l'énoncé, l'écriture est inévitablement en retard avec l'expérience vécue par Sartre dans sa réalité. Et, en l'occurrence, l'écart entre le temps de l'énoncé et le temps de l'énonciation se creuse du fait d'événements historiques et biographiques, l'auteur voyant son projet d'écriture mis à mal. En effet, après la seconde guerre mondiale, Sartre endosse un rôle de maître à penser ; devenu une personnalité extrêmement médiatisée, de nombreux nouveaux projets l'accaparent. Comme l'écrit Simone de Beauvoir dans *La force des choses :* « Sans qu'il eût abandonné l'idée du quatrième livre, il se trouva toujours un travail qui le sollicitait davantage. Sauter dix ans et précipiter ses personnages dans les angoisses de l'époque actuelle, cela n'aurait pas eu de sens »[234]. Reprendre le roman après autant d'absence pose ainsi de nombreuses questions : le monde dont le Moi tire son contenu n'est plus le même, de la même manière que ce Moi est dorénavant Autre ; comment assurer une continuité entre cet avant et cet après, si ce n'est en faisant preuve de mauvaise foi, en faisant mine que le monde et le Moi sont toujours ce qu'ils sont ? Une fois de plus, l'inachèvement vient sauver le roman d'une conduite inauthentique, celle de son auteur vis-à-vis de sa propre production. Certes, Sartre s'est reconnu pendant un temps dans le personnage de Mathieu — comme il le déclare lui-même— mais le Mathieu de la fresque n'a plus rien à voir avec l'écrivain abandonnant son ouvrage : l'auteur et son personnage sont radicalement autres. De fait, Sartre est bien loin d'avoir participé à une tuerie de masse et n'a pas participé à la vie d'un camp comme le fait

---

authenticité demande à conquérir de nouveaux terrains, si elle est *vraie*. Elle se présente d'abord sous la forme d'un désir de réviser les situations anciennes à la lumière de ce changement. Elle se donne d'abord comme inquiétude et désir critique. », *op.cit.*, p. 504-505.

[232]Delphine Nicolas, *L'œuvre fictionnelle de Simone de Beauvoir : l'existence comme une roman,* thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 2013, p. 297.

[233] *La force de l'âge, op.cit.,* p. 215.

[234] *La force des choses,* I, *op.cit.,* p. 272.

Mathieu. La fin que l'auteur envisageait pour son personnage, une mort sous la torture, est bien éloignée de son vécu autobiographique. Face à ces dissensions entre l'écrivain et son œuvre, il est normal que l'alter-ego fictif ne suive plus les mêmes chemins de pensée que son auteur.

3- Clôture et morale idéalistes : Sartre en dissonance avec son œuvre.

Plus largement, le monde d'après-guerre questionne énormément Sartre ; « plus les mois s'écoulent, plus l'assurance même de la compréhension du monde extérieur se dérobe aux travaux d'écriture, de rédaction, de mise au net du roman »[235]. Il ambitionnait initialement de réserver à son double fictionnalisé, Mathieu, une fin héroïque, dans laquelle il *se serait fait* héros, dans une coïncidence ultime avec sa liberté. Cependant, à la mesure de sa morale, Sartre se rend compte qu'une pareille posture n'est pas exempte d'idéalisme : l'écueil littéraire se fait à la mesure de l'écueil philosophique, les dernières pages de la fresque et de la morale apparaissant comme « l'expression symptomatique de l'impasse littéraire et intellectuelle où se trouve Sartre en 1950 »[236]. De fait, *La Dernière Chance* est travaillée par l'auteur entre 1949 et 1950, soit à la même période de la remise en question de sa morale.

Une fin dans laquelle Mathieu *se serait fait héros,* dans laquelle il aurait accepté la torture plutôt que d'abandonner les valeurs qu'il s'est créés lui-même n'est pas sans rappeler une « morale bourgeoise » telle que la détaille Sartre dans son *Saint Genet, comédien et martyr* (il ne faut pas oublier que tout du long des quatre tomes de la fresque, on a reproché à Mathieu, ou lui-même s'est blâmé, d'être un idéaliste bourgeois). En adoptant pareille attitude face à la vie, certes Mathieu fait preuve d'une forme d'authenticité, il agit jusqu'au bout en conformité avec ses valeurs mais, au final, pourquoi ? Certes, pour s'émanciper de l'ennemi allemand, l'occupant, celui qui prive de la liberté, mais après ? Est-ce que Mathieu se crée lui-même par cet acte, comme l'aurait voulu Sartre ? Loin de là, il embrasse la morale bourgeoise de l'après-guerre, en pleine constitution de son mythe résistancialiste, pour occulter la collaboration et l'attentisme qui ont marqués l'occupation. Dans la situation du personnage, on retrouve l'ambiguïté de la morale sartrienne pas pleinement accomplie : on est dans un mouvement d'abstraction, de négation comme il le préconise dans ses *Cahiers pour une morale,* mais on est loin d'être dans une auto-création. Le personnage se conforme à un modèle de morale

[235]Isabelle Grell, *Les Chemins de la liberté de Sartre : genèse et écriture (1938-1952),* Paris : Peter Lang, 2005, p. 202.
[236] *Ibid.*

préétabli, celui de la bourgeoisie, qui, justement, retient ce mouvement de négation, mais occulte celui de création de soi[237]. En ce sens, et paradoxalement, une pareille morale de l'histoire nierait le donné (il faut s'abstraire de la collaboration) pour finalement se conforter dans l'Être : l'idéologie bourgeoise. D'où la morale et le roman sont confrontés à une contradiction insoluble. Présenter une telle fin reviendrait pour l'écrivain à être ce qu'on a cessé de reprocher à son double fictionnalisé : un idéaliste bourgeois.

La figure de Mathieu apparaît isolée, solitaire : il est le seul à se faire héros ; mais c'est justement parce qu'il est le seul, qu'il ne peut se faire héros, car il retombe dans l'ordre établi. Pareille remarque révèle la dernière aporie morale du roman sartrien : il est impossible d'être libre seul, « la suppression de l'aliénation doit être universelle »[238]. Or, c'est loin d'être le cas dans la fresque puisque, comme on l'a vu, la tétralogie ne propose qu'un « inventaire de libertés fausses, mutilées, incomplètes »[239].Cette impossibilité d'être moral seul réside en cela que le pour-soi est nécessairement pour-autrui, pris dans une communauté d'autres individus ; être le seul à *se faire* face à des autrui qui *sont faits* expose, de toute façon, l'individu au regard de l'extérieur qui le condamne en lui ôtant son statut de sujet en le faisant objet, à la façon de la figure bourgeoise que Sartre exècre et qui est susceptible de se réapproprier le personnage de Mathieu pour le réorienter dans son sens.

L'inachèvement aménage ainsi une place pour autrui : il est invité à se réapproprier le reste de l'histoire mais, paradoxalement, il est également une fuite de ce pour-autrui-bourgeois et plus largement de ce pour-autrui-inauthentique.

---

[237] *Saint Genet, comédien et martyr, op.cit.,* pp. 33-34 : « L'une [des deux libertés qu'on a détaillées : comme négation, l'autre comme création] demeure en nous. Elle identifie pour toujours l'Être, donc à ce qui est déjà : l'Être étant la mesure de la perfection, un régime est toujours plus parfait qu'un régime qui n'existe pas : on dit qu'il a fait ses preuves »

[238] *Cahiers pour une morale*, *op.cit,* p. 487.

[239] Jean-Paul Sartre, « Entretien avec Christian Grisoli » (*Paru,* n°13, décembre 1945), repris dans Jean-Paul Sartre, *Œuvres romanesques, op.cit.,* [p. 1912-1917], p. 1915.

CONCLUSION DE LA SECONDE PARTIE.

Le plan axiologique et le plan descriptif se voyant intimement liés dans la fresque, les préoccupations de ces deux ordres de réalités touchent la figure exorcisée de Sartre dans la fiction, soit Mathieu. L'inachèvement du destin du personnage se fait le reflet de l'inachèvement de la fresque, les deux renvoyant aussi bien à la structure ontologique du pour-soi et du réel qu'à l'ambition morale sartrienne. La porosité entre ces deux ordres de réalité explique le fait qu'il n'y ait pas de fin conclusive, d'absence d'exaltation d'une liberté réussie. Le pour-soi, à la fois condamné à être libre du fait de son statut ontologique est libre de toute façon ; il n'y a donc aucune raison de récompenser une attitude morale attribuée à une liberté réussie : comme le fait la fresque, on ne peut que critiquer les libertés qui font preuve d'inauthenticité, qui n'assument ni leur caractère de devenir ni leur situation.

En ce sens, l'absence de fin des *Chemins de la liberté* épouse les partis pris philosophiques de Sartre, mais, en plus de cela, elle s'explique par une « crise de la liberté » que vit l'auteur et qui est déjà suggérée dans la fiction à travers le personnage de Mathieu. Se reprochant tout au long du roman de tomber dans une forme d'idéalisme et constatant que sa morale est confrontée à ses propres apories, il se rend compte que la réalisation d'une justice poétique pleine et entière se heurterait à un écueil philosophique considérable.

CONCLUSION :

En définitive, on a souvent eu tendance à considérer *Les Chemins de la liberté* comme le roman historique de Sartre[240] et *La Nausée* comme son roman métaphysique[241], et ce n'est pas pour rien ; cependant il est important de relever que la portée métaphysique (au sens large de philosophique) de la tétralogie, une « technique littéraire [renvoyant] toujours à la métaphysique de son romancier »[242]. Le compagnon de Beauvoir est un philosophe avant d'être commentateur de l'actualité de son temps ; la philosophie doit donc primer sur l'Histoire et, ici, c'est « pour éviter le piège de l'abstraction, [qu'il] a décidé [...] de reprendre, parallèlement à sa réflexion philosophique, la mise à l'épreuve de celle-ci dans cette expérience concrète qu'est le roman »[243].

Ainsi, *Les Chemins de la liberté* proposent une « détotalisation »[244] de la métaphysique du romancier, puisqu'elle ne constitue pas un tout comme dans le cadre des textes philosophiques, mais opère par « fragments » de pensées au sein de la fiction, et ce, pour donner à lire « le vécu » comme un « large fleuve charriant pêle-mêle […] une multiplicité hétérogène », qui prend une forme chaotique, du fait du « serpentement d'intentions téléologiques qui se dérobent par principe »[245]. Ces chemins tortueux, reflet d'une pensée alambiquée dit beaucoup sur la métaphysique du romancier qui fait œuvre.

Comme nous l'avons vu dans le chapitre I, « Le "réalisme phénoménologique", entre réflexion et expérimentation sur le réel », *Les Chemins de la liberté* constituent un véritable laboratoire de réflexion et d'élaboration de concepts philosophiques. La fresque constitue un inducteur de la pensée de son auteur : c'est dans le roman que Sartre voit certains pans de sa philosophie commencer. *Les Chemins de la liberté* ont ainsi très souvent un temps d'avance sur

---

[240] On peut penser aux études suivantes :
- François Noudelmann, « Histoire et idéologie dans *Les Chemins de la liberté* », *Études sartriennes*, 1984, n°1, Cahiers de Sémiotique Textuelle 2, p. 93-110.
-Frédérique Tabaki, « Histoire politique et techniques romanesques dans *Le Sursis* de Jean-Paul Sartre », *Mots. Les langages du politique*, 1998, pp. 42-52.
- John S. Beynon, *Politics and the private self in Sartre's* *Les Chemins de la liberté- The ways to freedom*», *Australian Journal of French Studies*, 19, 1982, pp. 185-203.
[241] Jean-François Louette, « *La Nausée*, ou la phénoménologie en crise», *op.cit.*
[242] « À propos de " Le Bruit et la fureur », la temporalité chez Faulkner », *op.cit.*, p. 92.
[243] « Notice des *Chemins de la liberté*, in *Œuvres romanesques, op.cit.,* p. 1873.
[244] *Ibid.*
[245] *L'Idiot de la famille,* t. III, *op.cit.*, p. 338-339.

les abstractions sartriennes, à tel point que des écueils philosophiques trouvent leur dépassement non pas dans la philosophie, mais bien dans la production littéraire. De la même façon, le roman peut être le lieu d'une hésitation conceptuelle et poser un problème que des ouvrages plus consacrés trancheront par la suite.

La généalogie des concepts ne débute pas nécessairement dans la discipline attitrée, marquant une dissolution des frontières disciplinaires. L'idée philosophique déclinée de façon littéraire se voit alors illustrée, exemplifiée : la pensée romanesque et la pensée philosophique s'étayent mutuellement, en simultané. Le roman, comme expérience vécue à la fois par l'auteur et par le lecteur, propose une transcription du statut ontologique du pour-soi et du réel tel qu'on les trouve dans l'œuvre philosophique ; la création littéraire, par le truchement de sa diégèse, de ses personnages, de ses descriptions, de ses dialogues et de ses images, propose un traitement singulier de la philosophie qui va dans ce sens. Ainsi, en une situation littéraire une multiplicité des pans d'une même idée philosophique se révèle ; inversement, une idée à peine étayée dans l'œuvre philosophique peut se voir détaillée, explicitée, dans un dévoilement de tout ce qu'elle sous-tend et tous ses présupposés. La richesse littéraire réside ainsi en cela qu'elle a une force de développement et de contraction de la pensée philosophique, tout en donnant à lire l'évolution intellectuelle de l'auteur.

Les Chemins de la liberté épousent ainsi l'ambition descriptive qui anime toute la production phénoménologique de Sartre à travers la mise en fiction des réflexions de l'auteur. Conscient, comme le relève Bergson[246], que le langage évacue inévitablement la richesse et la complexité du réel, Sartre, à travers son entreprise littéraire, cherche comme à redoubler de plusieurs façons différentes ce même réel, pour le rendre d'autant plus appréhendable. Tel est le sens de la diversité des points de vue, des partis pris esthétiques qui parcourent la fresque et plus largement le reste de la production littéraire sartrienne. De cette réalité ineffable, il en découle une fascination pour l'inexprimé. Comme Sartre l'écrit à Simone Jollivet, puisque « personne ne peut dire exactement ce qu'il veut », il faut « donner à la phrase un air d'incomplet, de mystérieux, d'infiniment approché qui incite le lecteur à faire lui-même sans les mots le travail de complément. »[247]. Il en ressort un investissement du lecteur, l'œuvre étant le résultat d'une co-création de la liberté de l'auteur et du lecteur, le tout en marquant une tentative d'intégration de l'infini réel dans les limites mêmes du langage et de l'œuvre littéraire.

[246] Henri Bergson, *Le rire*, Paris : PUF, 2005, p. 117-118.
[247] Jean-Paul Sartre, *Lettres au Castor et quelques autres, 1926-1939*, éd. établie, présentée et annotée par Simone de Beauvoir, Paris : Gallimard, coll. « Blanche », 1983, p. 20.

Le principe de l'écriture de la fresque, soit la liberté, se fait alors à l'image du thème abordé dans le roman. Cela suggère une forme d'arbitraire du roman, celui-ci se créant dans son déroulement même : lui-même est émancipé. Pourtant, il s'agit d'un roman à thèse et, comme tel, une idée préside et conditionne le déroulement de l'œuvre : celle de la liberté. La vocation de la tétralogie n'est donc pas exempte de neutralité : la fresque est écrite par un homme qui a des vues bien spécifiques sur la vie et l'existence, qui enracine sa philosophie et sa production littéraire dans un fond d'affect qui échappe à toute analyse rationnelle, à toute description neutre du réel.

De ce fait, comme nous l'avons vu dans le chapitre II, « De la justice poétique à la morale de l'authenticité : *Les Chemins de la liberté,* un guide de l'action pratique ? », la vocation descriptive du roman se voit intimement liée à une axiologie. Et cela n'a rien d'étonnant car, même dans la production philosophique, des œuvres qui ont une ambition exclusivement descriptive ont déjà en germe les traces d'une morale.

L'arbitraire du roman n'est donc pas exempt de posture démiurgique de l'auteur face à son œuvre. Cependant, la particularité d'une œuvre de fiction, par rapport à un ouvrage philosophique, c'est que la parole est comme esquivée. Certes, dans un ouvrage philosophique, il n'y a dans l'ensemble pas de « je » qui énonce ce qu'on lit (sinon on déroge à l'ambition universelle de la philosophie) ; mais la voix est tout de même assumée : on sait que même si l'auteur s'efface face à son écrit, il pense et se reconnaît dans ce qui est dit ; il ne chercherait pas à faire connaître des idées qui lui seraient opposées. En revanche, dans l'œuvre de fiction, la parole est dérobée : ce qui est dit et loin d'être la réalité et encore moins ce que pense l'auteur. De fait, certains discours dans la fiction prennent complètement le contre-pied de la pensée sartrienne. Mais, pourtant, cette même pensée se donne à lire par des biais implicites que le lecteur doit s'évertuer à décrypter.

En effet, la tétralogie propose un véritable système de valorisation et de dévalorisation, de punition et de rétribution, qui va dans le sens de la pensée de Sartre. La justice poétique qui fait œuvre sanctionne durement les conduites qui s'opposent à la philosophie sartrienne, ces mêmes conduites qui privent d'une certaine façon les individus de leur liberté. La mauvaise foi, les jeux d'acteurs, le par-être, l'incapacité à assumer sa situation, le fait de se conforter dedans sans chercher à la dépasser, le regard aliénant d'autrui sont autant de faits existentiels condamnés par le roman. L'usage de l'ironie, des éléments de description, l'emploi de clichés, de certaines images, l'évocation de faits qui vont totalement à l'encontre du seuil du texte, le déroulement de la narration qui engage un destin malheureux pour certains personnages, les

dissonances au sein d'un même personnage, la voix sartrienne que ceux-ci peuvent porter et les maximes qui imprègnent la fresque sont autant de biais à travers lesquels Sartre révèle ses idées.

Par ces outils, le phénoménologue propose divers modes de faillite de la liberté, ceux-ci se voyant condamnés dans le roman. Cependant, la fresque ne présente à aucun moment d'exaltation de la liberté : tous les modes d'action sont critiqués. La liberté, sujet principal de la tétralogie, semble alors comme paradoxalement absente ; c'est l'occasion pour Sartre de révéler, à travers le mensonge fictionnel, la réalité d'une pensée qui ne s'est jusqu'alors jamais dévoilée comme telle : celle de la remise en question de l'existence même de la liberté. Perturbant l'*éthos* de l'auteur dans l'œuvre à travers une pensée exorcisée, le roman présente-t-il un « échec » de la métaphysique du romancier ? Les hésitations, les contradictions, sont autant de jalons à ces chemins qui se donnent à lire au lecteur, ce qui n'a rien d'étonnant, puisque la liberté, ce sont les chemins, avec le lot d'obstacles qu'ils incluent ; la fresque va donc bien dans le sens de la métaphysique du romancier. Mais cette dernière est alors comme mise en échec par la métaphysique du philosophe ; celle-ci se voyant dans une impasse, l'œuvre philosophique est abandonnée, à la mesure de l'inachèvement de l'œuvre romanesque.

L'être-de-la-philosophie incorporé dans l'être-du-roman, le pour-soi de l'auteur en interaction perpétuelle avec le pour-autrui du lecteur, *Les Chemins de la liberté* apparaissent comme le catalyseur d'une liberté infinie mais aussi, paradoxalement, mise en défaite ; les jeux sont faits, mais la partie peut être relancée. Sartre, lui, a choisi son parti ; après avoir pris sa « plume pour une épée »[248] dans *Les Mots*, le romancier est désabusé de l'activité littéraire et de ses pouvoirs. Comme il l'affirme à Jacqueline Piatier en 1964 : « Face à un enfant qui meurt de faim, *La Nausée* ne fait pas le poids »[249]. Sartre conclut alors par une critique de la « métaphysique du romancier » et son prétendu pouvoir de subversion du monde, pour prôner une « praxis du romancier » qui viendrait réellement changer l'ordre des choses. L'*ethos* du philosophe se voit alors comme heurté à l'action, la vie de l'écrivain reflétant une fois de plus la problématique de ses romans.

[248] *Les Mots*, *op.cit.*, p. 216.
[249] Entretien avec Jacqueline Piatier à propos des *Mots* (*le Monde*, 18 avril 1964).

Bibliographie :

Bibliographie primaire :

1.1. Textes étudiés :

L'âge de raison, Paris : Folio Gallimard, 2017.

Le sursis, Paris : Folio Gallimard, 2017.

La mort dans l'âme, Paris : Folio Gallimard, 2017.

« Drôle d'amitié », *in Œuvres romanesques*, éd. publiée sous la dir. de Michel Contat et Michel Rybalka, la collaboration de Geneviève IDT et de George H. Bauer, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, pp. 1461-1534.

« *Appendice III : La Dernière chance* », *in Œuvres romanesques*, éd. publiée sous la dir. de Michel Contat et Michel Rybalka, avec la collaboration de Geneviève IDT et de George H. Bauer, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, p. 1585-1654.

1.2. Autres textes littéraires de Jean-Paul Sartre :

a. Roman et théâtre.

Les mots et autres écrits autobiographiques, édition publiée sous la direction de Jean-François Louette avec la collaboration de Gilles Philippe et Juliette Simont, Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2010.

La Nausée, Paris : Gallimard, éd. Folio, 1972.

Huis clos, Paris : Gallimard, éd. Folio Théâtre, 2019.

Le Diable et le bon Dieu, Paris : Gallimard, éd. Folio, 2000.

b. Monographies sur écrivain.

Saint Genet comédien et martyr, Paris : Gallimard, éd. Tel, 2011.

L'idiot de la famille. Gustave Flaubert de 1821 à 1857, t. I, Paris. : Gallimard, éd. Bibliothèque de philosophie, 1988.

L'idiot de la famille, Gustave Flaubert de 1821 à 1857 t. II, Paris : Gallimard, éd. Bibliothèque de philosophie, 1988.

L'idiot de la famille, Gustave Flaubert de 1821 à 1857 t. III, Paris : Gallimard, éd. Bibliothèque de philosophie, 1988.

c. *Recueils de textes.*

Situations, I (Février 1938- septembre 1944),, Paris : Gallimard, éd. Blanche, 2010.

Qu'est-ce que la littérature ?, Paris : Gallimard, éd. Folio Essais, 2017.

Situations, III, Littérature et engagement (février 1947-avril 1949), Paris : Gallimard, éd. Folio Essais, 1985.

Situations, IV (Avril 1950-avril 1953), Paris : Gallimard, éd. Folio Essais, 2015.

Situations, V, Colonialisme et néo-colonialisme, Paris : Gallimard, éd. Folio Essais, 1964.

Situations, VI, Paris : Gallimard, éd. Blanche, 2020.

Situations, VII, Paris : Galimard, éd. Bibliothèque blanche, 1965.

Situations, VIII, Paris : Gallimard, éd. Bibliothèque blanche, 1972.

Situations, IX, Mélanges, Paris : Gallimard, éd. Blanche, 1972

Situations, X, Politique et autobiographie, Paris : Gallimard, éd. Blanche, 1976.

d. *Entretiens, autobiographie, lettres et notes.*

Lettres au Castor et à quelques autres (Tome 1 : 1926-1939), Paris : Gallimard, éd. Blanche, 1983.

Lettres au Castor et à quelques autres (Tome II : 1940-1963), Paris : Gallimard, éd. Blanche, 1983.

Carnets de la drôle de guerre (septembre 1939 – mars 1940), Paris : Gallimard, éd. Blanche, 1995.

Entretien avec Jacqueline Piatier à propos des *Mots* (*le Monde,* 18 avril 1964).

Les Mots, Paris : Gallimard, éd. Folio, 1972.

GERASSI John, *Entretiens avec Sartre,* Paris : Grasset, 2011.

1.3. Autres textes philosophiques et politiques de Jean-Paul Sartre :

Esquisse d'une théorie des émotions, Paris : Hermann, 1975

La Transcendance de l'Ego, Paris : Vrin, 1965.

L'Être et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique, Paris : Gallimard, nrf, 1943.

L'existentialisme est un humaniste, Paris : Gallimard, éd. Folio Essais, 1996.

Réflexions sur la question juive, Paris : Gallimard, éd. Folio Essais, 1985.

Critique de la Raison dialectique, t. I « Théorie des ensembles pratiques », précédé de *Questions de méthode*, Paris : Gallimard, éd. Bibliothèque de philosophie, 1985.

Critique de la Raison dialectique, t. II (inachevé) « L'intelligibilité de l'histoire », Paris : Gallimard, éd. A. Elkaïm-Sartre, 1965.

Cahiers pour une morale, Paris : Gallimard, Bibliothèque de philosophie, 1983.

1.4. Écrits de Simone de Beauvoir :

La force de l'âge, Paris : Gallimard, Folio, 2013.

La force des choses, t. 1 Paris : Gallimard, Folio, 2014.

La force des choses, Paris : Gallimard, Folio, 1972.

Bibliographie secondaire :

1.1. Dictionnaires généraux sur Sartre

Dictionnaire Sartre, sous la dir. de François Noudelmann et Gilles Philippe, Paris : Honoré champion éditeur, 2004.

Philippe Cabestan, *Dictionnaire Sartre,* Paris : ellipses, 2009.

1.1. Ouvrages critiques sur l'auteur

Anne-Marie Celeux, *Sartre, Beauvoir : une expérience commune, deux écritures,* Paris : Nizet, 1976.

Anna Boschetti, *Sartre et les Temps Modernes,* Paris : Le sens commun, 1985.

Jean-François Louette, *Jean-Paul Sartre,* Paris : Hachette supérieure, 1993.

Jean-François Louette, *Traces de Sartre,* Grenoble : Ellug, 2009.

Jean-François Louette, *Sartre et Beauvoir, roman et philosophie,* Genève : La Bacconière, 2019.

Isabelle Grell, *Les Chemins de la liberté de Sartre, Genèse et écriture (1938-1952),* Peter Lang, Berne, avril 2005.

1.2. Articles universitaires sur l'œuvre littéraire sartrienne.

John S. Beynon, Politics and the private self in Sartre's *Les Chemins de la Liberté- The ways to freedom -, in Australian Journal of French Studies,* 19, 1982 pp. 185-203.

Geneviève Idt, « Les modèles d'écriture dans *Les Chemins de la liberté »*- Études sartriennes, 1984, n°1, Cahiers de Sémiotique Textuelle 2, p. 75-92.

François Noudelmann, « Histoire et idéologie dans *Les Chemins de la liberté », Études sartriennes,* 1984, n°1, Cahiers de Sémiotique Textuelle 2, p. 93-110.

Frédérique Tabaki, « Histoire politique et techniques romanesques dans *Le Sursis* de Jean-Paul Sartre », *Mots. Les langages du politique,* 1998, pp. 42-52.

Isabelle Grell, « *Jean-Paul Sartre and Daniel Séreno : agnosco fratrem* », *in Sartre studies international,* 01/ 01/ 2001, Vol. 7, p. 58-75.

Isabelle Grell, « Écriture et désécriture d'un trio romanesque : Claude, Maud et Pierre », *Génésis,* n°25, Jean-Michel Place, printemps 2005, p. 11-30.

Isabelle Grell, « Mathieu-Ivich. La mise en scène d'une blessure », *Australian Journal of French Studies,* troisième fascicule, Vol. XXXIX, Number 3, 2002, p. 381-399.

Paul Reed, « Sexual stereotyping in Sartre's *Les Chemins de la liberté* » *in Modern and contemporary France,* Vol. 11 (2), 2003, p. 147-160.

Isabelle Grell, « Philippe entre Sartre et Poulou ; Genèse manuscrite d'un personnage », *Génésis,* n°18, Jean-Michel Place, printemps 2002, p. 105-115.

Isabelle Grell, « Odette-Jacques- Mathieu : une triste histoire d'amour », *Études Sartrienne,* n°24, publidix, février 2002, p. 63-78.

Isabelle Grell, « Marcelle-Mathieu ; une discussion silencieuse avec Simone », *Simone de Beauvoir Studies,* vol. 17. 2001-2002, p 74-88.

Isabelle Grell, « Et si Sartre avait terminé *La Dernière Chance ? », L'Année sartrienne,* n°26, 2013.

Christine Daigle, « Le théâtre de Sartre : Morale de la liberté, morale nietzschéenne

Pierre-Jean Renaudier, «L'ambiguïté littéraire de la troisième personne. Théorie du roman et philosophie de l'esprit chez Jean-Paul Sartre » *in Revue philosophiqiue de Louvain,* Vol. 115, n°2, 2017, p. 269-287.

1.3. Thèses :

Yeung-Hun Cho, *Sartre et Les Chemins de la liberté : une problématisation de la guerre,* thèse de doctorat, Université Paris 8, 1993.

Lamiaa Ahrouch, *Les Chemins de la liberté ou la quête spirituelle,* thèse de doctorat, Toulouse 2, 1997.

Delphine Nicolas, *L'œuvre fictionnelle de Simone de Beauvoir : l'existence comme une roman,* thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 2013.

Kavita G. Daby, *L'espace dans* Les Chemins de la liberté *de Jean-Paul Sartre,* thèse de doctorat, Université Paris 3, 1997.

Jean-François Charlier, *La guerre dans les romans de Jean-Paul Sartre :* Les Chemins de la liberté, *un itinéraire de la conscience vers le monde,* thèse de doctorat, Paris 10, 1985.

1.4. Théories et histoires littéraires.

Gérard Genette, *Figures 3,* Paris : Seuil, coll. « Poétique ».

Mikhaïl Bakhtine, *François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance,* Paris : Gallimard, 1982.

Susan Suleiman Rubin, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive,* Paris : UF, coll. « Écriture », 1983.

Jean-Pierre Morel, *Le roman insupportable. L'internationale littéraire et la France (1920-1932),* Paris : Gallimard, 1986.

Vincent Jouve, *Poétique des valeurs,* Paris : Presse Universitaire de France, coll. Écriture, 2001.

Benoit Denis, *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre,* Paris : Seuil, 2018.

1.5. Théorie philosophique

a) Ouvrages

René Descartes, *Méditations métaphysiques,* Paris : Flammarion, GF, 2009.

Friedrich Nietzsche, *La généalogie de la morale,* trad. Jean Gratien et Isabelle Hildenbrandt, Paris : Gallimard, coll. Folio Essais, p. 185, II, p. 8.

Friedrich Nietzsche, *Ecce homo,* trad. Henri Albert, Paris : Mille Et Une Nuits, éd. 10001 Nuits Petite Collection, 1997

Friedrich Nietzsche, *Le Crépuscule des idoles,* Paris : Flammarion, éd. GF, 2017.

Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience,* Paris : PUF, éd. Quadrige, 2013.

Henri Bergson, *Le rire,* Paris : Flammarion, GF, 2013.

Edmund Husserl, *Méditations cartésiennes*, trad. Peiffer et Levinas, Paris : Vrin, 1953.

Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Paris : PUF, éd. Quadrige, 2014.

b) Articles

Gerhard Seel, « La morale de Sartre. Une reconstruction », *in. Revue de philosophie et de sciences humaines*, 16/ 2005.

BY NC ND