



Recherches & Travaux

71 | 2007

« L'Idiot de la famille » de Jean-Paul Sartre

Présentation

Julie Anselmini et Julie Aucagne



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/216>

ISSN : 1969-6434

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 2007

Pagination : 5-27

ISBN : 978-2-84310-111-3

ISSN : 0151-1874

Référence électronique

Julie Anselmini et Julie Aucagne, « Présentation », *Recherches & Travaux* [En ligne], 71 | 2007, mis en ligne le 15 avril 2009, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/216>

Présentation

SARTRE, JEAN-PAUL. – A passé sept ans à écrire *L'Idiot de la famille* alors qu'il aurait pu écrire des tracts maoïstes. Un Louise Colet intellectuel, toujours en train d'importuner Gustave qui voulait seulement qu'on le laisse en paix. Conclure : il vaut mieux gâcher sa vieillesse que de n'en rien faire¹. (Julian Barnes, *Le Perroquet de Flaubert*, « Dictionnaire des idées reçues de Geoffrey Braithwaite »)

Si Julian Barnes touche juste avec cette « idée reçue » attribuée à son biographe fictif de Flaubert, c'est qu'elle rend bien compte de l'espèce de stupeur qui accueillit *L'Idiot de la famille*. Du côté des flaubertiens, on loua surtout l'acharnement de Sartre, considérant pour le reste que, bâti sur le sable de la rumeur avec les instruments de la fiction, le monument qu'il avait érigé s'effondrerait bientôt de lui-même. On ne pardonna à Sartre ses crimes de lèse-Flaubert qu'en vertu de l'indulgence due à un philosophe vieillissant, adonné à une obsession dévorante pour lui-même mais de peu de conséquences pour sa victime – comme si Flaubert malmené devait sortir indemne de ce passage au prisme de la philosophie et de l'imaginaire sartriens. Du reste, on ne prit guère la peine, dans un premier temps, de lire *L'Idiot de la famille*² ; et parmi ceux qui acquièrent l'ouvrage, combien, en réalité, vinrent à bout de ses quelque 3 000 pages ? Barnes lui-même ne fait aucune difficulté pour avouer qu'il n'a jamais terminé le « Flaubert » – ce que l'on peut d'ailleurs mettre en doute à la lecture de son propre livre. Curieuse coquetterie : il peut paraître de bon ton de railler *L'Idiot de la famille*, mais l'œuvre continue de fasciner ses détracteurs. Sans doute, ses pesanteurs, ses longueurs, ses petits

1. Trad. J. Guiloineau, Stock, « Bibliothèque cosmopolite », 1989, p. 280.

2. Annie Cohen-Solal donne le piètre chiffre (en regard d'un texte que Sartre annonçait comme son œuvre maîtresse) de 27 000 exemplaires vendus de la première édition, pour les trois volumes confondus (*Sartre*, Gallimard, 1985, p. 595).

arrangements avec les faits, ses basculements dans l’imaginaire, déroutent et en compromettent la légitimité scientifique ; mais ses audaces même, la rigueur implacable de sa construction imaginaire de la figure flaubertienne, ses plongées hallucinatoires au cœur du « vécu » de Gustave, « font paraître fade³ » toute autre biographie – c’est en tout cas l’opinion de Richard Ellmann, biographe fort sérieux de James Joyce et théoricien du genre. En ce sens Sartre a sans doute rempli l’objectif qu’il se fixe au début de la deuxième partie de *L’Idiot de la famille* :

Il est évident que n’importe quel lecteur aux environs de 1860, à la question : « Qui est Gustave Flaubert ? » [...] ne répondrait pas [...] que c’est un cadet frustré et jaloux ou un mal-aimé ou un agent passif [...] mais très certainement : « *C’est un romancier* » ou « *C’est l’auteur de Madame Bovary* ». En d’autres termes, ce qu’on tient alors pour l’être de Flaubert, c’est son être-écrivain et si l’on veut singulariser cette désignation encore trop générale, c’est à son œuvre singulière qu’on aura recours. Cela signifie qu’il s’est personnalisé, aux yeux du public, par le roman qu’il a publié. Entendons par là que l’opinion le tient d’abord pour un créateur et qu’elle établit un lien intime bien qu’insaisissable entre la pure gratuité de l’œuvre [...] et le travail de l’auteur ; mais aussi que, malgré l’impersonnalisme du romancier, elle sent qu’il a objectivé dans cet ouvrage l’ensemble de ses déterminations personnalisées. [...] Dans le mouvement de sympathie, d’empathie ou d’antipathie qui le rapproche ou l’éloigne de *Madame Bovary*, le lecteur se situe par rapport à un homme, c’est-à-dire à un style de vie infiniment condensé dans la vitesse d’une phrase, dans sa résonance, dans l’étalement des paragraphes ou leur brusque rupture : cet homme, il ne le comprend pas encore mais déjà il le goûte et devine qu’il est compréhensible ; de toute manière, cette saveur qui se donne immédiatement, c’est cela même qu’il faudrait restituer au terme d’une longue fréquentation ou d’une étude biographique⁴.

En effet, ce que Flaubert trouve en Sartre, c’est avant tout un lecteur – un lecteur partial, iconoclaste, parfois brutal, mais un lecteur passionné. Sartre interroge Flaubert, cet adversaire familier, comme un intime, et parfois comme un double.

C’est que la « longue fréquentation » des deux écrivains ne date pas d’hier⁵ : si l’on en croit *Les Mots*, le jeune Poulou se livre déjà à des rêveries angoissées sur *Madame Bovary*⁶ ; l’étudiant Sartre reprend Flaubert, puis c’est le soldat qui, dans les *Carnets de la drôle de guerre*, consacre plusieurs pages éccœurées à *L’Éducation sentimentale*, au moment même où – coïncidence ? – il

3. Richard Ellmann, *Golden Codgers : Biographical Speculations*, Oxford University Press, 1973, p. 7.

4. *L’Idiot de la famille*, Gallimard, « Bibliothèque de philosophie », 1971, t. I, p. 658. Le titre est abrégé ci-après en *IDF*.

5. En ce qui concerne les différentes confrontations de Sartre avec Flaubert, nous renvoyons le lecteur à la chronologie du projet « Flaubert » à la fin de ce volume.

6. *Les Mots* [1964], Gallimard, « Folio », 1972, p. 48-49.

relié *L'Idiot* de Dostoïevski et s'essaye à la biographie à partir du *Guillaume II* d'Emil Ludwig⁷. Quand au milieu des années cinquante il est question de comparer l'efficacité, en termes anthropologiques, des méthodes marxiste et existentialiste, c'est Flaubert qui est choisi comme cobaye ; Sartre rédige une première ébauche, et dès lors ne cessera plus de préparer le futur *Idiot de la famille*⁸, au point que les autres études biographiques, *Baudelaire* et *Saint Genet*, apparaissent à peine comme des hors-d'œuvres – même s'ils en disent long sur la constance de l'intérêt de Sartre pour la biographie, intérêt dont le « Flaubert » semble l'aboutissement.

C'est pourquoi l'étonnement des sartriens (de ceux en tout cas qui l'avaient imaginé écrivant « des tracts maoïstes »...) devant l'entêtement du philosophe de l'engagement à poursuivre une entreprise qui ressemblait à une fuite hors du monde ne fut sans doute qu'assez modéré : la continuité de *L'Idiot* avec les obsessions familiales de l'écrivain était en fait évidente. C'est cette tension qu'Annie Cohen-Solal résume en écrivant :

L'œuvre sartrienne s'achève avec *L'Idiot de la famille* : tout à la fois une somme de toutes les œuvres, de toutes les méthodes, de tous les genres qui l'ont précédé, mais également un aboutissement inachevé de toutes ces recherches, qui vient donner à toutes les pages que Sartre écrit, et malgré les apparences, une cohérence extrême. Ses pièces de théâtre, ses essais littéraires, ses articles de critique, ses biographies, ses romans et ses essais philosophiques apparaissent comme autant de coups de sonde, comme autant d'approches limitées, en attente du Flaubert. [...] Le projet sartrien, avec sa constance, sa permanence, son aridité ? Bizarrement intemporel, bizarrement décalé, et fort peu en prise avec les grands débats d'idées contemporains⁹.

Voici le véritable paradoxe : c'est à travers un genre que notre époque dénonce comme rétrograde, voire impossible, que Sartre, non seulement renoue avec les origines de sa propre écriture, mais aussi affirme sa radicale modernité, et ce d'autant plus que l'œuvre, inachevée, reste ouverte sur un perpétuel futur. *L'Idiot de la famille* règle des comptes personnels ; mais loin de n'être qu'une synthèse de l'œuvre faite, une manière de testament, il se projette sans cesse dans un effort pour dépasser des tensions qui furent au cœur de la pensée et de l'imaginaire sartriens, et qui ont également traversé les sciences humaines, ainsi que la littérature, au cours du siècle. À travers sa biographie de

7. Voir Sartre, *Carnets de la drôle de guerre (septembre 1939 – mars 1940)*, nouvelle édition, Arlette Elkäim-Sartre éd., Gallimard, 1995, respectivement p. 304-308, p. 130-132 et p. 549 et suiv.

8. *Questions de méthode*, dont *L'Idiot de la famille* se présentera comme la « suite » (Voir *IDF*, t. I, p. 7), comprend déjà de longs développements sur Flaubert, et dans les années soixante, *Les Temps modernes* font paraître des extraits conséquents du livre à venir – en fait des études préparatoires.

9. A. Cohen-Solal, *op. cit.*, p. 599.

Flaubert, Sartre s'interroge à la fois sur la possibilité de fonder une science de l'homme, sur les conditions de son existence et sur les possibilités de sa représentation ; il tente aussi de répondre à une question cruciale, mais rarement abordée de front : comment devient-on écrivain ? C'est donc à travers quelques aspects de l'obsession biographique, telle que l'œuvre de Sartre la laisse transparaitre à tout moment, que nous voudrions, en guise de préambule, situer *L'Idiot de la famille*.

Sartre, *L'Idiot de la famille* et le biographique : tensions, permanences et dépassements

« J'ai été pénétré jusqu'aux moelles de ce que j'appellerai l'illusion biographique, qui consiste à croire qu'une vie vécue peut ressembler à une vie racontée », raconte Sartre dans les *Carnets de la drôle de guerre*¹⁰ :

Quoi que j'aie pu penser à diverses époques sur ma vie, [...] je n'en étais pas moins dès ma petite enfance pourvu d'une *vie*. Et je n'ai pas cessé de l'être. Une vie, c'est-à-dire un canevas à remplir avec, déjà, une foule d'indications faufilees, qu'il faut ensuite broder. Une vie, c'est-à-dire un tout existant avant ses parties et se réalisant par ses parties. Un instant ne m'apparaissait pas comme une unité vague s'ajoutant à d'autres unités de même espèce, c'était un moment qui s'enlevait *sur fond de vie*. Cette vie était une composition en rosace où la fin rejoignait le commencement : l'âge mûr et la vieillesse donnaient un sens à l'enfance et à l'adolescence. En un sens, j'envisageais chaque moment présent du point de vue d'une vie faite, pour être exact il faudrait dire : du point de vue d'une biographie¹¹.

Et en effet dans *Les Mots*, Poulou, enfant superflu, s'y vautre avec plaisir. Émerveillé par les « Enfances » des hommes illustres, il les laisse pénétrer en lui pour se donner « l'illusion parfaite et constante d'avoir une “vie” » – autrement dit, un destin :

10. *Carnets de la drôle de guerre*, éd. citée, p. 279, entrée du 2 décembre 1939. Cette question a été traitée de façon détaillée notamment par Jean-François Louette dans deux articles : « Désillusions biographiques dans *La Nausée* » [1989] et « La dialectique dans la biographie » [1990], repris dans *Silences de Sartre*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, « Cribles », 2002, respectivement p. 87- 111 et p. 201-238. Sur ce sujet voir aussi Douglas Collins, *Sartre as Biographer*, Cambridge, Massachusetts et Londres, Harvard University Press, 1980, chapitre 1 : « Truth and Alterity », p. 1-30.

11. *Ibid.* p. 276-277, entrée du 2 décembre 1939. On notera que l'image d'une vie « en rosace » rappelle celle de l'éventail, que Sartre utilisera pour évoquer le *Flaubert* : « une personnalité est une totalité [...] d'ordre commun, c'est-à-dire une synthèse retenant en elle tous les détails, mais aussi une totalité du genre de l'éventail [...], c'est-à-dire de sections qui sont quand même unies, mais qui apparaissent comme irréductibles quand on les voit pour la première fois. » (« Sartre parle de Flaubert » [1976], M. Sicard, *Essais sur Sartre. Entretiens avec Sartre*, Galilée, 1989, p. 145).

Pour moi, j'étais le commencement, le milieu et la fin ramassés en un tout petit garçon déjà vieux, déjà mort, *ici*, dans l'ombre, entre des piles d'assiettes plus hautes que lui et *debors*, très loin, au grand soleil funèbre de la gloire. [...] Rassemblé, resserré, touchant d'une main ma tombe et de l'autre mon berceau, je me sentais bref et splendide, un coup de foudre effacé par les ténèbres¹².

De la lecture de « vies » au rêve d'une œuvre, il n'y a donc qu'un pas, qu'un mouvement par lequel on poursuit le même but – s'arracher, devenu livre, au hasard qui vous « a fait homme » :

Je pourrais couler ma babillarde, ma conscience, dans des caractères de bronze, remplacer les bruits de ma vie par des inscriptions ineffaçables, ma chair par un style, les molles spirales du temps par l'éternité¹³.

Pour Sartre, le biographique est ainsi le point de départ de l'écriture aussi bien que du vécu – l'un étant, ici, inséparable de l'autre. Connaître l'autre et se connaître, lire et écrire, sont les deux aspects d'une même quête : celle de la nécessité. Cette croyance au destin dure de l'enfance au début des années trente, dominant la jeunesse d'un écrivain dont l'entrée en littérature se fait néanmoins sous le signe de sa répudiation.

Car dans la chronologie des œuvres sartriennes, ce n'est pas l'illusion biographique qui est première, mais bien sa critique. Dans *La Nausée*, Roquentin demande au marquis de Rollebon de lester de nécessité la contingence nau-séuse de sa propre existence – d'où son vertige lorsqu'il renonce au projet biographique :

M. de Rollebon était mon associé. Il avait besoin de moi pour être et j'avais besoin de lui pour ne pas sentir mon être. Je ne m'apercevais plus que j'existais, je n'exis-tais plus en moi, mais en lui ; c'est pour lui que je mangeais, pour lui que je respi-rais, chacun de mes mouvements avait son sens au-dehors, là, juste en face de moi, en lui ; je ne voyais plus ma main qui traçait les lettres sur le papier, ni même la phrase que j'avais écrite – mais, derrière, au-delà du papier, je voyais le marquis, qui avait réclamé ce geste, dont ce geste prolongeait, consolidait l'existence. Je n'étais qu'un moyen de le faire vivre, il était ma raison d'être, il m'avait délivré de moi. Qu'est-ce que je vais faire à présent¹⁴ ?

La contradiction finale (« il était ma raison d'être, il m'avait délivré de moi ») montre bien où se loge la – double – imposture : non seulement s'adonner à l'écriture de la vie de l'autre est une tentative de fuite hors de soi, mais c'est aussi une captation induite de l'altérité du biographé au profit du biographe. Celui-ci consent à se faire moyen au service de l'existence d'autrui pour gagner une « raison d'être » ; mais cette soumission apparente conduit à

12. *Les Mots*, éd. citée, p. 197-198.

13. *Ibid.*, p. 158.

14. *La Nausée* [1938], Gallimard, « Folio », 1972, p. 143.

instrumentaliser l'autre : « Longtemps l'homme Rollebon m'a intéressé plus que le livre à écrire. Mais, maintenant, l'homme... l'homme commence à m'ennuyer. C'est au livre que je m'attache¹⁵. »

De cet échange apparent de bons procédés, personne ne sort donc gagnant, ni Roquentin courant, hors de lui-même, après une destinée postiche, ni Rollebon, victime des insuffisances inhérentes au genre biographique :

Eh bien, oui : il a pu faire tout ça, mais ce n'est pas prouvé : je commence à croire qu'on ne peut jamais rien prouver. Ce sont des hypothèses honnêtes, et qui rendent compte des faits : mais je sens si bien qu'elles viennent de moi, qu'elles ont tout simplement une manière d'unifier mes connaissances. Pas une lueur ne vient du côté de Rollebon. Lents, paresseux, maussades, les faits s'accompagnent à la rigueur de l'ordre que je veux leur donner mais il leur reste extérieur. J'ai l'impression de faire un travail de pure imagination¹⁶.

On voit ici que la critique de l'illusion biographique est de deux ordres. En effet, le renoncement au projet d'écrire la vie de l'autre participe à la fois d'un choix existentiel – « il faut choisir : vivre ou raconter¹⁷ » – et du constat d'une impasse épistémologique qui pose un problème éthique : chacun des protagonistes impose à l'autre un « ordre » qui lui reste « extérieur », le tire vers le factice ; chacun s'approprie la vie de l'autre tout en lui demeurant radicalement étranger, et l'hermétisme des consciences s'accompagne nécessairement d'un rapport de force.

L'entrée en littérature de Sartre se fait donc sous le signe de la rupture avec le biographique : devenir écrivain ce n'est pas, comme l'avait cru le jeune Poulou, se couler dans la forme préconstruite d'un destin de grand homme emprunté à d'autres hommes et écrit par d'autres encore ; c'est au contraire trancher vigoureusement les liens qui vous attachent à la « littérature-faite » et se livrer à une contingence dont on tâchera d'écrire la substance, en inventant ses propres paradigmes narratifs. Plus largement, on voit comment le biographique se place d'emblée, avec *La Nausée*, au cœur de la pensée sartrienne : il est révoqué à la fois comme modèle de récit, comme mode d'appréhension de soi et comme outil de compréhension de l'autre – ce qui ne fait que souligner le rôle central qu'il tiendra à la fois dans l'œuvre philosophique et dans l'œuvre romanesque, genres au confluent desquels se tiendra *L'Idiot de la famille*.

Congédié, le biographique va en effet revenir à la charge : dans les *Carnets de la drôle de guerre*, la lucidité cohabite fréquemment avec un retour de l'idée du destin. Celle-ci rend au soldat sa situation plus supportable, en lui suggérant

15. *Ibid.*, p. 29.

16. *Ibid.*, p. 30.

17. *Ibid.*, p. 64.

que la guerre correspond dans sa vie à la « catégorie » (ou épisode) biographique de l'« épreuve », épreuve qui devient une compensation pour « la facilité de [ses] premiers succès littéraires¹⁸. » Plus loin dans les *Carnets*, Sartre laisse échapper un autre aveu :

Vis-à-vis de Gauguin, Van Gogh et Rimbaud j'ai un net complexe d'infériorité parce qu'ils ont su se perdre. [...] Je pense de plus en plus que, pour atteindre l'authenticité, il faut que quelque chose craque. Mais je me suis préservé contre les craquements. Je suis ligoté à mon désir d'écrire¹⁹.

Pas facile de renoncer à une vie d'homme illustre quand on a fait vœu d'écrire... Or, si le rejet de l'illusion biographique ne paraît plus aussi nécessaire qu'au temps pourtant tout proche de *La Nausée*, c'est peut-être qu'apparaît le commencement d'une solution à cette alternative entre le temps destinal, désirable mais sans doute illusoire, et la discontinuité d'un temps fait d'instantanés éparpillés. Ainsi, du 7 au 12 mars 1940, Sartre médite sur une lecture récente : celle du *Guillaume II* d'Emil Ludwig²⁰. Si la figure de l'empereur s'impose, c'est parce qu'elle est l'occasion d'éclairer la situation présente, de réfléchir à l'historicité de l'individu et plus largement aux modes de compréhension et de représentation de l'événement historique :

Je me souviens de la difficulté que nous avons, le Castor et moi, lorsque nous voulions saisir les causes de la guerre menaçante. Non qu'elles manquaient, bien au contraire. Mais selon quels principes les coordonner et les hiérarchiser ? Comment passer de la rivalité des peuples prolétaires avec les ploutodémocraties à la personnalité même de Hitler²¹ ?

Or l'hétérogénéité des causes, qui fait que le processus historique est, non seulement impensable, mais irréprésentable de manière globale, vient de ce que les historiens le perçoivent d'une part comme le développement parallèle de plusieurs facteurs (politiques, économiques, etc.) simultanés, qui coïncident mais ne procèdent jamais d'un même mouvement, et d'autre part comme un développement mécanique. Pourtant « on aurait tort d'oublier que ces différentes couches de signification sont humaines », car « non seulement la réalité humaine "fait éclore" la situation en faisant irruption dans le monde, mais encore elle décide seule et dans son projet primitif du sens de cette situation²² » :

[...] cela rend plus irritant encore le parallélisme des significations historiques, car si nous retrouvons l'homme partout comme l'auteur et l'acteur de son drame, si

18. *Carnets de la drôle de guerre*, éd. citée, p. 26, entrée du 16 septembre 1939.

19. *Ibid.*, p. 214-215, entrée du 22 novembre 1939.

20. Trad. de l'allemand par P. Lebrun, Payot, 1930.

21. *Carnets de la drôle de guerre*, éd. citée, p. 541.

22. *Ibid.*, p. 543.

toutes les significations sont humaines et si l'homme est une totalité unitaire, comment rendre compte de cette séparation tranchée et irrémédiable entre les couches significantes²³ ?

La lecture du *Guillaume II*, qui réveille ces réflexions datant d'avant-guerre, semble être venue opportunément suggérer une issue, et aux impasses de la réflexion historiographique, et à l'aporie centrale du genre biographique, qui se voit alors en passe d'être relégitimé :

Supposons que nous partions de Guillaume II comme réalité-humaine se projetant à travers une série de situations. Qui sait si nous n'allons pas trouver un rapport interne de compréhension entre cette politique anglaise et ce bras atrophié ? [...] Je voudrais essayer ici de faire, à partir des représentations de Ludwig, le portrait de Guillaume II comme réalité-humaine assumant et transcendant les situations, pour voir si les différentes couches significantes (y compris la couche géographique et sociale) ne se trouvent pas unifiées au sein d'un même projet²⁴.

On voit se dessiner dans ces quelques pages l'ébauche de plusieurs structures capitales de la pensée sartrienne du biographique, et en premier lieu ce qui fait d'un genre centré sur l'individu le lieu par excellence où peut se réaliser la synthèse historique que Sartre appellera de ses vœux dans *Questions de méthode* – une synthèse qui ne peut s'envisager que comme une « anthropologie concrète²⁵ », dont l'ouvrage philosophique tente de poser les principes, et dont *L'Idiot de la famille* sera chargé d'exhiber la réalisation. Contre le marxisme et l'« histoire sans les hommes » dont il construit l'image, contre la psychanalyse, ce nouveau déterminisme qui s'est présenté fallacieusement comme un moyen d'historiciser l'étude de la psyché individuelle, Sartre rêve déjà d'une science humaine qui serait la totalisation de « toutes les méthodes²⁶ ».

« La suite de Questions de méthode »

Ce long travail d'élaboration d'une démarche épistémologique se concrétisera enfin dans *L'Idiot de la famille*, à travers un certain nombre de notions centrales : l'universel singulier, le projet, la méthode progressive-régressive. Par elles, l'homme se trouve pris dans un rapport qui n'est plus envisagé

23. *Ibid.*, p. 544.

24. *Ibid.*, p. 548.

25. Sartre, *Questions de méthode*, suivi de *Critique de la raison dialectique*, t. I, « Théories des ensembles pratiques », Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1960, p. 71.

26. Voir « Sartre parle de Flaubert », dans M. Sicard, *Essais sur Sartre*, éd. citée, p. 140 : « Je considère que la connaissance d'un homme aujourd'hui demande l'emploi de toutes les méthodes. »

comme un parallélisme ou un pur lien de cause à effet entre l'individu et son milieu, entre l'histoire et la personnalité singulière, mais comme une relation dialectique :

[...] un homme n'est jamais un individu ; il vaudrait mieux l'appeler un *universel singulier* : totalisé et, par là même, universalisé par son époque, il la retotalise en se reproduisant en elle comme singularité. Universel par l'universalité singulière de l'histoire humaine, singulier par la singularité universalisante de ses projets, il réclame d'être étudié simultanément par les deux bouts. (*IDF*, t. I, « Préface », p. 6-7)

Rappelons que chez Sartre, l'universel singulier que devient le sujet biographique est défini dans les rapports qu'entretient son « projet » avec « l'esprit objectif » – ce qu'un historien traditionnel appellerait le contexte –, soit l'arrière-plan de l'individu en tant qu'il détermine pour lui un certain nombre de possibles et de structures constituantes. Ce contexte est à entendre dans un sens assez vaste, puisqu'il englobe aussi bien les multiples dimensions de l'histoire collective que l'histoire familiale, à la fois dans ce qu'elle a de typique (la famille Flaubert sera ainsi désignée comme « féodale », relevant d'un modèle « domestique », etc.) et dans ses configurations particulières (un père parvenu, une mère orpheline...). Quant au « projet », il désigne « la production de soi-même dans le monde comme une certaine totalité objective²⁷ » : il est à la fois totalisation, expression et dépassement de l'esprit objectif. Cependant le projet n'est pas un développement unique et continu de la personnalité, et, en cela, il va à l'encontre, au moins en théorie, de la traditionnelle destinée biographique : il est régulièrement amené à se modifier, à se rectifier sous la pression d'un esprit objectif lui-même mouvant. Si bien que la vie, pour Sartre, évolue selon un mouvement spiral, métaphore des adaptations successives du projet à l'esprit objectif, des tentatives de l'individu pour coïncider avec lui-même dans un mouvement incessant de totalisation/détotalisation. De ce mouvement de va-et-vient, seule peut rendre compte une méthode d'investigation et de représentation qui le reproduise mimétiquement : c'est ce que Sartre définira une première fois dans *Questions de méthode* sous le nom de « méthode progressive-régressive²⁸ ».

Dans l'ordre de l'élaboration biographique, la phase régressive est première : il s'agit, à travers les documents historiques disponibles (les « faits ramassés par les contemporains et vérifiés par les historiens »),

[d']interroger [le] groupe familial [de Flaubert] comme réalité vécue et niée par l'enfant [...], à travers une double source d'information (témoignages objectifs

27. Sartre, *Questions de méthode*, éd. citée, p. 111.

28. Voir *ibid.*, p. 107-113.

sur la famille : caractère de classe, type familial, aspect individuel ; déclarations furieusement subjectives de Flaubert sur ses parents, son frère, sa sœur, etc.)²⁹...

Ainsi, dans la première partie de *L'Idiot de la famille*, la première analyse régressive³⁰ repose d'abord sur le témoignage de la nièce de Flaubert, Caroline Commanville, qui relate les difficultés de son oncle, enfant, dans l'apprentissage de la lecture, et ses longues hébétudes. Le biographe va utiliser ce document comme preuve factuelle, tout en dénonçant sa part de mauvaise foi : sous les apparences d'une anecdote sans conséquence, le récit de Caroline, une fois recoupé avec les premières œuvres de Flaubert, va révéler chez l'enfant un rapport faussé au langage qui le place au centre d'un conflit familial. Il ne connaît pas la fonction pragmatique et communicationnelle des mots : « il [en] fait usage [...] mais il ne parle pas » ; autrement dit il « se découvre *passif* dans l'univers *actif* du discours » (*IDF*, t. I, p. 42 et 50). Le diagnostic posé, intervient la première synthèse progressive³¹, qui commence à réaliser le programme de *Questions de méthode* :

À ce niveau, en touchant la petite enfance comme manière de vivre des conditions générales, nous faisons apparaître, comme le sens du vécu, la petite-bourgeoise intellectuelle qui s'est formée sous l'Empire et sa manière de vivre la société française. Ici, nous repassons dans le pur objectif, c'est-à-dire dans la totalisation historique. [...] à partir d'une enfance obscurément vécue, nous pouvons reconstituer les vrais caractères des familles petites-bourgeoises³².

Sartre décrit ce premier basculement de l'analyse régressive à la synthèse progressive comme le passage des caractéristiques du jeune Flaubert « du *structural* à l'*historique* » (*IDF*, t. I, p. 50) : il faut reconstituer l'histoire, dans toutes ses dimensions, en amont du symptôme débusqué dans les documents. Sartre refait alors l'histoire personnelle de chaque membre de la famille : du père, fils de paysan déclassé par le haut, bourgeois en qui survit une idéologie féodale qui lui fait considérer ses enfants, non comme des individus, mais comme des héritiers ; du fils aîné, qui sera une pâle copie du père, tandis que le cadet restera un moindre-être ; de la mère, trop tôt orpheline, qui souhaite racheter le malheur de sa jeunesse en élevant une fille, à qui il ne naît que des garçons, et dont l'application glaciale à soigner Gustave le transforme en agent passif. Une seconde analyse régressive détecte ensuite chez Gustave adolescent un certain nombre de thèmes récurrents : ressentiment et haine pour le père, inhibés par une passivité constitutive. La synthèse progressive reconstituera l'histoire du rejet de Gustave par son père, avant de revenir aux

29. *Ibid.*, p. 109.

30. Voir *IDF*, t. I, p. 13 à 51.

31. Voir *IDF*, t. I, p. 51 à 180.

32. *Questions de méthode*, éd. citée, p. 109.

« structures objectives » de la famille : tiraillée entre un modèle féodal, théocratique, et un modèle scientifique, la famille bourgeoise commande à l'enfant, d'une part, adoration et révérence pour Dieu et pour le Père, et d'autre part, elle met en échec par l'esprit d'analyse la foi et l'harmonie féodales – situation intenable qui explique les contradictions apparentes du Flaubert adulte, bourgeois haïssant les bourgeois, adepte d'une littérature « réaliste » et poétique, analytique et extatique... Ainsi le singulier et le collectif, le vécu et l'objectif s'éclairent l'un par l'autre : l'idiosyncrasie du jeune Flaubert et les caractéristiques de la petite-bourgeoisie provinciale renvoient sans cesse l'une aux autres dans un mouvement spiral.

Dans la deuxième partie, sera défini le « projet » de Flaubert, qui montrera comment le conditionnement familial et social est dépassé par l'individu en fonction des possibles que lui laissent ces contraintes originelles : le projet révèle donc à la fois la nature profonde de l'esprit objectif et, par le jeu du « différentiel », la singularité éminente du sujet. En l'espèce, le futur écrivain, honte de sa famille, choisit de s'abolir complètement dans l'imaginaire ; ces mots qui vivent d'une existence indépendante lui serviront à mettre à distance le monde et à l'anéantir à son tour en l'enfermant dans des œuvres de fiction. En outre, ce perpétuel tournoiement qu'impliquent les réajustements du projet, l'absence de synthèse due à cette « dialectique décapitée³³ », rendent compte de l'indéfectible unité de l'individu dans la durée en même temps qu'ils préservent la valeur de l'instant en maintenant pour l'individu la possibilité du choix :

Logique de la temporalité, [une telle dialectique] assure la continuité requise par et pour l'analyse biographique et philosophique. Dramatique, elle fournit un équivalent à l'allure mélodramatique du temps de l'illusion biographique. Décapitée, elle n'impose pas une signification « figée » ou « figeante » à l'indicible liberté³⁴.

La dialectique sartrienne, dans la biographie, fait donc d'une pierre deux coups : elle ménage la possibilité d'un savoir sur l'homme qui soit total, mais jamais définitivement fixé. L'objectif de *L'Idiot de la famille* tel qu'il est annoncé dès la préface inclut en effet la conscience de ses propres limites : il faut répondre à la question « que peut-on savoir d'un homme *aujourd'hui* ? » (*IDF*, t. I, p. 7. Nous soulignons). Cette nuance rend compte de l'espoir d'intégrer à l'ensemble fait toute nouvelle méthode, tout nouveau savoir. Pourtant l'œuvre contient déjà tout. Quand Sartre annonce en 1975 à Michel Contat qu'il ne viendra pas à bout de l'ouvrage, il ajoute :

33. Sartre, « Merleau-Ponty » [1961], *Situations IV*, Gallimard, 1964, p. 270.

34. Jean-François Louette, « La dialectique dans la biographie », art. cité, p. 214.

Mais je n'en suis pas tellement malheureux, car je pense que l'essentiel de ce que j'avais à dire, je l'ai dit dans les trois premiers tomes. Quelqu'un d'autre pourrait écrire le quatrième à partir des trois que j'ai écrits³⁵.

Le quatrième tome est à faire, et il est déjà fait ; dans ces conditions, il n'est pas surprenant que Sartre, un an plus tard, commence par annoncer à Michel Sicard qu'il « y aurait eu un cinquième volume³⁶ » de *L'Idiot de la famille*, puis exprime ses regrets de n'avoir pu en ajouter un autre sur *L'Éducation sentimentale*³⁷. La biographie totalisante, forme close, s'affirme dans le même temps comme infiniment ouverte, et indéfiniment complétable. On peut saluer avec Claude Burgelin « le remarquable élan pluridisciplinaire qui est à la source de la démarche de Sartre. [...] De ce point de vue, parce que porté par un projet véritablement anthropologique, *L'Idiot de la famille* n'est pas, comme on l'a laissé parfois entendre, en retard sur son époque, mais bien plutôt en avance³⁸ ». En avance, oui : car tourné à travers Flaubert vers le passé, Sartre ne cesse en même temps de se projeter lui-même en avant, composant son texte comme un espace qui non seulement préserverait la liberté de Flaubert en construisant son intégrité – d'où son potentiel « dramatique » –, mais encore où pourrait s'exercer la liberté des biographes à venir – liberté cependant qui ne porterait pas atteinte à l'unité de l'écrit sartrien...

Selon Daniel Madelénat, *L'Idiot de la famille* représente une réalisation exemplaire de la « superbiorgraphie », qu'il décrit comme « une tendance et tentation, horizon idéal des modernes » et qui constituerait « l'évolution extrême (et aventureuse) du paradigme moderne³⁹ » de la biographie. En effet, sa force vient sans doute en partie de ce qu'il se donne comme un horizon, ouvert en permanence sur un accomplissement toujours futur ; en ce sens, *L'Idiot de la famille* constituerait aussi une réponse tardive à l'Autodidacte de *La Nausée* et à son objection en forme de lieu commun : « qui peut épuiser un homme⁴⁰ ? ». La biographie totalisante n'est pas pour autant définitive, et refuse de l'être.

Ce qui cependant distingue Sartre de la plupart des autres « superbiorgraphes », c'est cet effort de théorisation lui-même ; et ce sont les spécificités de la méthode qui, on l'a vu, donnent au « Flaubert » cette forme particulière, où le temps chronologique, discontinu, se subordonne à la synthèse, chaque

35. « Autoportrait à soixante-dix ans » [1975], *Situations X*, Gallimard, 1976, p. 151.

36. « Sartre parle de Flaubert », art. cité, p. 145.

37. *Ibid.*, p. 156.

38. Claude Burgelin, « De Sartre à Flaubert ou la genèse d'un roman vrai », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, juillet-octobre 1981, 81^e année, p. 698.

39. Daniel Madelénat, *La Biographie*, PUF, « Littératures modernes », 1984, p. 71-72.

40. *La Nausée*, éd. citée, p. 172.

instant se dilatant à la mesure de la vie entière. Or on a beaucoup reproché à *L'Idiot de la famille* cet impérialisme de la méthode : en voulant échapper à l'érudition sourcilleuse de la plupart de ses confrères – D. Madelénat cite à côté de Sartre l'exemple de l'Américain Leon Edel, auteur d'un monumental *Henry James* en sept volumes –, à ce savoir positif et atomisant qui éparpille l'existence du sujet tout au long d'une ligne chronologique et non signifiante, Sartre serait tombé dans le travers qui consiste à ligoter Flaubert sur le lit de Procuste de ses propres constructions.

Sartre face à Flaubert : empathie, concurrence et jeux de miroirs

Mais c'est oublier que, en dépit du célèbre « Flaubert, par exemple⁴¹ », Flaubert ne vient pas illustrer la méthode : c'est lui qui la fait naître, en un nouveau tournoiement de la singularité et de la règle⁴². La méthode de Sartre reste empirique : une fois posés les grands principes, c'est à partir du cas singulier que se déploie le général, et c'est la vie singulière qui impose au récit ses propres rythmes : ainsi, si le récit sartrien tourne en rond, si par exemple les débuts de la vie de Gustave prophétisent l'« être la matière » qui clôt le *Saint Antoine*, ce n'est pas tant le tourniquet dialectique qui est en cause que « l'étrange existence » de Gustave lui-même, chez qui « tout est réciprocité malgré la durée » (*IDF*, t. I, p. 196). La fameuse « spirale » elle-même serait-elle inspirée du corpus flaubertien⁴³ ? L'appareil théorique élaboré dans *Questions de méthode*, s'il remédie partiellement à la délitescence du sujet, ne peut apparemment venir à bout de la restitution compréhensive de son « vécu », où se donnerait cette « saveur » de l'autre que la biographie doit restituer. C'est ici que Sartre va se montrer l'héritier d'une longue tradition, remontant au XIX^e siècle et remise au goût du jour par les biographes de l'entre-deux-guerres – dont Maurois par exemple, ou Ludwig. En faisant appel à la notion d'empathie (selon lui « l'attitude nécessaire » pour *comprendre* un homme), il valorise le « comprendre » par rapport au « connaître ». Outre qu'elle permet de justifier

41. Voir *IDF*, t. I, « Préface », p. 7 : « que peut-on savoir d'un homme aujourd'hui ? Il m'a paru qu'on ne pouvait répondre à cette question que par l'étude d'un cas concret : que savons-nous – par exemple – de Gustave Flaubert ? »

42. À ce sujet, voir dans ce volume l'article de Marielle Macé, « Penser par cas : pratiques de l'exemple et narration dans *L'Idiot de la famille* ».

43. C'était le titre d'un roman projeté par Flaubert et que Sartre avait découvert chez Marie-Jeanne Durry, *Flaubert et ses projets inédits*, Nizet, 1950. Cet ouvrage est mentionné plusieurs fois dans *L'Idiot de la famille*, sans que le contenu précis de « La Spirale » soit explicitement commenté.

la désinvolture bien connue de Sartre par rapport à ses sources⁴⁴, cette attitude permet de donner la préséance au vécu. Avec ce résultat pourtant : la vérité de la figure du biographé est accréditée par la rigueur de la construction imaginaire du biographe et lecteur.

Dans l'ensemble de ce livre, c'est Flaubert tel que je l'imagine mais, ayant des méthodes qui me paraissent rigoureuses, je pense en même temps que c'est le Flaubert tel qu'il est, tel qu'il a été. Dans cette étude, j'ai besoin d'imagination à chaque instant. [...]

Je suis obligé d'imaginer : si je prends, par exemple, une lettre de 1838 et une autre de 1852, ce sont des documents qui n'ont jamais été mis en rapport ni par Flaubert lui-même ni par les correspondants ni par les critiques. À ce moment-là, le rapport n'existait pas. Si je le fais, c'est que je l'imagine. Et une fois que je l'ai imaginé, cela peut me donner un rapport réel⁴⁵.

Si le biographe, selon l'expression de Desmond McCarthy, est « un artiste sous serment », on se souvient que *L'Idiot* est pour Sartre « un roman vrai », et l'essai en général « le mélange des preuves et du drame⁴⁶ » : comme chez les biographes des années vingt et trente, le recours au romanesque apparaît donc chez lui comme légitime, et n'entre pas directement en conflit avec le savoir positif. Au contraire, il se présente comme la médiation qui permet d'éviter l'émiettement du sujet biographique, et qui rend aux preuves disparates une vérité plus profonde que toute autre, plus positive. Quant au « drame » – et c'est là la véritable originalité de Sartre – il ne sera pas suscité par les événements réels de la vie de Flaubert, qui sont de toute façon déjà connus : la tension dramatique naît surtout dans *L'Idiot de la famille* d'une rhétorique de l'énigme, qui consiste à juxtaposer une série de preuves dont on exhibe d'abord la disparité ; ensuite, elle se nourrit de l'attente de sa résorption. À titre d'exemple, on peut mentionner ce passage, extrait de la micro-biographie consacrée à Alfred Le Poittevin :

Une même raison le porte à écrire et lui ôte les moyens d'y parvenir. C'est celle qu'il exprime en ces termes : « J'ai dû être une statue dans une vie passée » et qui tire son origine de ses relations avec sa mère. On n'est pas impunément le fils de la belle Madame Le Poittevin. (*IDF*, t. I, p. 1001)

Au commencement est le paradoxe, équivalent à celui qui fonde *L'Idiot de la famille* dans son ensemble – « il faut comprendre ce scandale : un idiot qui devient génie » (*IDF*, t. I, p. 51) – et qui a pour fonction de poser l'écart entre

44. Voir dans ce volume l'article de Young-Rae Ji, « La reconstruction sartrienne de la vie de Flaubert ».

45. « Sur *L'Idiot de la famille* », propos recueillis par Michel Contat et Michel Rybalka, *Le Monde*, 17 avril 1971. Repris dans « Entretiens sur moi-même », *Situations X*, Gallimard, 1976, p. 95.

46. « Un nouveau mystique » [1943], *Situations I*, Gallimard, 1947, p. 140.

deux états du sujet ; suit une série d'informations qui n'ont a priori pas de liens entre elles, mais dont on devine qu'elles sont la clef de l'énigme ; si bien que l'attente ainsi créée s'avère finalement similaire à celle que produit... le roman policier. Ce qui doit succéder à l'état des lieux, c'est le récit de l'enquête, qui lui servira à remonter la piste jusqu'en amont de lui-même – jusqu'à un autre récit, celui du crime... ou comme ici, celui de l'Œdipe mal dépassé d'Alfred Le Poittevin. Chez Sartre, la systématisation de cette configuration apparaît clairement à travers le schéma : position du problème – analyse régressive (l'enquête, soit la réunion des preuves) – synthèse progressive (le récit qui conduit au « crime », antérieur chronologiquement, mais dernier dans l'ordre de la biographie). Si bien qu'au lieu de se donner sans médiation apparente comme dans le roman – ou la biographie – traditionnels, le récit de vie est ici d'abord masqué, réduit à un état indiciaire, lacunaire ; l'enquête vise une plénitude, une cohérence finale du récit, qui en étant sans cesse différée dans sa mise en œuvre, la constitue comme objet de désir, en une étonnante dramatisation du raisonnement lui-même.

Mais l'empathie, cette recréation compréhensive du vécu d'autrui, a aussi l'avantage d'offrir une réponse aux objections que Roquentin formulait au sujet de son propre projet biographique : elle permet en effet d'imaginer un rapport jamais formulé mais préexistant à l'écriture de la biographie ; ainsi, le biographe évite de surimposer aux preuves accumulées un ordre arbitraire, trahissant son sujet et lui restant extérieur. C'est à ce titre que la « fable » (*IDF*, t. I, p. 139) outrecuidante de la petite enfance de Flaubert peut tenir : ce que le biographe imagine, et qui jamais ne fut dit, se tient dans l'ombre de chaque preuve, en filigrane derrière chaque instant.

Faut-il prendre tant de peine pour n'arriver, en fin de compte, qu'à cette hypothèse trouée d'incertitudes et d'ignorances, sans probabilité définie ?

Oui. Sans hésiter. Je dirai sur le champ pourquoi [...]. Une vie, c'est une enfance mise à toutes les sauces, on le sait. Donc notre compréhension conjecturale sera requise par toutes les conduites ultérieures de Flaubert : il faudra faire entrer dans toutes les manifestations de son idiosyncrasie la restitution hypothétique du premier âge, combler avec ces années disparues et réinventées les vides que nous avons signalés [...]. Bref, nous serons requis non pas une fois mais à toutes les pages : la synthèse compréhensive ne s'arrête qu'à la mort. Si notre reconstruction n'est pas rigoureuse, comptez qu'elle sera tout de suite malmenée. Allons plus loin : réclamée de toute part, donnée, soumise aux pressions les plus fortes, il faut qu'elle éclate ou qu'elle contienne une part de vérité. (*IDF*, t. I, p. 56)

Faire appel à l'empathie, c'est donc occuper l'espace vide de paroles mais plein de sens entre les faits de l'un et les mots de l'autre. C'est aussi refuser l'instrumentalisation brutale de l'un par l'autre, cette séparation des consciences qui pervertissait la relation biographique et menaçait chacun dans son intégrité.

C'est pour cela que, en même temps que l'empathie exclut, au moins en théorie, l'invention pure, elle révoque l'usage du « style » ; en revendiquant l'appartenance de *L'Idiot de la famille* à l'ensemble de ses œuvres philosophiques, Sartre indique qu'il s'en remet à la monosémie d'une écriture pour garantir la transparence de Flaubert et pour le garantir, lui, Sartre, d'un dévoiement dans un rapport dont on ne sait trop s'il est de concurrence ou de filiation :

J'ai vraiment voulu le style du Flaubert car je n'ai pas voulu me donner de peine. On doit écrire des livres comme celui-là sans que jamais le souci du style prédomine. Le style, c'est Flaubert qui l'a ; si l'on écrivait en style sur un écrivain qui n'a fait que rechercher toute sa vie le style, ce serait de la folie. (Pourquoi perdre du temps à composer des phrases belles ?) Mon but est de montrer une méthode et de montrer un homme.

Le livre a été écrit au fil de la plume : la forme la plus simple et la plus courante est la meilleure ; si quelquefois le style apparaît, c'est parce qu'on ne peut pas dire autrement qu'en style certaines choses du type « indisables » ou difficiles à dire⁴⁷.

On voit par là que Sartre assimile la littérature aux belles-lettres : refuser d'écrire « en style », c'est refuser de briller, écarter de soi la tentation de l'artifice – comme si le style n'était qu'un masque rhétorique destiné à figurer des idées auxquelles il ne pourrait que *ressembler*. La croyance naïve en la possibilité d'une absence de style, en revanche, correspond bien à la nostalgie d'un discours transparent. Un passage de *L'Idiot* peut éclairer, en miroir, cette aspiration à un discours qui serait abolition du discours, pour ne laisser subsister que le réel : il nous montre Flaubert essayant d'abandonner la « totalisation par l'œuvre d'art » pour écrire « sincèrement » – « sans style, donc, croit-il, sans comédie » – une auto-analyse sincère, et échouant pour n'avoir pas pu « dissiper l'insincérité spontanée du saltimbanque » (t. II, p. 1554). Outre qu'il corrobore la vision du style comme « comédie », ce passage met l'accent sur la différence entre l'artiste et le biographe – le comédien incapable d'analyse et l'homme sincère qui le juge à travers une écriture neutre – ; ensuite, il pose avec force l'idée d'une adéquation entre l'acuité de la connaissance et le style : si Flaubert n'a pu venir à bout des *Mémoires d'un fou* et les transformer en confession véridique, c'est qu'il ne parvient pas à se connaître⁴⁸ ; enfin, il met en relief la clarté du « non-style » biographique, indice sûr de sa transparence au réel. Comme l'exemple des *Mots* suffirait à le montrer, Sartre ne croit pas à la possibilité d'être parfaitement lucide envers soi-même, parce qu'on « adhère à soi » :

Je pense qu'on peut faire un effort pour se désadhérer de soi et aller vers l'objectivité et l'empathie, mais il y a des choses en nous que nous considérons comme

47. « Sur *L'Idiot de la famille* » [1971], *Situations X*, éd. citée, p. 93.

48. *Ibid.*

« valables » et qui en réalité, vues d'un autre point de vue, peuvent être des tares, des défauts, des complaisances. Alors je ne pense pas qu'il soit donné de se comprendre soi-même par empathie. Par exemple, *Les Mots*, ce n'était pas du tout ça⁴⁹.

On note qu'ici, une fois encore, l'empathie n'est en aucun cas une entreprise d'identification à l'autre, ce qui ruinerait tout espoir de le connaître. De même, quand Sartre analyse la rupture de régime narratif dans *Novembre*, il affirme sans ambages que le « il » de la dernière partie détient la vérité du « je », foncièrement insincère, de la première⁵⁰ : la vérité du réel observé s'oppose à celle de l'expérience, au « vécu », cette « vie en compréhension avec soi-même⁵¹ » qui doit être représentée dans la biographie, mais non prise pour fin. L'écriture biographique, pour être parfaitement transparente, nécessite en effet l'instauration d'une distance. Ce sera le point de vue de la mort ; en effet, pour Sartre, « il est impossible de totaliser un homme vivant » : il faut pouvoir circuler dans sa vie, et pour cela le percevoir du point de vue de sa fin, comme « une totalité achevée⁵² ». Il écrira par ailleurs, dans les notes préparatoires au quatrième volume, que « l'œuvre d'art se construit sur la mort des hommes » (*IDF*, t. III, p. 794) : la mort de l'homme est aussi ce qui met un point final à la prolifération de l'écrit, transforme l'œuvre en un ensemble clos. Elle change l'ensemble mouvant, fuyant, que constituent l'homme et son œuvre en un objet clos et pensable : il est désormais possible de travailler à le rendre, comme Sartre en fait le vœu pour lui-même, « transparent aux yeux de la postérité⁵³ ».

C'est la seule réciprocité que Sartre semble s'autoriser avec son sujet. Bien sûr, il a souvent décrit Flaubert comme son double inversé⁵⁴ ; à la question « pourquoi Flaubert ? », il répond :

Parce qu'il est à l'opposé de ce que je suis. On a besoin de se frotter à ce qui vous conteste. « J'ai souvent pensé contre moi-même », avais-je écrit dans *Les Mots*. Cette phrase-là non plus n'a pas été comprise. On y a vu un aveu de masochisme. Mais c'est ainsi qu'il faut penser : se soulever contre tout ce qu'on peut avoir d'*inculqué* en soi⁵⁵.

Personne ne fut vraiment dupe : Claude Burgelin évoque ainsi la « sartrisation » de Flaubert par Sartre, et cite un mot de Michel Tournier s'émerveillant que l'on puisse « écrire un bouquin sur soi-même en parlant si peu de

49. *Ibid.*, p. 103.

50. Voir *IDF*, t. II, p. 1717-1718.

51. « Sur *L'Idiot de la famille* », art. cité, p. 111. Voir aussi *IDF*, t. I, p. 181.

52. *Ibid.*, p. 105.

53. *Ibid.*

54. Voir *ibid.*, p. 97.

55. Propos recueillis par J. Platier, *Le Monde*, 1964, et cités par A. Cohen-Solal dans *Sartre*, éd. citée, p. 594-595.

soi-même⁵⁶ ». C'est encore un des emprunts de Sartre – qu'il récuse, cette fois – aux *topoi* de la biographie : l'on se peint en peignant l'autre. En outre, on a vu que la réflexion sartrienne sur la biographie ne s'était jamais développée sans opérer un mouvement réflexif ; celui-ci en est même le point de départ : Poulou, Roquentin, rejoignent les jeunes gens de 1830 décrits dans la première partie du tome III de *L'Idiot de la famille*, ne s'envisageant écrivains que plongés dans les vies des hommes illustres. On l'a souvent fait remarquer : *Les Mots*, cette œuvre jumelle de *L'Idiot de la famille*, s'était refermé sur un adieu à la littérature et un éloge de l'infidélité à soi. Avec *L'Idiot* reparaissent, mises au compte de Flaubert et de l'esprit du siècle, « les sales fadaïses » qui avaient « empoisonné⁵⁷ » Poulou. Certes, « Plutarque a menti », pour reprendre le titre d'un ouvrage que lisait Sartre pendant sa mobilisation⁵⁸ : mais le biographique, qui ouvre et ferme la vie et l'œuvre sartriennes, n'est-il pas une dernière tentative pour faire se rejoindre, comme il l'avait rêvé enfant, le berceau et la tombe – un moyen en somme de faire son salut en douce, fut-ce au prix d'un empoisonnement, en se lisant enfin posthume et nécessaire à travers un autre ?

Cet autre, quoi qu'on en dise, n'en sort pas indemne : les travers de Roquentin ne sont pas entièrement surmontés, comme si l'on n'échappait à l'abjecte fuite en l'autre, à une existence et à une écriture relatives, dans l'ombre des statues et des musées, que par un coup de force, une prise d'assaut de l'identité de l'autre que l'on détournerait à son propre profit. Mais Sartre ? Claude Burgelin nie qu'il se soit à son tour laissé « flaubertiser ». Au moins s'est-il sans doute une dernière fois renfermé, lecteur de Flaubert, dans la bibliothèque de son enfance ; il y a éprouvé l'angoisse de « mourir empoisonné » par les voix étrangères venues des livres, et les « délices » de leur étrangeté – l'obscurité des phrases, la résistance des mots découverts pour la première fois... dans *Madame Bovary* :

J'aimais cette résistance coriace dont je ne venais jamais à bout ; mystifié, fourbu, je goûtais l'ambiguë volupté de comprendre sans comprendre : c'était l'épaisseur du monde⁵⁹.

Flaubert l'écrivain, c'est peut-être en partie l'autre nostalgique de Sartre, le philosophe au style clair, et celui qui lui restitue clandestinement « l'horreur et le charme des choses⁶⁰ », tant il est vrai que la recherche de transparence est

56. Propos tenus dans l'émission « Apostrophes » du 31 octobre 1980 et rapportés par Claude Burgelin, art. cité, p. 692.

57. *Les Mots*, éd. citée, p. 147.

58. Voir *Carnets de la drôle de guerre*, éd. citée, p. 251.

59. *Les Mots*, éd. citée, p. 48.

60. L'expression est employée à propos de Husserl dans *Situations I*, éd. citée, p. 32.

contrariée dans *L'Idiot de la famille* par la tentation de l'hermétisme et de la polysémie – ceux du mot savoureux qui révéla à l'enfant les profondeurs insondables de la littérature : « charbovary ».

Revenir à *L'Idiot de la famille*

La bibliographie établie à la fin de ce volume le montre, *L'Idiot de la famille*, dès la parution de ses deux premiers tomes en 1971, a suscité l'intérêt des chercheurs – sartriens, flaubertiens et spécialistes de l'essai ou de la biographie. Après une première vague de comptes rendus à la sortie de l'ouvrage, quelques dates comptent particulièrement pour sa compréhension : l'année de la mort de Sartre, un ouvrage de Josette Pacaly, *Sartre au miroir*, propose une lecture psychanalytique de l'œuvre ; la même année paraît en Allemagne un ouvrage collectif dirigé par T. König (*Sartres Flaubert Lesen : Essays zu Der Idiot der Familie*) ; en 1999, Bruno Clément, dans *Le Lecteur et son modèle*, saisit *L'Idiot* comme un cas exemplaire d'*énarration* – commentaire de l'œuvre d'autrui par lequel le commentateur approche sa propre vérité...

Malgré ces travaux et d'autres contributions aussi importantes que celles de Claude Burgelin, Michel Sicard ou Pierre Verstraeten – sans nommer Sartre lui-même, qui est revenu à de nombreuses reprises sur ce texte ! –, *L'Idiot*, qui constitue pourtant l'œuvre ultime de Sartre, à laquelle, contre l'avis de certains amis et au détriment de sa santé, il a voué plusieurs années de sa vie, reste relativement peu étudié. Ainsi, en France, un seul numéro de revue (*Études sartriennes*, en 1986) lui a été consacré ; la critique étrangère, notamment anglophone, s'est autant voire davantage intéressée à cette œuvre que la critique française : entre 1981 et 1985, alors que la mort de Sartre laissait présager un regain d'intérêt, *L'Idiot* a reçu peu d'hommages (deux articles seulement parurent en France ces années-là, contre neuf en Angleterre et aux États-Unis). Enfin, on note une certaine diminution de l'intérêt pour l'ouvrage depuis 2000 (en dépit d'un ouvrage collectif paru en Italie en 2001, *Il soggetto e l'immaginario. Percorsi nel Flaubert di Sartre*).

L'Idiot effraie-t-il par son caractère monstrueux ? Nous avons souligné à quel point il avait semblé, lors de sa parution, à contre-courant des préoccupations et des modes de réflexion : il déviait des modèles d'interprétation contemporains, à une époque où le structuralisme dominait encore la vie intellectuelle (un commentateur⁶¹ parle à propos de *L'Idiot* de « critique

61. C. Ambroise, « *L'Idiot de la famille* : una critica letteraria antistrutturalista », *Aut-Aut*, n° 137-139, 1973, p. 85-102.

anti-structuraliste ») ; injustifiable au regard de l'entourage mao de Sartre, il s'excluait aussi des débats politiques des années 1970 pour se tourner vers le XIX^e siècle et vers un mort. L'hybridité du texte, riche d'ambiguïtés, le rend également monstrueux : à la fois roman, biographie, autofiction, somme philosophique, *L'Idiot* reste hors catégories. La prolifération de ses analyses et la puissance de sa « machine interprétative » le rendent encore effrayant ; habiter *L'Idiot*, remarquait C. Burgelin⁶², a quelque chose d'asphyxiant. Enfin, l'œuvre demeure tronquée. Bien sûr, elle ne pouvait que l'être, et Sartre, nous l'avons rappelé plus haut, suggère avoir dit l'essentiel dans ses trois premiers tomes ; il affirmait néanmoins dans le troisième tome l'impérative nécessité du dernier (qui aurait justement dû, si on l'en croit, intégrer les acquis structuralistes) : « Pourquoi écrire les trois premiers tomes si on ne les retrouve pas à chaque page du quatrième ? » (p. 783). Cet inachèvement semble un facteur de découragement de plus pour les commentateurs.

Souhaitant commémorer la mort de Sartre, l'équipe É.CRI.RE, dans le prolongement d'un important chantier de recherche sur les fictions biographiques du XIX^e au XXI^e siècle⁶³, a choisi d'affronter ce monstre au cours d'un atelier et d'une journée d'étude organisés en 2005-2006 à l'Université Grenoble 3-Stendhal. Réunissant des approches majoritairement littéraires, mais aussi philosophiques, ce volume publie les travaux qui en sont le fruit.

Jean-François Louette revient d'abord sur le titre de *L'Idiot* et prouve à quel point il est légitime, puisque l'œuvre y répond continûment. Sartre, de manière empathique (c'est-à-dire en étant fidèle à la fascination flaubertienne pour la bêtise, pour laquelle il nourrit lui-même un intérêt ancien) met en lumière les différents retournements de l'idiotie (ou de sa version sociale, la bêtise) opérés par Flaubert ou à travers lui. Une première « revanche » consiste de la part de Flaubert à montrer qu'il existe aussi une bêtise de l'intelligence (analytique) ; une deuxième revanche est de renverser son idiotie face aux lettres de l'alphabet en génie littéraire ; enfin, en détournant la notion de retard (auquel il donne le nom grec d'*hystérésis*), Sartre démontre que par son idiotie, Flaubert est en avance sur son époque, dont il offre le raccourci. Formée dans les années 1830, la névrose de Flaubert apparaît en effet après

62. Voir « Lire *L'Idiot de la famille* ? », *Littérature*, n° 6, 1972, p. 120 : « les pierres sont profondément taillées, mais le ciment est en excès et les fenêtres sont bouchées. L'édifice est fortement construit, mais, à la longue, on y meurt d'asphyxie. »

63. Voir les publications qui en sont issues : *Recherches & Travaux*, n° 68 : « Fictions biographiques et arts visuels. XIX^e-XXI^e siècles », B. Ferrato-Combe et A. Salha dir., Grenoble, ELLUG, 2006, et *Fictions biographiques XIX^e-XXII^e siècles*, A.-M. Monluçon et A. Salha dir., Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2007.

1848 et surtout après 1852 comme prophétique : exprimant le *pathos* bourgeois des années 1850, elle engendre l'Art-Névrose que réclame le Second Empire. J.-F. Louette éclaire ainsi de manière décisive le fonctionnement de la bêtise dans *L'Idiot*, en montrant son articulation avec des notions parentes et son importance pour Flaubert comme pour Sartre – tous deux modernes en cela qu'ils proclament un « droit à la bêtise ».

Poursuivant une interrogation née dès 1971⁶⁴ sur l'expression de « roman vrai » employée par Sartre, les articles reviennent ensuite sur la question de la fiction à l'œuvre dans *L'Idiot*⁶⁵. Young-Rae Ji entreprend de délimiter précisément la part de l'affabulation en se livrant à une enquête minutieuse sur les documents utilisés par Sartre pour étayer sa thèse : il démontre que les deux piliers de l'argumentation sartrienne, l'hypothèse du « planning familial » (par lequel ses parents font de Gustave un sujet passif) et celle du « planning névrotique » (intérieurisé par Gustave comme mécanisme de défense) reposent sur des erreurs concernant la vie de Flaubert et celle de ses proches, et sont donc infondés (ce qui justifie les réserves des flaubertiens à l'égard de l'ouvrage). Ces erreurs, notamment héritées de René Dumesnil, sont accueillies d'autant plus volontiers par Sartre qu'elles servent sa démonstration et correspondent au « projet » qu'il attribue à Flaubert.

Nao Sawada et Marielle Macé interrogent quant à eux la dimension romanesque de *L'Idiot* en termes de narrativité. Pour N. Sawada, cette dimension fait l'originalité de l'œuvre au regard d'autres biographies d'écrivains écrites par Sartre : comme dans le *Baudelaire* par exemple, l'auteur peint la série des métamorphoses d'où naît l'écrivain, mais dans *L'Idiot*, comme précédemment dans *Les Mots*, Sartre s'emploie à dépasser la contradiction inhérente au genre biographique (une vie digne de ce nom mérite d'être racontée, pourtant une fois racontée elle devient fausse) en renonçant à une vision rétrospective et en montrant – comme dans le roman, où les jeux ne sont jamais faits – une vie se déroulant au présent. M. Macé voit quant à elle dans le romanesque une réconciliation de la narrativité avec la loi. Or *L'Idiot* marque selon elle un abandon heureux de Sartre à sa pente romanesque, et les retrouvailles avec l'illusion biographique. C'est dans cette optique que M. Macé, dans le prolongement d'un précédent article⁶⁶, interprète l'articulation entre le général et le particulier (ou entre la totalisation et la temporalisation), qu'elle analyse à travers l'usage des exemples. Elle montre comment Sartre, en les accumulant, en les *faisant signifier* et en transformant chaque événement de la vie de Flaubert

64. C. Mouchard, « Un roman vrai ? », *Critique*, n° 295, 1971, p. 1029-1049.

65. « Sur *L'Idiot de la famille* », art. cité, p. 94.

66. « Un "Total fabuleux" : biographies intellectuelles et mobilisation de la fiction », *Fictions biographiques XIX^e-XXI^e siècles*, éd. citée, p. 259-274.

en jalon d'un processus d'exemplification, les intègre à une narration soumise à une logique du sens, non de la suite, et où le travail interprétatif consiste à reconnaître plutôt qu'à découvrir.

Comme M. Macé, Julie Anselmini se penche sur la rhétorique de l'œuvre, dont elle souligne elle aussi l'aspect coercitif et les ambiguïtés – l'apparence scientifique du discours recouvrant d'innombrables coups de force par lesquels Sartre sidère son lecteur et s'en fait un allié, dans une entreprise dont la visée même est problématique (s'agit-il de connaître Flaubert ou de se connaître soi ?). Si M. Macé relie ces coups de force à une conception « réparatrice » du récit, J. Anselmini montre que les stratégies rhétoriques de *L'Idiot*, à côté de leur rôle propre de persuasion, ont une fonction heuristique : en plaçant le lecteur en tiers entre Sartre et Flaubert, elles contrarient en effet une fusion entre l'un et l'autre qui détruirait toute connaissance ; elles assument par ailleurs une fonction de dévoilement puisque la démonstration, ostensiblement truquée, révèle Sartre derrière Flaubert, tout en masquant leur identification imaginaire. La rhétorique ouvre ainsi de manière privilégiée sur le « double fond » de l'œuvre.

La dimension spéculaire de l'œuvre (soulignée dès 1980 par J. Pacaly) et ses manifestations sont une quatrième piste suivie par les contributions. N. Sawada confronte une nouvelle fois *L'Idiot de la famille* aux *Mots*, soulignant l'identité de leurs thématiques, de leurs techniques et de leur approche dialectique, mais non pour démontrer, comme il a déjà été fait, la dimension autobiographique de *L'Idiot* : il dégage de cette confrontation la structure de la biographie sartrienne et l'enjeu de cette entreprise biographique. Jean Bourgault interroge quant à lui la réflexivité de l'œuvre sous un jour méthodologique. Relisant les analyses de Sartre sur la première *Éducation sentimentale*, à la fin du tome II de *L'Idiot*, il montre en effet comment les opérations menant Flaubert à l'écriture (figurées à travers le personnage d'écrivain génial que représente Jules) et comment ses options stylistiques vont au rebours de l'ambition totalisante, méthodique et phénoménologique de Sartre (qui s'exprime magistralement dans *L'Idiot*) : nous rappelant que « l'essentiel est une méthode⁶⁷ », J. Bourgault voit dans *L'Idiot* un « portrait de Flaubert en problème épistémologique », portrait à travers lequel Sartre interroge comme l'image renversée de sa propre entreprise, c'est-à-dire sa tentative pour réinventer la critique philosophique et la convertir en une philosophie de la compréhension.

Enfin, Julie Aucagne voit dans le personnage d'Achille-Cléophas et dans le motif du regard chirurgical, à la fois effrayant et fascinant, qui lui est attribué,

67. Sartre, « Sur *L'Idiot de la famille* », art. cité, p. 104.

une figure cristallisant les peurs et les interrogations du biographe concernant l'investigation et l'écriture de la vie d'autrui. Cette figure représente pour Sartre un modèle épistémologique révoqué, celui d'une dissection qui démembrer le sujet ; il exprime la hantise d'une analyse mutilante, non suivie de synthèse (pour J.-F. Louette également, Achille-Cléophas incarne la bêtise de l'intelligence analytique). Pourtant, le regard chirurgical est aussi le modèle d'une parole qui saurait recoudre les plaies de Flaubert et lui rendre son unité organique – au risque de trahir le modèle en le retotalisant, de créer un monstre ou, comme le dit M. Sicard, de « corriger Flaubert ».

La contribution de Gilles Philippe permet quant à elle d'éclairer la spécificité du dernier tome, inachevé, de *L'Idiot de la famille*. En comparant les manuscrits, il constate en effet un changement radical de protocole génétique entre les trois premiers tomes et le quatrième : si les manuscrits des premiers tomes témoignent d'une rédaction « au fil de la plume », sans brouillonage, pour le dernier tome en revanche Sartre a rédigé des notes préréactionnelles. Or, dans les deux cas, le discours – G. Philippe le vérifie par l'examen des formes linguistiques – change aussi radicalement de visée pragmatique : paradoxalement, seules les notes archivistiques, au regard de l'imaginaire langagier de Sartre, offrent une réalisation pure de l'activité langagière, tournée non vers la communication, mais vers la cognition. Selon G. Philippe, le non-asservissement de ces notes à une exigence communicationnelle rendait aussi prévisible l'inachèvement de *L'Idiot* (sur lequel J.-F. Louette s'interroge lui aussi).

Avec celui de J. Bourgault, qui permet de mieux appréhender, à travers ce que dit Sartre du style de Flaubert, la phénoménologie sartrienne, l'article de Grégory Cormann sur lequel ce volume se clôt complète enfin le tableau des influences et des apports philosophiques de *L'Idiot*⁶⁸. L'auteur examine le cheminement de concepts empruntés à Merleau-Ponty et à Lacan (comme le concept lacanien d'*étrangeté*) jusqu'à *L'Idiot de la famille*, leurs échos chez d'autres écrivains (comme Gide) et les démarcations ou infléchissements de Sartre par rapport à ces deux penseurs mais aussi, plus largement, par rapport à la phénoménologie et à la psychanalyse.

Différents aspects « monstrueux » de *L'Idiot* : la singularité de sa méthode, les croisements génériques et philosophiques auxquels il procède, ses jeux de miroirs, l'engrenage de sa rhétorique, son inachèvement... sont ainsi interrogés et interprétés à travers ce volume. Nous espérons cependant que la fascination pour cette œuvre irréductiblement complexe s'en trouvera non pas amoindrie, mais accrue.

68. Mentionnons qu'un article récent de Michael Sheringham a quant à lui mis en évidence l'influence de la philosophie de la compréhension et du dilthéisme sur *L'Idiot* (« Sartre et la compréhension du vécu », *Fictions biographiques XIX^e-XXI^e siècles*, éd. citée, p. 275-287).