



Recherches & Travaux

71 | 2007

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

Biographe malgré lui

L'Idiot de la famille dans le miroir des Mots

Nao Sawada



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/223>

ISSN : 1969-6434

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 2007

Pagination : 65-77

ISBN : 978-2-84310-111-3

ISSN : 0151-1874

Référence électronique

Nao Sawada, « Biographe malgré lui », *Recherches & Travaux* [En ligne], 71 | 2007, mis en ligne le 15 avril 2009, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/223>

Biographe malgré lui : *L'Idiot de la famille* dans le miroir des *Mots*¹

*Je suis convaincu que d'une certaine manière
tout texte est autobiographique*²...
Jacques Derrida

Qu'est-ce qu'une biographie pour un philosophe ? Heidegger a dit d'Aristote : « il naquit, il travailla, il mourut ». Il souligne ainsi que les faits biographiques n'ont pas beaucoup d'importance pour la pensée. Il en est de même dans la littérature. Depuis Proust, une étude biographique à la manière de Lanson est considérée comme plus nuisible qu'utile pour la compréhension d'une œuvre littéraire. Or, on trouve une véritable passion pour la biographie chez Sartre, qui a consacré une grande partie de son travail aux œuvres biographiques : *Baudelaire*, *Saint Genet*, *Mallarmé* et *L'Idiot de la famille*, sans parler de sa propre autobiographie, *Les Mots*. Certes, ce n'est pas le seul philosophe fasciné par les traces de la vie, loin de là. Il suffit de nous rappeler une série de penseurs qui se sont intéressés à la question biographique : Saint Augustin (*Les Confessions*), Montaigne (*Essais*), Descartes (*Discours de la méthode*), Rousseau (*Les Confessions*, *Les Réveries du promeneur solitaire*), Nietzsche (*Ecce homo*), et également le dernier Derrida. Quelle place occupe Sartre dans cette généalogie de penseurs (auto-)biographiques ? Autrement dit, pourquoi

1. Ce texte, présenté à Grenoble le 17 décembre 2004 à la réunion de l'atelier d'E.CRI.RE consacré à la lecture de *L'Idiot de la famille* de Jean-Paul Sartre, reprend en partie et transforme un exposé donné le 3 novembre 2005 au colloque international « Sartre penseur pour le XXI^e siècle ? » à l'Université Aoyamagakuin à Tokyo, et à paraître en japonais dans les actes du colloque.

2. Jacques Derrida, *Sur parole*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 1999, p. 10.

cette passion sartrienne pour la biographie ? Et quel est l'enjeu de cette tentative biographique ?

Pour répondre partiellement à ces questions, nous essayerons, d'une part, de mettre en relief les similitudes et les différences entre *L'Idiot de la famille* et *Les Mots*, et d'autre part, de dégager le projet initial de Sartre.

Thèmes récurrents et communs à *L'Idiot de la famille* et aux *Mots*.

Nous commencerons par établir une liste sommaire des thèmes communs à ces deux textes³ : il n'entre pas dans notre propos d'en faire une nomenclature, il s'agit plutôt d'un outil de travail pour dégager le sens de la récurrence de ces thèmes chez Sartre.

À beaucoup d'égards, *L'Idiot* et *Les Mots* partagent les mêmes thématiques, les mêmes techniques, la même approche dialectique, à la différence près que le « Flaubert » est un ouvrage dont l'objectif est beaucoup plus vaste qu'une simple biographie. Toutefois, en ce qui concerne les passages sur l'enfance, nous pouvons repérer un certain nombre d'indices ou certains thèmes familiaux, disons certaines thématiques obsessionnelles, comme la bêtise, la cérémonie, la comédie, le geste et l'acte, la générosité, la gloire, l'imaginaire, l'apprentissage de la lecture, le mandat, la névrose, le progrès, etc., sans parler de certaines évocations littéraires telles que celle d'Anchise et d'Enée, ou celle de paladins.

Prenons d'abord l'exemple du mandat. Dans *Les Mots*, ce thème constitue l'un des principaux soucis de Poulou vis-à-vis de sa raison d'être : « le talent que je croyais cautionné par Karl, je refusais d'y voir un accident et je m'étais arrangé pour en faire un mandat, mais, faute d'encouragements et d'une réquisition véritable, je ne pouvais oublier que je me le donnais moi-même » (*M*, p. 141). Dans ce sens, le mandat signifie ici la légitimité de son être et l'absence du mandat prouve inversement l'absence de sa raison d'être. On lit de même dans le « Flaubert » :

[...] la faiblesse de ces fins posées par la subjectivité c'est qu'elles demeurent subjectives [...] et qu'elles conservent en soi une sorte de gratuité. [...] l'insuffisance ou l'inexistence de la valorisation va ruiner l'objectif qui se propose de la fonder. On se demandera : suis-je bien celui qui est mandaté pour cette entreprise [...] ou bien : le mandat est-il par lui-même valable ? puis-je l'accepter sans connaître les mandants ? (*IDF*, t. I, p. 142)

3. Les éditions référées sont les suivantes : *Les Mots*, Gallimard, « Folio », 1972 ; *L'Idiot de la famille*, Gallimard, « Tel », 1983. Pour chacune de ces œuvres, nous utiliserons les abréviations suivantes : *M*, *IDF*.

Il est évident qu'il s'agit d'une variation du même thème. Sans accréditation, ni Poulou ni Gustave ne peuvent assurer leur vocation. Et paradoxalement, c'est ce manque d'assurance qui les conduit à l'écriture.

Nous pouvons aussi relever un certain nombre de passages sur la cérémonie. On lit tout d'abord dans *Les Mots* : « notre vie n'est qu'une suite de cérémonies et nous consomons notre temps à nous accabler d'hommages » (*M*, p. 29) ; « les mots déteignaient sur les choses, transformant les actions en rites et les événements en cérémonies » (*M*, p. 41). Et dans *L'Idiot*, Sartre nomme un paragraphe « La cérémonie », paragraphe consacré à l'analyse de la bêtise (*IDF*, t. I, p. 613-618). Selon Sartre, « Flaubert réunit sous le même nom deux Bêtises contradictoires dont l'une est la substance fondamentale et l'autre l'acide qui la ronge ». Et la cérémonie constitue avec le langage la Bêtise comme substance : « Gustave hésite : il devine l'étrangeté de ces mœurs qui sont les siennes, faute de partager tout à fait les fins communes » (*IDF*, t. I, p. 615).

Le thème de la cérémonie va de pair avec celui de la comédie, thème central dans *Saint Genet*, mais également dans *Les Mots*. Citons deux exemples : « Vertueux par comédie, jamais je ne m'efforce ni ne me contrains : j'invente. J'ai la liberté princière de l'acteur qui tient son public en haleine et raffine sur son rôle » (*M*, p. 25) ; « la Comédie de la culture, à la longue, me cultivait » (*M*, p. 61). Dans *L'Idiot*, non seulement nous pouvons constater qu'il existe des chapitres consacrés à ce sujet : les deuxième et troisième chapitres du livre premier, intitulés respectivement « De l'enfant imaginaire à l'acteur » et « De l'acteur à l'auteur », mais nous retrouvons également le même vocabulaire, les mêmes scènes, les mêmes reproches. Mais à la différence du jeune Sartre, le jeune Flaubert n'est pas considéré comme un bon acteur : « Gustave, comme acteur, n'est pas doué ; s'il joue la comédie, c'est pour lancer un appel d'être en exploitant les moyens du bord, c'est-à-dire sa déréalisation même » (*IDF*, t. II, p. 906).

Passons maintenant au thème de la générosité. La générosité a un statut ambigu chez Sartre, qui la qualifie tantôt de notion importante sur les plans littéraire et éthique (c'est le cas dans *Qu'est-ce que la littérature ?* et dans *Cahiers pour une morale*), tantôt de notion attirante mais nuisible à cause de son aspect féodal (c'est le cas dans *Saint Genet*). Et c'est précisément dans ce sens plutôt négatif et féodal qu'on relève ce thème dans *Les Mots* et dans *L'Idiot*. Les exemples sont fort nombreux. Nous n'en citerons qu'un : « On écrit pour ses voisins ou pour Dieu. Je pris le parti d'écrire pour Dieu en vue de sauver mes voisins. Je voulais des obligés et non pas des lecteurs. Le mépris corrompait ma générosité » (*M*, p. 148). En un mot, la générosité est ici le revers de l'absence de la raison d'être. Je me donne parce que je suis gratuit. En ce qui concerne *L'Idiot*, on relève surtout de nombreux exemples dans le paragraphe

intitulé « la geste du don », consacré à la générosité simulée par Gustave (*IDF*, t. II, p. 721), ainsi que dans le paragraphe intitulé précisément « La générosité » (*IDF*, t. II, p. 1228-1251). Ce thème méritant d'être traité à part, nous nous bornons ici à ne citer qu'un exemple : « cette fin suprême acceptera de devenir l'unique moyen de combler ceux qui l'idolâtrèrent et dont elle est précisément la raison d'être ; vivre sera la *passion*, au sens religieux, qui transformera l'égoïsme en don ; le vécu sera ressenti comme *libre exercice d'une générosité* » (*IDF*, t. I, p. 141).

L'imaginaire est un des autres thèmes prépondérants. Il s'agit d'un concept clef, qui relie non seulement *Les Mots* et *L'Idiot*, mais qui est sous-jacent dans toutes les théories littéraires sartriennes. L'intérêt de Sartre pour cette question remonte, en fait, à son premier travail : *L'Imagination* (1936) et *L'Imaginaire* (1940). Citons deux passages des *Mots* : « Tout se passa dans ma tête ; enfant imaginaire, je me défendis par l'imagination. Quand je revois ma vie, de six à neuf ans, je suis frappé par la continuité de mes exercices spirituels » (*M*, p. 94) ; « Enfant imaginaire, je devenais un vrai paladin dont les exploits seraient de vrais livres » (*M*, p. 139). L'importance de ce thème dans *L'Idiot* est également évidente puisque toute la première moitié du Livre Premier de la Deuxième Partie, « La personnalisation », lui est consacrée (I « L'enfant imaginaire », II « De l'enfant imaginaire à l'acteur »). Mais ce qui est encore plus intéressant, c'est l'utilisation du terme *analogon* dans le « Flaubert » :

L'acte imageant, pris dans sa généralité, est celui d'une conscience qui vise un objet absent ou inexistant à travers une certaine réalité que j'ai nommée ailleurs analogon et qui fonctionne non comme un signe mais comme un symbole c'est-à-dire comme la matérialisation de l'objet visé. Matérialiser ne signifie pas ici réaliser mais au contraire irrealiser le matériau par la fonction qu'on lui assigne. (*IDF*, t. II, p. 662)

Il est évident que Sartre se réfère ici à l'un de ses premiers textes, *L'Imaginaire*. Et tout au long de ce chapitre, cette notion joue un rôle important.

L'apprentissage de la lecture ou bien la difficile relation avec la langue constitue l'un des sujets centraux, si ce n'est le plus central de ces deux textes. Si l'on en croit l'aveu de Sartre dans *Les Mots*, le futur philosophe confondait les mots et les choses : « je tenais les mots pour la quintessence des choses. Rien ne me troublait plus que de voir mes pattes de mouche échanger peu à peu leur luisance de feux follets contre la terne consistance de la matière : c'était la réalisation de l'imaginaire » (*M*, p. 117) ; « pour avoir découvert le monde à travers le langage, je pris longtemps le langage pour le monde » (*M*, p. 149). Dans *L'Idiot*, nous pouvons également constater que Sartre commence par la première mauvaise expérience du futur écrivain : son difficile apprentissage de la lecture. Les cinquante premières pages sont consacrées,

en quasi-totalité, au problème de l'alphabétisation de Gustave. Cette problématique étant une véritable obsession dans les biographies sartriennes, nous y reviendrons plus tard.

Il nous reste un autre thème à traiter, le dernier de notre liste : celui de la névrose. C'est un thème fort connu, puisqu'il s'agit du thème central du troisième tome de *L'Idiot*. Cependant, déjà dans *Les Mots*, Sartre parle de la névrose, plus précisément de sa propre névrose : « Je vécus dans la terreur, ce fut une authentique névrose. Si j'en cherche la raison, il vient ceci : enfant gâté, don providentiel, ma profonde inutilité m'était d'autant plus manifeste que le rituel familial me paraît constamment d'une nécessité forgée » (*M*, p. 81). Il nous paraît inutile de citer les passages de *L'Idiot*, étant donné que l'on relève un peu partout ce thème qui apparaît comme le principal du troisième tome.

Après ce sommaire repérage, si nous faisons un bilan provisoire, quelles conclusions pouvons-nous tirer de cette série de thèmes obsessionnels ?

Les traits typiques des biographies de Sartre

Tout d'abord, nous pouvons relever trois caractéristiques des (auto-)biographies sartriennes : 1) le parallélisme frappant entre l'autobiographie et la biographie ; 2) la relation de complicité entre la biographie et le roman et en même temps l'incompatibilité entre la vie et le récit ; 3) le souci biographique lié au souci moral. Nous allons passer brièvement en revue ces trois points.

La première caractéristique, c'est la similitude de structure entre deux types de récit de vie. Il va sans dire qu'une biographie est théoriquement écrite par un autre et une autobiographie par soi-même. Or on a parfois l'impression que *Les Mots* est écrit par un autre. En effet, l'originalité des *Mots* comme autobiographie réside dans l'approche de Sartre, approche en quelque sorte anthropologique. Le personnage principal, le héros en première personne n'apparaît qu'à la sixième page, au moment où le narrateur raconte sa naissance d'une manière fort hâtive⁴ : « En 1904, à Cherbourg, officier de marine et déjà rongé par les fièvres de Cochinchine, [Jean-Baptiste Sartre] fit la connaissance d'Anne-Marie Schweitzer, s'empara de cette grande fille délaissée, l'épousa, lui fit un enfant au galop, moi, et tenta de se réfugier dans la mort » (*M*, p. 16). Jusque là, aucun des parents n'est désigné comme *mon* grand-père, *ma* grand-mère ou *ma* mère. Dans un style presque de chroniqueur, ces derniers sont

4. Il faut cependant préciser que Sartre utilise déjà la première personne du singulier, en parlant de son oncle Émile : « Il m'intrigue : je sais qu'il est resté célibataire... » (*M*, p. 14). Toutefois, il s'agit là du narrateur Sartre qui parle, non du héros Sartre.

nommés Charles Schweitzer, Louise Guillemin, Anne Marie, etc. En ce sens, le style des *Mots* annonce celui de *L'Idiot de la famille*, où notre biographe a adopté « une méthode régressive-progressive et analytico-synthétique ». Il s'agit là d'une démarche existentialiste pour comprendre « un homme dans sa totalité », c'est-à-dire dans son rapport avec la Nature, avec les « conditions de départ » et dans ses relations avec les autres, autant de données qui nous conditionnent plus ou moins, mais que nous ne cessons de dépasser par nos activités. La méthode régressive-progressive consiste donc, en un mot, à saisir ou à révéler l'universel et le singulier des actes humains. Dans *Questions de méthode*, Sartre évoque les trois principaux moments qui constituent cette approche existentialiste : 1° l'importance de l'enfance ; 2° les champs de possibilités instrumentales, par exemple les champs sociaux dans lesquels se déroulent nos activités ; 3° le projet de l'acteur⁵.

Sur le plan de l'étude biographique, la méthode « régression-progression » consiste, *grosso modo*, en la double utilisation, d'une part, de l'analyse du corpus (les œuvres de Flaubert, mais également ses ouvrages de jeunesse, les journaux, les correspondances), et d'autre part, de la synthèse des faits biographiques et de leur milieu socio-historique. Ainsi, les deux premiers tomes de *L'Idiot de la famille* donnent cette impression de va-et-vient perpétuel entre les œuvres et la vie de Flaubert, sans pour autant respecter l'ordre chronologique – ce qui donne à ce texte l'aspect quelque peu confus d'une sorte d'amalgame d'approches multiples qui nous déconcertent parfois. Néanmoins, on peut voir également cette démarche sous un autre angle avec d'autres termes sartriens : situation et liberté. En effet, bien qu'elle soit plus sophistiquée, plus étayée, d'une manière pluridisciplinaire, la perspective reste plus ou moins similaire à celle du premier Sartre, le Sartre de *L'Être et le Néant*. En un mot, nous sommes libres, mais nous sommes toujours dans une situation. Quelle est donc la part de notre liberté, et quelle est l'influence de notre situation ? Voilà la question principale posée par Sartre. De même, pour *Les Mots*, Sartre a écrit cette autobiographie pour démontrer comment il est devenu écrivain.

Nous passons maintenant au deuxième point : le rapport entre le roman et la biographie. Chacun sait que Sartre qualifiait *L'Idiot de la Famille* de roman. Selon notre auteur :

Un écrivain est toujours un homme qui a plus ou moins choisi l'imaginaire : il lui faut une certaine dose de fiction. Pour ma part, je la trouve dans mon travail sur Flaubert, qu'on peut d'ailleurs considérer comme un roman. Je souhaite même que les gens disent que c'est un vrai roman. J'essaie, dans ce livre, d'atteindre un certain niveau de compréhension de Flaubert au moyen d'hypothèses⁶.

5. Voir *Critique de la raison dialectique*, Gallimard, 1960, p. 89-98.

6. *Situations IX*, Gallimard, 1972, p. 123

Curieuse déclaration, puisqu'une biographie « sérieuse » ne peut être une fiction, encore moins un roman, sans renoncer à se prétendre scientifique. Alors, notre biographe ne se soucie-t-il guère de la véracité de son travail ? Si, quand même. Cependant la vérité qu'il cherche n'est pas celle de l'état civil ou celle du policier, mais celle, disons, de l'artiste. Si la police exige une ressemblance identificatrice pour une photo, le peintre, lui, y compris un portraitiste, s'occupe moins de la ressemblance avec le modèle que de la ressemblance à soi. De même, ce que Sartre nous offre n'est pas tel ou tel fait de Flaubert ou de Jean-Paul, mais l'au-delà ou l'au-deçà des faits. Il existe là aussi un parallélisme saisissant entre ces deux textes biographiques. En fait, Sartre raconte moins sa vie personnelle telle qu'elle a été qu'une vie universelle-singulière telle que sa vie aurait pu être.

Il semble d'ailleurs que le roman soit pour Sartre l'unique accès à la vie, à la vraie vie, tout comme pour Roquentin qui écrit : « les aventures sont dans les livres⁷ ». Que signifie cette conjonction de la vie et du roman ? Nous pouvons trouver une explication donnée par Sartre lui-même dans les *Carnets de la drôle de guerre*, texte qui est d'ailleurs une sorte d'autobiographie. « J'ai été jusqu'aux moelles pénétré de ce que j'appellerai l'illusion biographique, qui consiste à croire qu'une vie vécue peut ressembler à une vie racontée⁸ ». Il faut toutefois ajouter que même si le roman est l'unique façon de traduire une vie, il y a aussi le revers de la médaille : l'incommensurabilité de la vie et de l'histoire. Cette incommensurabilité entre la vie et l'écrit est un thème cher à Sartre. Dans *La Nausée* déjà, Roquentin écrit : « il faut choisir entre vivre et raconter ». En outre, on trouve cette même attitude dans la position phénoménologique, en ce sens que le Savoir est considéré comme incapable de saisir le vécu singulier, puisque ce dernier échappe à la notion universelle.

Ce deuxième point nous conduit à réfléchir sur le troisième point : la liaison entre la morale et la biographie. Il nous semble que si Sartre conçoit la vie à l'image d'un roman, il conçoit aussi la morale à cette image. En fait, toujours dans les *Carnets de la drôle de guerre*, un peu plus loin, il décrit l'enchevêtrement de la morale et de l'écriture en tant que souci biographique :

[...] j'avais de claires préoccupations morales : je ne voulais pas seulement être un grand écrivain, ni seulement avoir une belle vie de grand homme. Je voulais être quelqu'un de « bien », comme je disais vers 1930, avec une sorte de pudeur. Ces préoccupations morales venaient d'une autre source, certainement, que mon désir d'écrire et d'être grand. Mais elles rejoignaient sans peine mon rêve de vie belle et s'y fondaient. (*CDG*, p. 279)

7. *La Nausée, Œuvres romanesques*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1981, p. 46

8. *Carnets de la drôle de guerre*, Gallimard, nouvelle édition, 1995, p. 279. Nous renverrons désormais à cette édition par l'indication des pages, précédée de l'abréviation *CDG*.

Pourquoi le souci biographique est-il lié au souci moral ? C'est sans doute parce qu'une biographie représentant en quelque sorte le bilan d'une vie, elle comprend bon gré mal gré un aspect moral : c'est au fruit qu'on connaît l'arbre, à l'œuvre on connaît l'artisan. Mais ce n'est pas tout. On fait aussi un bilan à un moment difficile de la vie, à un tournant de sa vie, pour mieux réfléchir sur soi-même et son avenir. C'était le cas de Sartre pendant la guerre :

Il a fallu la guerre et puis le concours de plusieurs disciplines neuves (phénoménologie, psychanalyse, sociologie), ainsi que la lecture de *L'Âge d'homme*, pour m'inciter à dresser un portrait de moi-même en pied. Une fois lancé dans cette entreprise, je m'y acharne par esprit de système, goût de la totalité, je m'y donne tout entier par manie. Je veux faire un portrait aussi complet que possible. (CDG, p. 351)

Le mot « portrait » nous intrigue ici. Sartre veut-il donc faire son autoportrait à la manière des peintres ? En un sens, oui : certains passages des *Carnets de la drôle de guerre* sont, en effet, beaucoup plus autobiographiques – au sens classique du terme – que *Les Mots*. Si une autobiographie, à l'instar des *Confessions*, délivre l'intimité ou le fond de la personnalité connu uniquement par l'auteur, Sartre détestait, par contre, chacun le sait, livrer ce genre d'intimité. Depuis « La Transcendance de l'Ego », notre philosophe ne cesse de souligner que le Moi n'est pas plus proche que les autres. Dans les *Carnets* aussi, Sartre explique son ancienne hostilité vis-à-vis de l'idée d'intimité : « J'avais horreur des carnets intimes et je pensais que l'homme n'est pas fait pour se voir, qu'il doit toujours fixer son regard devant lui » (CDG, p. 352). Alors pourquoi commence-t-il à écrire sur lui-même ? Ce n'est pas parce qu'il a changé. « Simplement, explique-t-il, il [lui] semble qu'on peut, à l'occasion de quelque grande circonstance, et quand on est en train de changer de vie, comme le serpent qui mue, regarder cette peau morte, cette image cassante de serpent qu'on laisse derrière soi, et faire le point » (CDG, p. 352). Ainsi Sartre se pose devant la glace, il s'examine, il se scrute ; en se rappelant son enfance il fait son autoportrait. On peut d'ailleurs retrouver les mêmes épisodes dans les *Carnets* et *Les Mots* : le souvenir de la lecture, la découverte de la non-existence du « bon Dieu », etc. Ce qui nous intéresse ici est moins la similitude des épisodes que la différence de l'écriture. Autant l'écriture des *Carnets* fait résonner un ton autobiographique : confiance, nostalgie, souvenirs enchâssés dans son cœur, autant celle des *Mots* est sèche, distante et tranchante. En fait, il faudra à notre auteur encore vingt ans pour trouver cette écriture à la fois splendide et ironique : l'écriture des *Mots* est absolument détachante. Le lecteur est frappé par ce ton très ironique – parfois jusqu'à la dérision – et rarement complaisant. Le « je » narré ou pseudo-narrateur (Poulou) se distingue clairement du « je » narrateur (Sartre quinquagénaire),

observateur lucide et parfois méchant de sa propre enfance : le premier est le « je » quasi-objet (tout en étant sujet sur le mode grammatical), alors que le second, le sujet à part entière, ne devient jamais le « je » objet, même s'il s'identifie au premier.

Tout portrait est un autoportrait, dit-on souvent, comme on dit également : tout texte est autobiographique. Mais s'il y a un charme particulier dans ce texte considéré généralement comme autobiographique, c'est que *Les Mots* nous donne cette impression d'être fait par un autre. Le portrait de Sartre ne ressemble pas trop à Sartre, ou plutôt il ressemble trop à l'image de Sartre qu'on souhaite connaître. Le lecteur a l'impression de découvrir Sartre, alors qu'il ne suit en réalité que le chemin tracé sournoisement par l'auteur. Dans *Les Mots*, est-ce le vrai Sartre qu'on rencontre ou un Sartre fictif, un sosie, un double ? Mais même quand on se regarde dans la glace, se voit-on vraiment ou ne s'agit-il que d'une image de soi « imaginaire » ? Au fait quel miroir peut nous refléter fidèlement ?

Pour mieux dégager l'enjeu de cette problématique, nous pouvons évoquer un texte posthume de Sartre sur l'autoportrait du Tintoret :

Surpris par un inconnu terrible au moment de quitter le lieu du crime, le meurtrier tire son feu ; l'autre en fait autant, du même geste : ouf ! ce n'était que moi-même, dans la glace de l'antichambre. J'ai vu cela dans un très vieux film, en 1919, et j'en suis resté saisi. J'ignorais alors que le metteur en scène était un plagiaire et que trois siècles avant sa naissance, l'instant de cette rencontre avait été fixé pour toujours. Du fond d'un miroir de Venise, un étranger vient à soi-même et se prend la main dans le sac : menaces, panique et puis tout chavire : cet Autre, c'est moi ; mais cela n'arrange rien, au contraire : je suis donc un Autre ? En cet inconnu déjà si familier qu'il ne peut pas le juger, le Tintoret ne sait ce qui l'effraye le plus : est-ce de ne pas le reconnaître ou de se reconnaître trop⁹.

Le portrait, le visage, le miroir, il s'agit encore de termes récurrents chez Sartre depuis sa jeunesse jusqu'aux derniers textes. En effet, ces thèmes apparaissent dès ses premiers écrits. Dans un court texte écrit en 1939, « Visages », Sartre, en faisant remarquer la priorité ontologique du visage d'autrui, indique l'impossibilité de se voir ; mon visage n'a pas de primauté, au moins sur le plan chronologique, parce que c'est toujours le visage d'un autre que je rencontre le premier : « Le malheur c'est que je ne vois pas mon visage – ou, du moins, pas d'abord. Je le porte en avant de moi comme une confiance que j'ignore et ce sont, au contraire, les autres visages qui m'apprennent le mien¹⁰. » Pour se connaître, il faut recourir à un autre : voilà un paradoxe sur lequel Sartre n'a

9. Jean-Paul Sartre, « Un vieillard mystifié », *Sartre*, Mauricette Berne dir., BNF/Gallimard, 2005, p. 190.

10. « Visages », *Les Écrits de Sartre*, Gallimard, 1970, p. 561.

cessé de réfléchir. Et dans *Les Mots*, le miroir, permettant de se voir, est présenté comme le passage nécessaire à la naissance d'un écrivain : « seul, ce miroir critique lui offre son image » (*M*, p. 205). Mieux encore, le miroir n'est rien d'autre que l'écriture elle-même :

Je suis né de l'écriture : avant elle, il n'y avait qu'un jeu de miroirs ; dès mon premier roman, je sus qu'un enfant s'était introduit dans le palais de glaces. Écrivain, j'existais, j'échappais aux grandes personnes ; mais je n'existais que pour écrire et si je disais : moi, cela signifiait : moi qui écris. (*M*, p. 126)

Sartre est un écrivain hanté par le miroir, comme l'a bien montré Josette Pacaly¹¹ dans son ouvrage intitulé *Sartre au miroir*. On peut retrouver facilement ce thème dans tous les textes sartriens. En ce qui concerne la relation entre les thèmes du miroir et de la biographie, nous pouvons ajouter que la métaphore du portrait est très souvent liée à la question et la possibilité de la réflexion. Déjà dans *L'Être et le néant*, Sartre écrit justement sur la question de l'unité de la personne, en évoquant précisément Flaubert :

Cette unité qui est l'être de l'homme considéré est *libre unification*. Et l'unification ne saurait venir après une diversité qu'elle unifie. Mais *être*, pour Flaubert comme pour tout sujet de « biographie », c'est s'unifier dans le monde. L'unification irréductible que nous devons rencontrer, qui *est* Flaubert et que nous demandons aux biographes de nous révéler, c'est donc l'unification d'un *projet originel*, unification qui doit se révéler à nous comme un absolu non substantiel¹².

Cependant à l'époque, Sartre croyait assez naïvement à l'unité d'un homme, nous semble-t-il, et pensait que, si les biographes ne peuvent nous la révéler, l'analyse existentielle, elle, peut mettre au clair cette unité en dégageant son *projet originel*. Dans *Les Mots* ou dans *L'Idiot*, par contre, malgré l'intention contraire de l'auteur, l'image du héros nous apparaît presque comme éclatée : loin d'être une régression, cela nous semble un grand progrès.

Le sens commun pense qu'un portrait doit ressembler théoriquement au modèle, étant donné que la ressemblance est la fonction essentielle du portrait. Cependant, après Maurice Blanchot, Jean-Luc Nancy met en évidence que l'essence du portrait ne réside pas dans sa ressemblance avec le modèle. Selon la thèse de J.-L. Nancy, la fonction du portrait n'est rien d'autre qu'exposer la structure du soi :

Il ne s'agit donc pas de reproduire du reconnaissable, et il ne s'agit pas non plus de donner l'apparence phénoménale de quelque chose qui resterait au fond (l'en-soi comme « vie de l'esprit », comme « personnalité profonde », etc.). Il s'agit de tirer au jour le fond lui-même, de tirer la présence non pas hors d'une absence, mais au

11. Josette Pacaly, *Sartre au miroir*, Klincksieck, 1980.

12. *L'Être et le Néant*, Gallimard, 1943, p. 648.

contraire jusqu'à l'absence qui la porte au devant de « soi » et l'expose au rapport à soi en l'exposant à « nous »¹³.

Cette thèse s'appliquerait, *mutatis mutandis*, aux biographies sartriennes, qui ne cherchent ni la ressemblance ni la révélation de la personnalité profonde. Toujours selon J.-L. Nancy, « En ressemblant à quelqu'un, et à un aspect singulier de quelqu'un, un portrait ne ressemble en même temps à personne, mais à la ressemblance même, ou à la « personne » en tant qu'elle se ressemble. En se ressemblant elle est elle-même c'est-à-dire une identité *pour soi* et non une chose *en soi*. La peinture peint le pour-soi, et non l'en-soi¹⁴ ».

Cet argument nous rappelle deux textes de jeunesse de Sartre : *L'Imaginaire* et « Portraits officiels », où Sartre souligne justement la double fonction du portrait qu'est l'absence dans la présence¹⁵.

Conclusion

Pour terminer, nous allons mettre en relief la structure commune des biographies sartriennes. Il nous semble que chaque fois que Sartre décrit la vie d'un écrivain, il la présente comme une série de métamorphoses. Premier tableau : tout d'abord il met en scène la situation dans laquelle le futur écrivain se trouve, avec tous ses aspects négatifs. Deuxième acte, c'est le moment de contre-négativité : le héros, pour dépasser cette condition, réagit sur elle en se transformant en un autre : mais ce stade demeure encore négatif, il s'agit d'un moment d'introversión, d'une sorte de chrysalide, que l'on peut considérer comme le mal nécessaire (évoquons le fameux passage des *Mots* où Sartre parle de sa transformation en livre-papillon volant vers la Bibliothèque nationale¹⁶). Enfin, troisième acte, c'est la découverte de l'écriture, c'est le moment synthétique dans ce récit dialectique.

Et Sartre répète cette structure dialectique sans se lasser. L'orphelin Genet choisit d'abord le mal : la décision d'être voleur, c'est la première conversion, selon Sartre. Deuxième métamorphose, le voleur devient esthète. La dernière métamorphose, c'est la naissance de l'écrivain. *Les Mots* relate la transformation du comédien en écrivain-martyr (voir p. 145). Le jeune Sartre, déçu par la réalité, essaie de déréaliser par sa comédie le monde et de se déréaliser lui-même : c'est un nouvel échec. Il décide donc d'être écrivain, etc.

13. Jean-Luc Nancy, *Le Regard du portrait*, Galilée, 2000, p. 51.

14. *Ibid.*, p. 50.

15. « Les portraits officiels », *Les Écrits de Sartre*, éd. citée, p. 557-559.

16. Voir *Les Mots*, éd. citée, p. 158.

Cependant ce qui distingue *Les Mots* et *L'Idiot de la famille* du *Saint Genet* ou du *Baudelaire*, c'est le rejet catégorique de la vision rétrospective. Tout au long des *Mots*, Sartre dénonce cette illusion rétrospective à laquelle peu d'(auto)biographes échappent. Nous avons vu qu'il existe chez Sartre, d'une part, une assimilation de la vie avec le récit biographique, et d'autre part, une incommensurabilité entre la vie et la parole. Ces deux positions sont tout à fait contradictoires et incompatibles. Il existe donc un *double bind* : une vie digne de ce nom doit être racontée, cependant une fois racontée la vie n'est plus la vraie vie, elle devient fautive¹⁷. Mais en réalité une identité, une personne, une vie, tout cela n'est que le résultat d'une vision rétrospective : on est multiple, on a plusieurs personnalités, on mène plusieurs vies. C'est pour cette raison qu'il faut recourir à une fiction. Philippe Lejeune a bien montré que l'ordre du récit chez Sartre n'est chronologique qu'en apparence et qu'il existe toujours un ordre logique du récit qui précède l'ordre chronologique¹⁸. Cette remarque convient tout aussi bien aux *Mots* qu'à *L'Idiot*. Cependant il faut ajouter que cet ordre logique n'apparaît jamais au premier abord. Si l'on utilise le terme sartrien, « les jeux ne sont jamais faits ». Dans son article sur Dos Passos, Sartre a distingué nettement le roman du récit : si le récit en tant qu'idéalisme littéraire est basé sur une illusion rétrospective, le roman lui désigne, par contre, « la littérature de situation », la littérature de l'historicité :

Le roman se déroule au présent, comme la vie. Le parfait n'est romanesque qu'en apparence, il faut le tenir pour un présent *avec recul esthétique*, pour un artifice de mise en scène. Dans le roman les jeux ne sont pas faits, car l'homme romanesque est libre. Ils se font sous nos yeux ; notre impatience, notre ignorance, notre attente sont les mêmes que celles du héros¹⁹.

Et quand Sartre dit que *L'Idiot de la famille* est un « vrai roman », nous devons le comprendre dans ce sens-là.

C'est d'ailleurs pour cette raison que *Les Mots* ne montre pas une unité personnelle, comme le proposait Sartre dans *L'Être et le Néant*, en parlant précisément de la biographie de Flaubert²⁰. *Les Mots* et *L'Idiot de la famille* nous apparaissent ainsi en quelque sorte comme des anti-biographies. Ces textes ne racontent pas une vie, mais l'impossibilité de raconter une vie. Ils ne fournissent pas une unité personnelle, mais une sorte de *diaspora*. Au lieu de donner

17. Ce sujet est repris dans *Vérité et existence* sous la question de la différence entre l'historicité et l'historialisation (Gallimard, 1989, p. 135).

18. Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Éditions du Seuil, 1975, p. 197-243.

19. « À propos de John Dos Passos et de "1919" », *Situations I*, Gallimard, 1947. Rééd. « folio essais », p. 15-16.

20. Voir, *L'Être et le Néant*, éd. citée, p. 648.

un personnage, ils nous montrent un homme éclaté, un homme multiple. C'est qu'en effet le biographe a renoncé à une vision rétrospective de la vie.

Peut-être est-ce pour cette raison que *Les Mots* se termine par une phrase mystérieuse : « Tout un homme, fait de tous les hommes et qui les vaut tous et que vaut n'importe qui ». Ce passage qui peut être relié au célèbre passage de la préface de *L'Idiot* : « un homme n'est jamais un individu ; il vaudrait mieux l'appeler un universel singulier » (*IDF*, t. I, p. 7), ne nous rappelle-t-il pas un autre passage aussi beau et aussi mystérieux, le dernier passage de « L'Immortel » de Borges ? Ce passage peut nous servir de conclusion :

Quand s'approche la fin, il ne reste plus d'images du souvenir ; il ne reste plus que des mots. Il n'est pas étrange que le temps ait confondu ceux qui une fois me désignèrent avec ceux qui furent symboles du sort de l'homme qui m'accompagna tant de siècles. J'ai été Homère ; bientôt je serai Personne, comme Ulysse ; bientôt, je serai tout le monde : je serai mort²¹.

Les Mots de Sartre ne nous montre pas une image du petit Jean-Paul, pas plus que *L'Idiot* ne représente celle du petit Gustave, mais un archétype de l'écrivain apprenti, une éternelle histoire de l'enfant imaginaire. Écrire une vie, comprendre un homme, c'est la passion de Sartre, lui-même le dit, mais c'est une passion interdite, et inutile comme l'a dit notre philosophe de l'homme. Car raconter une histoire, c'est forcément trahir une vie. Mais tout le monde trahit quand on raconte, quand on relate, quand on transpose. *Traduttore, traditore*. Néanmoins, comme les traducteurs, c'est en trahissant qu'on révèle ce qui est invisible. Ainsi pouvons-nous dire que Sartre demeure un biographe malgré lui.

21. Jorge Luis Borges, « L'Immortel », *L'Aleph*, Gallimard, « L'Imaginaire », 1981, p. 36.