

# jean-paul sartre critiques littéraires (situations, I)



Extrait de la publication



idées/gallimard









*Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation  
réservés pour tous les pays.*

© *Éditions Gallimard, 1947.*



## « SARTORIS »

PAR W. FAULKNER

Avec quelque recul, les bons romans deviennent tout à fait semblables à des phénomènes naturels; on oublie qu'ils ont un auteur, on les accepte comme des pierres ou des arbres, parce qu'ils sont là, parce qu'ils existent. *Lumière d'août* était un de ces hermétiques, un minéral. On n'accepte pas *Sartoris*, et c'est ce qui rend ce livre si précieux : Faulkner s'y laisse voir, on surprend partout sa main, ses artifices. J'ai compris le grand ressort de son art : la déloyauté. Il est vrai que tout art est déloyal. Un tableau ment sur la perspective. Pourtant il y a de vrais tableaux et il y a aussi des peintures en « trompe-l'œil ».

Cet « homme » de *Lumière d'août* — je pensais : l'homme de Faulkner, comme on dit : l'homme de Dostoïevski ou de Meredith, — ce grand animal divin et sans Dieu, perdu dès la naissance et acharné à se perdre, cruel, moral jusque dans le meurtre, sauvé — non par la mort, non dans la mort — dans les derniers moments qui précèdent la mort, grand jusque dans les supplices, dans les

humiliations les plus abjectes de sa chair, je l'avais accepté sans critique; je n'avais pas oublié son visage hautain et menaçant de tyran, ses yeux aveugles. Je l'ai retrouvé dans *Sartoris*, j'ai reconnu la « morne arrogance » de Bayard. Et pourtant je ne peux plus accepter l'homme de Faulkner : c'est un trompe-l'œil. Question d'éclairage. Il y a une recette : ne pas dire, rester secret, déloyalement secret — dire *un peu*. On nous confie furtivement que le vieux Bayard est bouleversé par le retour inattendu de son petit-fils. Furtivement, en une demi-phrase qui risque de passer inaperçue, dont on espère qu'elle passera *presque* inaperçue. Après quoi, quand nous attendons des tempêtes, on nous montre des gestes, longuement, minutieusement. Faulkner n'ignore pas notre impatience, il compte sur elle et il reste là, à bavarder sur des gestes, innocemment. Il y a eu d'autres bavards : les réalistes, Dreiser. Mais les descriptions de Dreiser veulent enseigner, sont documentaires. Ici les gestes (enfiler des bottes, monter un escalier, sauter sur un cheval) ne visent pas à peindre, mais à cacher. Nous guettons celui qui trahira le trouble de Bayard : mais les *Sartoris* ne s'enivrent jamais, ne se trahissent jamais par des gestes. Pourtant ces idoles, dont les gestes semblent des rites menaçants, elles ont aussi des consciences. Elles parlent, elles pensent en elles-mêmes, elles s'émeuvent. Faulkner le sait. De temps en temps, négligemment, il nous dévoile une conscience. Mais c'est comme un prestidigitateur qui montre la boîte lorsqu'elle est vide.

Qu'y voyons-nous? Rien de plus que ce qu'on pouvait voir du dehors : des gestes. Ou alors nous surprenons des consciences dénouées qui glissent vers le sommeil. Et puis de nouveau des gestes, tennis, piano, whisky, conversations. Et voilà ce que je ne puis admettre : tout vise à nous faire croire que ces consciences sont toujours aussi vides, toujours aussi fuyantes. Pourquoi? Parce que les consciences sont choses trop humaines. Les dieux aztèques n'ont pas de doux petits entretiens avec eux-mêmes. Mais Faulkner sait fort bien que les consciences ne sont pas, ne *peuvent* pas être vides. Il le sait si bien qu'il peut écrire :

« ... elle s'efforça de nouveau de ne penser à rien, de maintenir sa conscience immergée, comme un petit chien qu'on maintient sous l'eau jusqu'à ce qu'il ait cessé de se débattre. »

Seulement, ce qu'il y a *dans* cette conscience qu'on veut noyer, il ne nous le dit pas. Ce n'est pas qu'il veuille exactement nous le dissimuler : il souhaite que nous le devinions, parce que la divination rend magique ce qu'elle touche. Et les gestes recommencent. On voudrait dire : « Trop de gestes », comme on disait : « Trop de notes » à Mozart. Trop de mots aussi. La volubilité de Faulkner, son style abstrait, superbe, anthropomorphe de prédicateur : encore des trompe-l'œil. Le style empâte les gestes quotidiens, les alourdit, les accable d'une magnificence d'épopée et les fait couler à pic, comme des chiens de plomb. A dessein : c'est bien cette monotonie écœurante et

pompeuse, ce rituel du quotidien, que vise Faulkner; les gestes, c'est le monde de l'ennui. Ces gens riches, sans travail et sans loisirs, décents et incultes, captifs sur leurs propres terres, maîtres et esclaves de leurs nègres, s'ennuient, essaient de remplir le temps avec leurs gestes. Mais cet ennui (Faulkner a-t-il toujours très bien su distinguer celui de ses héros et celui de ses lecteurs?) n'est qu'une apparence, défense de Faulkner contre nous, des Sartoris contre eux-mêmes. L'ennui, c'est l'ordre social, c'est la langueur monotone de tout ce qui se peut voir, entendre, toucher : les paysages de Faulkner s'ennuient autant que ses personnages. Le véritable drame est *derrière*, derrière l'ennui, derrière les gestes, derrière les consciences. Tout à coup, du fond de ce drame, surgit l'Acte, comme un aérolithe. Un Acte — enfin quelque chose qui *arrive*, un message. Mais Faulkner nous déçoit encore : il décrit rarement les Actes. C'est qu'il rencontre et tourne un vieux problème de la technique romanesque : les Actes font l'essentiel du roman; on les prépare avec soin et puis, lorsqu'ils arrivent, ils sont nus et polis comme du bronze, infiniment simples, ils nous glissent entre les doigts. On n'a plus rien à en dire, il suffirait de les nommer. Faulkner ne les nomme pas, n'en parle pas et, par là, suggère qu'ils sont innombrables, par-delà le langage. Il montrera seulement leurs résultats : un vieillard mort sur son siège, une auto renversée dans la rivière et deux pieds qui sortent de l'eau. Immobiles et brutaux, aussi solides et compacts que

l'Acte est fuyant, ces résultats paraissent et s'étalent, définitifs, inexplicables, au milieu de la pluie fine et serrée des gestes quotidiens. Plus tard ces violences indéchiffrables vont se changer en « histoires » : on va les nommer, les expliquer, les raconter. Tous ces hommes, toutes ces familles ont leurs histoires. Les Sartoris portent le pesant fardeau de deux guerres, de deux séries d'histoires : la guerre de Sécession où mourut l'aïeul Bayard, la guerre de 1914 où mourut John Sartoris. Les histoires paraissent et disparaissent, passent d'une bouche à l'autre, se traînent avec les gestes quotidiens. Elles ne sont pas tout à fait du passé ; plutôt un sur-présent :

« Comme d'habitude, le vieux Falls avait introduit avec lui dans la pièce l'ombre de John Sartoris... Libéré, comme il était, du temps et de la chair, [John] constituait une présence bien plus manifeste que ces deux vieillards qui, à jour fixe, restaient là, à se hurler mutuellement dans leurs oreilles de sourds. » Elles font la poésie du présent et sa fatalité : « immortalité fatale et fatalité immortelle ». C'est avec les histoires que les héros de Faulkner se forgent leur destin : à travers ces beaux récits soignés, embellis parfois par plusieurs générations, un Acte innommable, enseveli depuis des années, fait signe à d'autres Actes, les charme, les attire, comme une pointe attire la foudre. Sournoise puissance des mots, des histoires ; pourtant Faulkner ne croit pas à ces incantations : « ...ce qui n'avait été qu'une folle équipée de deux gamins

écervelés et casse-cou, grisés de leur propre jeunesse, était devenu le sommet de bravoure et de tragique beauté jusqu'où deux anges vaillamment égarés et déchus avaient, en modifiant le cours des événements,... haussé l'histoire de la race... » Il ne se laisse jamais tout à fait prendre, il sait ce qu'elles valent, puisque c'est lui qui les raconte, puisqu'il est, comme Sherwood Anderson, « un conteur, un menteur ». Seulement il rêve d'un monde où les histoires seraient crues, où elles agiraient vraiment sur les hommes : et ses romans peignent le monde dont il rêve. On connaît la « technique du désordre » de *Le Bruit et la Fureur*, de *Lumière d'août*, ces inextricables mélanges de passé et de présent. J'ai cru en trouver dans *Sartoris* la double origine : c'est, d'une part, le besoin irrésistible de conter, d'arrêter l'action la plus urgente pour placer une histoire — trait caractéristique, me semble-t-il, de beaucoup de romanciers lyriques — et, d'autre part, cette foi, mi-sincère mi-révée, dans le pouvoir magique des histoires. Mais, lorsqu'il écrit *Sartoris*, il n'a pas encore mis au point sa technique, il opère les passages du présent au passé, des gestes aux histoires, avec beaucoup de maladresse.

Donc, voilà l'homme qu'il nous présente et qu'il veut nous faire adopter : c'est un Introuvable ; on ne peut le saisir ni par ses gestes, qui sont une façade, ni par ses histoires, qui sont fausses, ni par ses actes, fulgurations indescriptibles. Et pourtant, par-delà les conduites et les mots, par-delà la conscience vide, l'homme existe, nous pressentons

un drame véritable, une sorte de caractère intelligible qui explique tout. Qu'est-ce au juste ? Tare de race ou de famille, complexe adlérien d'infériorité, libido refoulée ? Tantôt ceci, tantôt cela : c'est selon les histoires et les personnages ; souvent Faulkner ne nous le dit pas. Et d'ailleurs il ne s'en soucie pas beaucoup : ce qui lui importe, c'est plutôt la *nature* de cet être nouveau : nature avant tout *poétique* et magique, dont les contradictions sont nombreuses mais voilées. Saisie à travers des manifestations psychiques, cette « nature » (quel autre nom lui donner ?) participe de l'existence psychique, ce n'est même pas tout à fait de l'inconscient, car il semble souvent que les hommes qu'elle mène peuvent se retourner vers elle et la contempler. Mais d'autre part, elle est immuable et fixe comme un mauvais sort, les héros de Faulkner la portent en eux dès la naissance, elle a l'entêtement de la pierre et du roc, elle est *chose*. Une chose-esprit, un esprit solidifié, opaque, derrière la conscience, des ténèbres dont l'essence est pourtant clarté : voilà l'objet magique par excellence ; les créatures de Faulkner sont envoûtées, une étouffante atmosphère de sorcellerie les entoure. Et c'est ce que j'appelais déloyauté : ces envoûtements ne sont pas possibles. Ni même concevables. Aussi Faulkner se garde bien de nous les faire concevoir : tous ses procédés visent à les suggérer.

Est-il tout à fait déloyal ? Je ne crois pas. Ou s'il ment, c'est à lui-même. Un curieux passage de

Sartoris nous livre la clé de ses mensonges et de sa sincérité :

*Tes Arlen et tes Sabatini<sup>1</sup> parlent tant et plus, et personne n'a jamais eu plus à dire, ni plus de mal à le dire que le vieux Dreiser.*

— *Mais ils ont des secrets, expliqua-t-elle. Shakespeare n'a pas de secrets. Il dit tout.*

— *Je comprends, il n'avait pas le sens des nuances, ni le don des réticences. En d'autres termes, ce n'était pas un gentleman, insinua-t-il.*

— *C'est cela... c'est tout à fait ce que je veux dire.*

— *Ainsi, pour être un gentleman, il faut avoir des secrets.*

— *Oh, tu me fatigues.*

Dialogue ambigu, sans doute ironique. Car Narcissa n'est pas fort intelligente, et puis Michael Arlen, Sabatini sont de mauvais écrivains. Et pourtant il me semble que Faulkner y révèle beaucoup de lui-même. Si Narcissa, peut-être, manque un peu de goût littéraire, son instinct, par contre, est sûr quand il lui fait choisir Bayard, un homme qui a des secrets. Horace Benbow a peut-être raison d'aimer Shakespeare; mais il est faible et loquace, il dit tout : ce n'est pas un homme. Les hommes qu'aime Faulkner, le nègre de *Lumière d'Août*, Bayard Sartoris, le père dans *Absalon*, ont des secrets; ils se taisent. L'humanisme de Faulkner est sans doute le seul acceptable : il hait nos

1. Auteurs contemporains.

consciences bien ajustées, nos consciences bavardes d'ingénieurs. Mais ne sait-il pas que ses grandes figures sombres ne sont que des dehors? Est-il dupe de son art? Il ne lui suffirait pas, sans doute, que nos secrets fussent refoulés dans l'inconscient : il rêve d'une obscurité totale au cœur même de la conscience, d'une obscurité totale que nous ferions nous-mêmes, en nous-mêmes. Le silence. Le silence hors de nous, le silence en nous, c'est le rêve impossible d'un ultra-stoïcisme puritain. Nous ment-il? Que fait-il quand il est seul? S'accommode-t-il du bavardage intarissable de sa conscience trop humaine? Il faudrait le connaître.

*Février 1938.*

## A PROPOS DE JOHN DOS PASSOS ET DE « 1919 »

Un roman, c'est un miroir : tout le monde le dit. Mais qu'est-ce que *lire* un roman ? Je crois que c'est sauter dans le miroir. Tout d'un coup on se trouve de l'autre côté de la glace au milieu de gens et d'objets qui ont l'air familiers. Mais c'est tout juste un air qu'ils ont, en fait nous ne les avons jamais vus. Et les choses de notre monde, à leur tour, sont dehors et deviennent des reflets. Vous fermez le livre, vous enjambez le rebord de la glace et rentrez dans cet honnête monde-ci, et vous retrouvez des immeubles, des jardins, des gens qui n'ont rien à vous dire ; le miroir qui s'est reformé derrière vous les reflète paisiblement. Après quoi vous jureriez que l'art est un reflet ; les plus malins iront jusqu'à parler de glaces déformantes. Cette illusion absurde et obstinée, Dos Passos l'utilise très consciemment pour nous pousser à la révolte. Il a fait le nécessaire pour que son roman ne paraisse qu'un reflet, il a même endossé la peau d'âne du populisme. C'est que son art n'est pas gratuit, il veut prouver. Voyez pourtant la curieuse entreprise : il s'agit de nous

montrer ce monde-ci, le nôtre. De le *montrer* seulement, sans explications ni commentaires. Pas de révélations sur les machinations de la police, l'impérialisme des rois du pétrole, le Ku-Klux-Klan, ni de peintures cruelles de la misère. Tout ce qu'il veut nous faire voir nous l'avions déjà vu et, à ce qu'il semble d'abord, précisément comme il veut nous le faire voir. Nous reconnaissons tout de suite l'abondance triste de ces vies sans tragique; ce sont les nôtres, ces mille aventures ébauchées, manquées, aussitôt oubliées, toujours recommencées, qui glissent sans marquer, sans jamais engager, jusqu'au jour où l'une d'elles, toute pareille aux autres, tout à coup, comme par maladresse et en trichant, écoeure un homme pour toujours, négligemment détraque une mécanique. Or c'est en peignant, comme nous pourrions les peindre, ces apparences trop connues, dont chacun s'accommode, que Dos Passos les rend insupportables. Il indigné ceux qui ne se sont jamais indignés, il effraie ceux qui ne s'effraient de rien. N'y aurait-il pas eu de tour de passe-passe? Je regarde autour de moi : des gens, des villes, des bateaux, la guerre. Mais ce ne sont pas les vrais : ils sont discrètement louches et sinistres, comme dans les cauchemars. Mon indignation contre ce monde-là, elle aussi, me paraît louche : elle *ressemble* seulement — et d'assez loin — à l'autre, à celle qu'un fait divers suffit à provoquer : je suis de l'autre côté de la glace.

La haine, le désespoir, le mépris hautain de Dos Passos sont vrais. Mais, précisément pour cela, son

monde n'est pas vrai : c'est un objet créé. Je n'en connais pas — même ceux de Faulkner ou de Kafka — où l'art soit plus grand, ni mieux caché. Je n'en connais pas qui soit plus proche de nous, plus précieux, plus touchant : cela vient de ce qu'il emprunte au nôtre sa matière. Et pourtant il n'en est pas de plus lointain ni de plus étrange ; Dos Passos n'a inventé qu'une chose : un art de conter. Mais cela suffit pour créer un univers.

On vit dans le temps, on compte dans le temps. 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 héros. Le *récit*, au contraire, Fernandez a montré qu'il se fait au passé. Mais le récit explique : l'ordre chronologique — ordre pour la vie — dissimule à peine l'ordre des causes — ordre pour l'entendement ; l'événement ne nous touche pas, il est à mi-chemin entre le fait et la loi. Le temps de Dos Passos est sa création propre : ni roman, ni récit. Ou plutôt, si l'on veut, c'est le temps de l'Histoire. Le parfait et l'imparfait ne sont pas employés par bienséance : la *réalité* des aventures de Joe ou d'Evelyn, c'est qu'elles sont passées. Tout est raconté comme par quelqu'un qui se souvient : « *Quand Dick était petit, il n'entendait jamais parler de son papa...* » « *Cet hiver-là, Evelyn ne songeait*

qu'à une chose : aller à l'institut d'art... » « Ils demeurèrent quinze jours à Vigo pendant que les autorités se querellaient au sujet de leur situation et ils en avaient plein le dos... » L'événement du roman est une présence innomée : on ne peut rien en dire, car il se fait ; on peut nous montrer deux hommes cherchant leurs maîtresses à travers une ville, mais on ne nous dit pas qu'ils « ne les trouvent pas », car cela n'est pas vrai : tant qu'il reste une rue, un café, une maison à explorer, cela n'est pas encore vrai. Chez Dos Passos l'événement reçoit d'abord son nom, les dés sont jetés, comme dans notre mémoire : « Glen et Joe ne descendirent à terre que quelques heures et ne purent retrouver Marceline et Loulou. » Les faits sont cernés par des contours nets, ils sont juste à point pour être *pensés*. Mais Dos Passos ne les pense jamais : pas un instant l'ordre des causes ne se laisse surprendre sous l'ordre des dates. Ce n'est point récit : c'est le dévidage balbutiant d'une mémoire brute et criblée de trous, qui résume en quelques mots une période de plusieurs années, pour s'étendre languissamment sur un fait minuscule. Tout juste comme nos vraies mémoires, pêle-mêle de fresques et de miniatures. Le relief ne manque pas, mais il est distribué savamment au hasard. Un pas de plus et nous retrouverions le fameux monologue de l'idiot du *Bruit et la Fureur*. Mais ce serait encore intellectualiser, suggérer une explication par l'irrationnel, faire pressentir, derrière ce désordre, un ordre freudien : Dos Passos s'arrête à temps. Grâce à quoi les faits



-  littérature
-  philosophie
-  sciences
-  sciences humaines
-  idées actuelles
-  arts

## jean-paul sartre critiques littéraires (situations, I)

Les essais littéraires que Jean-Paul Sartre a commencé à publier au cours des années trente ont inauguré une nouvelle façon de voir et de comprendre les auteurs contemporains.

Faulkner, Dos Passos, Giraudoux, Mauriac, Nabokov, et tant d'autres ont été nouvellement interprétés et analysés, d'un point de vue qui a inauguré une nouvelle méthode de la critique littéraire.

Extrait de la publication

photographisme h. cohen