

JEAN-PAUL SARTRE

SITUATIONS, I

essais critiques

nrf

GALLIMARD

« 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, anthropomorphique 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 écoeurante 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 aéroлите. 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 innommables, 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'ou 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'aôût*, 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 Sabatini¹ 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,

1. Auteurs contemporains.

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 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 avions 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, écœure 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 passés gardent une saveur de présent; ils demeurent encore, dans leur exil, ce qu'ils ont été un jour, un seul jour : d'inexplicables tumultes de couleurs, de bruits, de passions. Chaque événement est une *chose* rutilante et solitaire, qui ne découle d'aucune autre, surgit tout à coup et s'ajoute à d'autres choses : un irréductible. Raconter, pour Dos Passos, c'est faire une addition. De là cet aspect relâché de son style : « et... et... et... » Les grandes apparences troublantes, la guerre, l'amour, un mouvement politique, une grève s'évanouissent, s'effritent en une infinité de petits bibelots qu'on peut tout juste aligner les uns à côté des autres. Voici l'armistice : « Au début de novembre des bruits d'armistice commencèrent à circuler, puis soudain, une après-midi, le major Wood entra en coup de vent dans le bureau que partageaient Evelyn et Eleanor, leur fit quitter le travail et les embrassa en criant : « Enfin, ça y est! » Avant de savoir où elle en était, Evelyn se surprit à baiser sur la bouche le major Moorehouse. Les bureaux de la Croix-Rouge ressemblèrent à un dortoir d'université le soir d'une victoire de football : c'était l'armistice. Tout le monde eut brusquement des bouteilles de cognac et se mit à chanter : *Il y a une longue, longue route tournante* ou *La Madelon pour nous n'est pas sévère...* » Ces Américains voient la guerre comme Fabrice vit la bataille de Waterloo. Et l'intention, comme le procédé, est claire à la réflexion : encore faut-il fermer le livre et réfléchir.

Les passions et les gestes sont aussi des choses. Proust les analysait, les rattachait à des états antérieurs et, par là, les rendait nécessaires. Dos Passos veut leur conserver leur caractère de *faits*. Il est seulement permis de dire : « Voilà : à cette époque Richard était ainsi et à telle autre il était autrement. » Les

amours, les décisions sont de grosses boules qui tournent sur elles-mêmes. Tout au plus pouvons-nous saisir une sorte de *convenance* entre l'état psychologique et la situation extérieure : quelque chose comme un rapport de couleurs. Peut-être aussi soupçonnerons-nous que des explications sont *possibles*. Mais elles semblent légères et futiles comme une toile d'araignée posée sur de lourdes fleurs rouges. Nulle part, pourtant, nous n'avons le sentiment de la liberté romanesque, mais plutôt Dos Passos nous impose l'impression déplaisante d'un indéterminisme du détail. Les actes, les émotions, les idées s'installent brusquement chez un personnage, y font leur nid, le quittent, sans qu'il y soit lui-même pour grand-chose. Il ne faudrait pas dire qu'il les subit : il les constate — et personne ne saurait assigner de loi à leurs apparitions.

Pourtant ils ont été. Ce passé sans loi est irrémédiable. C'est à dessein que Dos Passos a choisi, pour conter, la perspective de l'histoire : il veut nous faire sentir que les jeux sont faits. Malraux dit à peu près, dans *L'Espoir* : « Ce qu'il y a de tragique dans la Mort, c'est qu'elle transforme la vie en destin. » Dos Passos s'est installé, dès les premières lignes de son livre, dans la mort. Toutes les existences qu'il retrace se sont refermées sur elles-mêmes. Elles ressemblent à ces mémoires bergsoniennes qui flottent, après la mort du corps, pleines de cris et d'odeurs et de lumières, et sans vie, dans on ne sait quels limbes. Ces vies humbles et vagues, nous ne cessons pas de les sentir comme des Destins. Notre propre passé n'est point tel : il n'est pas un de nos actes dont nous ne puissions aujourd'hui encore transformer la valeur et le sens. Mais ces beaux objets bigarrés que Dos Passos nous présente, ils ont, sous leurs violentes couleurs, quelque chose de pétrifié : leur sens est fixé. Fermez les yeux, essayez de vous rappeler votre propre vie, essayez de vous la rappeler *ainsi* ; vous étoufferez. C'est cet étouffement sans secours que Dos Passos a voulu exprimer. Dans la société capi-

taliste les hommes n'ont pas de vies, ils n'ont que des destins : cela, il ne le dit nulle part, mais partout il le fait sentir; il insiste discrètement, prudemment, jusqu'à nous donner un désir de briser nos destins. Nous voici des révoltés; son but est atteint.

Des révoltés de *derrière la glace*. Car ce n'est point cela que veut changer le révolté de ce monde-ci : il veut changer la condition *présente* des hommes, celle qui se fait au jour le jour. Raconter le présent au passé, c'est user d'un artifice, créer un monde étrange et beau, figé comme un de ces masques de mardi gras qui deviennent effrayants quand de vrais hommes vivants les portent sur leurs visages.

Mais quelles sont ces mémoires qui se dévident ainsi tout au long du roman? Il semble à première vue que ce soient celles des héros, de Joe, de Dick, de Fillette, d'Evelyn; et, en plus d'un endroit, cela est vrai : en règle générale, chaque fois qu'un personnage est sincère, chaque fois qu'il y a en lui, de quelque façon que ce soit, une plénitude : « Quand il était libre, il rentrait, las jusqu'à la souffrance, dans le petit matin parisien qui sentait la fraise, se rappelant des yeux, des cheveux trempés de sueur, des doigts contractés, couverts de crasse et de sang coagulé... » Mais souvent le récitant ne coïncide plus tout à fait avec le héros : ce qu'il dit, le héros n'aurait pas tout à fait pu le dire, mais on sent entre eux une complicité discrète, le récitant raconte, du dehors, comme le héros eût aimé qu'on racontât. A la faveur de cette complicité, Dos Passos nous fait faire, sans nous prévenir, le passage qu'il souhaitait : nous nous trouvons soudain installés dans une mémoire horrible et dont chaque souvenir nous met mal à l'aise, une mémoire qui nous dépayse et n'est plus celle des personnages ni de l'auteur : on dirait que c'est un chœur qui se souvient, un chœur sentencieux et complice : « Malgré cela il réussissait très bien à l'école et ses professeurs l'aimaient beaucoup, surtout la maîtresse d'anglais, Miss Teagle, parce qu'il était bien élevé et disait de petites choses sans imper-

tinence qui pourtant les faisaient rire. Cette dernière affirmait qu'il était vraiment doué pour la composition anglaise. Un jour de Noël, il lui envoya une petite pièce de vers qu'il avait faite sur l'Enfant Jésus et les Trois Rois, et elle déclara qu'il était doué. » Le récit se guinde un peu et tout ce qu'on nous rapporte du héros prend l'allure d'informations solennelles et publicitaires : « elle déclara qu'il était doué ». La phrase ne s'accompagne d'aucun commentaire, mais elle prend une sorte de résonance collective. C'est une *déclaration*. Et le plus souvent, en effet, quand nous voudrions connaître les pensées de ses personnages, Dos Passos avec une objectivité respectueuse nous donne leurs déclarations : « Fred... déclarait que la veille du départ il s'en flanquerait à cœur joie. Une fois sur le front, il serait peut-être tué : alors quoi? Dick répliquait qu'il aimait bien bavarder avec les femmes, mais que tout ça c'était trop du commerce et que ça le dégoûtait. Ed Schuyler, qu'ils avaient surnommé Frenchie et qui prenait des manières tout à fait européennes, dit que les filles de la rue étaient trop naïves. » J'ouvre *Paris-Soir* et je lis : « De notre correspondant spécial : Charlie Chaplin déclare qu'il a tué Charlot. » J'y suis : toutes les paroles de ses personnages, Dos Passos nous les rapporte dans le style des déclarations à la presse. Du coup, les voilà coupées de la pensée, paroles pures, simples réactions qu'il faut enregistrer comme telles, à la façon des béhavioristes, dont Dos Passos s'inspire quand il lui plaît. Mais en même temps la parole revêt une importance sociale : elle est sacrée, elle devient maxime. Peu importe, pense le cœur satisfait, ce qu'il y avait dans la tête de Dick quand il a prononcé cette phrase. L'essentiel, c'est qu'elle ait été prononcée : elle venait de loin, d'ailleurs, elle ne s'est pas formée en lui, elle était, avant même qu'il parlât, un bruit pompeux et tabou; il lui a seulement prêté sa puissance d'affirmation. Il semble qu'il y ait un ciel des paroles et des lieux communs, où chacun de nous va décrocher les mots appropriés à la

situation. Un ciel des gestes aussi. Dos Passos feint de nous présenter les gestes comme des événements purs, comme de simples *dehors*, les libres mouvements d'un animal. Mais ce n'est qu'une apparence : il adopte en fait, pour les retracer, le point de vue du chœur, de l'opinion publique. Pas un des gestes de Dick ou d'Eleanor qui ne soit une manifestation, accompagnée en sourdine d'un murmure flatteur : « A Chantilly ils visitèrent le château et donnèrent à manger aux carpes dans les fossés. Ils déjeunèrent dans les bois, assis sur des coussins de caoutchouc. J.-W. fit rire tout le monde en expliquant qu'il avait horreur des pique-niques et en demandant à tout le monde ce qui prenait aux femmes, même les plus intelligentes, de vouloir toujours organiser des pique-niques. Après le déjeuner, ils allèrent jusqu'à Senlis, pour voir les maisons détruites par les uhlands pendant la guerre. » Ne dirait-on pas le compte rendu d'un banquet d'anciens combattants dans un journal local? En même temps que le geste s'amenuise jusqu'à n'être plus qu'une mince pellicule, nous nous apercevons tout à coup qu'il *compte*, c'est-à-dire qu'il engage, à la fois, et qu'il est sacré. Pour qui? Pour l'ignoble conscience de « tout le monde », pour ce que Heidegger appelle « das Man ». Mais encore, cette conscience, qui donc la fait naître? Qui donc la représente, pendant que je lis? Eh bien, c'est moi. Pour comprendre les mots, pour donner un sens aux paragraphes, il faut d'abord que j'adopte son point de vue, il faut que je fasse le chœur complaisant. Cette conscience n'existe que par moi; sans moi il n'y aurait que des taches noires sur des feuilles blanches. Mais au moment même que je *suis* cette conscience collective, je veux m'arracher à elle, prendre sur elle le point de vue du juge : c'est-à-dire m'arracher à moi. De là cette honte et ce malaise que Dos Passos sait si bien donner à son lecteur; complice malgré moi — encore ne suis-je pas si sûr de l'être malgré moi, — créant et refusant à la fois les tabous; de nouveau, au cœur de moi-même, contre moi-même, révolutionnaire.

Ces hommes de Dos Passos, en retour, comme je les hais! On me montre une seconde leur conscience, juste pour me faire voir que ce sont des bêtes vivantes, et puis les voilà qui déroulent interminablement le tissu de leurs déclarations rituelles et de leurs gestes sacrés. La coupure ne se fait point chez eux entre le dehors et le dedans, entre la conscience et le corps, mais entre les balbutiements d'une pensée individuelle, timide, intermittente, inhabile à s'exprimer par des mots, — et le monde gluant des représentations collectives. Comme il est simple, ce procédé, comme il est efficace : il suffit de raconter une vie avec la technique du journalisme américain, et la vie cristallise en social, comme le rameau de Salzbourg. Du même coup le problème du passage au typique — pierre d'achoppement du roman social — est résolu. Plus n'est besoin de nous présenter un ouvrier-type, de composer, comme Nizan dans *Antoine Bloyé*, une existence qui soit la moyenne exacte de milliers d'existences. Dos Passos, au contraire, peut donner tous ses soins à rendre la singularité d'une vie. Chacun de ses personnages est unique; ce qui lui arrive ne saurait arriver qu'à lui. Qu'importe, puisque le social l'a marqué plus profondément que ne peut faire aucune circonstance particulière, puisque le social *c'est lui*. Ainsi, par-delà le hasard des destinées et la contingence du détail, nous entrevoyons un ordre plus souple que la nécessité physiologique de Zola, que le mécanisme psychologique de Proust, une contrainte insinuante et douce qui semble lâcher ses victimes et les laisser aller, pour les ressaisir sans qu'elles s'en doutent : un déterminisme statistique. Ils vivent comme ils peuvent, ces hommes noyés dans leur propre vie, ils se débattent et ce qui leur advient n'était pas fixé d'avance. Et pourtant leurs pires violences, leurs fautes, leurs efforts ne sauraient compromettre la régularité des naissances, des mariages, des suicides. La pression qu'exerce un gaz sur les parois du récipient qui le contient ne dépend pas de l'histoire individuelle des molécules qui le composent.

JEAN-PAUL SARTRE

Situations, I

« Il y a une crise de l'essai. L'élégance et la clarté semblent exiger que nous usions, en cette sorte d'ouvrages, d'une langue plus morte que le latin : celle de Voltaire. Mais si nous tentons vraiment d'exprimer nos pensées d'aujourd'hui par le moyen d'un langage d'hier, que de métaphores, que de circonlocutions, que d'images imprécises : on se croirait revenu au temps de Delille. Certains comme Alain, comme Paulhan, tenteront d'économiser les mots et le temps, de resserrer, au moyen d'ellipses nombreuses, le développement abondant et fleuri qui est le propre de cette langue. Mais alors, que d'obscurité. Tout est recouvert d'un vernis agaçant, dont le miroitement cache les idées. Le roman contemporain... a trouvé son style. Reste à trouver celui de l'essai. Et je dirai aussi celui de la critique; car je n'ignore pas, en écrivant ces lignes, que j'utilise un instrument périmé que la tradition universitaire a conservé jusqu'à nous. »

(Sartre. « Un nouveau mystique. »
Situations, I, page 133.)

Celui qui lira réunis en volumes cette première série d'articles de Sartre (littéraires et philosophiques) pourra juger en même temps qu'une pensée devenue familière, l'utilisation faite de « l'instrument périmé que la tradition universitaire a conservé jusqu'à nous ».

nrf



9 782070 257621



48-I A 25762 ISBN 2-07-025762-2

Extrait de la publication