



HAL
open science

L'ambiguïté littéraire de la troisième personne. Théorie du roman et philosophie de l'esprit chez Jean-Paul Sartre

Pierre-Jean Renaudie

► **To cite this version:**

Pierre-Jean Renaudie. L'ambiguïté littéraire de la troisième personne. Théorie du roman et philosophie de l'esprit chez Jean-Paul Sartre. *Revue philosophique de Louvain*, 2017, 115 (2), pp.269-287. 10.2143/RPL.115.2.3245502 . hal-02082069

HAL Id: hal-02082069

<https://hal.science/hal-02082069>

Submitted on 25 Nov 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'ambiguïté littéraire de la troisième personne.

Théorie du roman et philosophie de l'esprit chez Jean-Paul Sartre

Pierre-Jean RENAUDIE

Si l'on en croit les philosophes, les dieux n'ont pas la vie facile. Rapportant dans le *Banquet* les propos fameux de Diotime, Socrate déclare qu'il est au moins une chose dont les dieux, en vertu de leur nature même, doivent nécessairement se voir privés, à savoir le goût pour la philosophie¹. La sagesse rend inutile et dépourvue de sens la recherche d'une vérité à laquelle les dieux ont déjà par avance accès. Mais il y a pire. Si les dieux ne pourront jamais être philosophes, pas davantage ne seront-ils artistes selon Jean-Paul Sartre, dans la mesure où les apparences qui constituent l'objet par excellence de l'activité artistique n'ont aucune espèce d'intérêt pour eux. « Dieu n'est pas un artiste » écrit Sartre, prenant à contrepied une tradition aussi vieille que la philosophie en privant Dieu du privilège qui faisait traditionnellement de lui le modèle de toute création artistique.

Cette déclaration tonitruante est extraite d'un texte de 1939 où il était d'abord question de critique littéraire, et plus précisément de la critique du roman de François Mauriac *La fin de la nuit* que Jean Paulhan avait demandé au tout jeune auteur de *La nausée* d'écrire pour la *Nouvelle Revue Française*². Car la raison qui pousse Sartre à destituer Dieu d'un privilège dont les philosophes l'avaient jusque-là assuré est aussi celle qui dicte les principes de la théorie littéraire qu'il met en place dans les pages brillantes et acérées — Mauriac en gardera un souvenir piquant — que Sartre consacre à son roman. Si Dieu ne saurait prendre part à la création artistique, c'est d'abord et avant tout parce que sa connaissance sans faille du cœur des hommes — lui qui sonde les cœurs et les reins³ — lui interdit le type de description de l'âme humaine qui constitue le sel de l'écriture littéraire et fait la richesse des romans. Comme dans le cas du discours de Diotime, c'est encore une fois le privilège particulier dont Dieu est sensé jouir (là la sagesse, ici l'omniscience) qui se retourne contre lui et le met à l'écart des domaines artistique et philosophique : parce qu'il a tout loisir de pénétrer au plus profond des consciences et des âmes sans que leur intelligibilité ne puisse être compromise

¹ PLATON, *Banquet*, 204 a.

² Ce texte célèbre, intitulé « M. François Mauriac et la liberté », a été publié dans le premier volume des *Situations*, où le lecteur pourra trouver des renseignements plus détaillés concernant le contexte particulier qui entoure rédaction de cet article — SARTRE J.-P., 1947.

³ Jr 17.10.

par quoi que ce soit susceptible de lui résister, Dieu est voué à manquer ce qui fait la chair et l'épaisseur des personnages que le romancier se doit selon Sartre de restituer. Dieu, en d'autres termes, en sait nécessairement *trop* sur les personnages, et son tort est de voir « le dedans et le dehors, le fond des âmes et les corps, tout l'univers à la fois »⁴. Ce qui était jusqu'ici compris comme une perfection se retourne en un défaut et une limite indépassable, incompatible avec l'art du roman. Or, cette analyse va servir de matrice à l'étude critique que Sartre consacre à l'écriture de Mauriac, lequel se rend selon lui coupable d'adopter dans son roman le point de vue de Dieu et de vouloir en imiter tant la science que la toute-puissance. Aussi Sartre peut-il conclure son texte en écrivant :

Monsieur Mauriac s'est préféré. Il a choisi la toute-connaissance et la toute-puissance divines. Mais un roman est écrit par un homme pour des hommes. Au regard de Dieu, qui perce les apparences sans s'y arrêter, il n'est point de roman, il n'est point d'art, puisque l'art vit d'apparences. Dieu n'est pas un artiste ; M. Mauriac non plus.⁵

LES RACINES PHÉNOMÉNOLOGIQUES DU RÉALISME LITTÉRAIRE DE SARTRE

Ce texte violemment polémique à l'encontre de Mauriac a connu une renommée inattendue en définissant les prémisses du réalisme littéraire des années cinquante. Mauriac échoue selon Sartre dans son œuvre de romancier pour avoir voulu, en sa qualité d'auteur, outrepasser les limites de la finitude humaine, et pour s'être par conséquent rendu incapable de décrire l'expérience — par définition irréductiblement humaine — de la liberté. Telle est la raison du sentiment de frustration éprouvé par Sartre à la lecture de *La fin de la nuit* : Mauriac ne parvient pas véritablement à donner vie à ses personnages et à traduire la liberté sensée animer leurs actions d'une façon qui permette au lecteur d'y reconnaître l'épaisseur d'une existence comparable à la sienne. Nous découvrons ici le premier grand principe de la théorie sartrienne du roman ayant selon son auteur une valeur prescriptive à l'égard de l'écriture romanesque : le degré de liberté dont jouissent ses personnages est proportionnel à la capacité du roman à refléter l'expérience ou le vécu (*Erlebnis*) du lecteur dans les descriptions des personnages.

Pour que la durée de mes impatiences, de mes ignorances, se laisse attraper, modeler et présenter enfin à moi comme la chair de ces créatures inventées, il faut que le romancier sache l'attirer dans son piège, il faut qu'il esquisse en creux dans son livre, au moyen des signes dont il dispose, un temps semblable au mien, où l'avenir n'est pas fait.⁶

⁴ SARTRE J.-P., 1947, p. 42.

⁵ *Ibid.*, p. 52.

⁶ *Ibid.*, p. 33-34.

Ce principe découle directement de l'analyse phénoménologique que Sartre propose de l'imagination, et de la façon dont il met à contribution cette analyse pour rendre compte de l'expérience de la lecture. Lire revient pour le lecteur à se projeter hors de lui-même afin de venir en quelque sorte habiter le monde fictionnel que l'auteur a créé à son intention : « En réalité dans la lecture comme au théâtre, nous sommes en présence d'un monde et nous attribuons à ce monde juste autant d'existence qu'à celui du théâtre, c'est-à-dire une existence complète dans l'irréel. »⁷

Sartre décrit l'imagination comme un pouvoir d'irréalisation susceptible de donner consistance à l'irréel et de l'amener à une forme spécifique d'existence. La relation qu'entretient le lecteur avec le monde fictionnel du roman peut par suite être comparée à la relation qui lie le spectateur d'une pièce de théâtre à la scène sur laquelle elle se joue :

Lire un roman, c'est prendre une attitude générale de la conscience : cette attitude ressemble grossièrement à celle d'un spectateur qui, au théâtre, voit le rideau se lever. Il se prépare à découvrir tout un monde, qui n'est pas celui de la perception, mais pas non plus celui des images mentales. Assister à une pièce de théâtre, c'est appréhender sur les acteurs, les personnages, sur les arbres de carton la forêt de *As you like it*. Lire, c'est réaliser *sur* les signes le contact avec le monde irréel.⁸

La théorie du roman de Sartre engage en conséquence un genre particulier, et en un sens paradoxal, de réalisme littéraire : certes, le monde romanesque est un monde imaginaire et à ce titre par définition irréel, étant d'abord le résultat du travail d'irréalisation opéré par l'imagination. Il n'en reste pourtant pas moins que le monde irréel du roman doit provoquer un sentiment de réalité comparable à celui que nous procure le monde dans lequel *vit* le lecteur et à l'intérieur duquel il fait l'épreuve de sa liberté.

Si je soupçonne que les actions futures du héros sont fixées à l'avance par l'hérédité, les influences sociales ou quelque autre mécanisme, mon temps reflue sur moi ; il ne reste plus que moi, moi qui lis, moi qui dure, en face d'un livre immobile. Voulez-vous que vos personnages vivent ? Faites qu'ils soient libres. Il ne s'agit pas de définir, encore moins d'expliquer [...], mais seulement de présenter des passions et des actes imprévisibles. Ce que Rogojine va faire, ni lui ni moi ne le savons ; je sais qu'il va revoir sa maîtresse coupable et pourtant je ne puis deviner s'il se maîtrisera ou si l'excès de sa colère le portera au meurtre : il est libre. Je me glisse en lui et le voilà qui s'attend avec mon attente, il a peur de lui en moi ; il vit.⁹

Loin de fournir une explication des actions conduites par les personnages, le roman doit *présenter* l'expérience de la liberté humaine, c'est-à-dire la décrire sur un mode qui permette en quelque sorte au lecteur de la *vivre*, parce que l'auteur la lui découvre d'une

⁷ SARTRE J.-P., 1940, p.127.

⁸ *Ibid.* p.129 ; voir à ce sujet les commentaires dans VILLANUEVA D., 1997, chap. 3.

⁹ SARTRE J.-P., 1947, p. 34.

façon qui fait écho à son propre vécu. Le roman rejoint ici sur un point essentiel la méthode phénoménologique : le type de réalisme littéraire que Sartre appelle de ses vœux ne saurait se réduire à une théorie stipulant que le roman se doit de représenter le monde, la société, l'existence humaine, aussi précisément et adéquatement que possible, en les montrant telles qu'elles sont. Sartre défend plutôt un réalisme littéraire d'ordre irréductiblement *phénoménologique*, selon lequel le travail de l'auteur consiste moins à faire voir à son lecteur les choses *telles qu'elles sont* que *telles qu'il peut en faire l'expérience*, ou *telles qu'il peut les vivre*. Loin de donner au lecteur la clé lui permettant de comprendre les raisons et les motivations poussant les personnages à agir de telle façon plutôt que de telle autre, le roman doit décrire ces actions d'une façon qui permette au lecteur d'en éprouver la liberté.

On comprend alors qu'un tel réalisme phénoménologique est strictement incompatible avec une description des personnages et de leurs actions dans le roman faisant fond sur la capacité de l'auteur à en pénétrer les motivations profondes : l'« omniscience » de l'auteur sape les fondements de la liberté de ses personnages, dans la mesure où elle leur interdit *a priori* d'avoir pu agir autrement qu'ils ne l'ont fait. Le monde fictionnel du roman devient alors un monde dans lequel les actions sont toujours pleinement déterminées par un ensemble de causes et de raisons toujours en droit accessibles à l'auteur, y compris lorsqu'elles sont cachées aux personnages en question et ignorées d'eux. Autant dire qu'aucune place n'est ménagée ni aménageable à l'intérieur d'un tel univers à la reconnaissance de la spontanéité et de la liberté des personnages, celles-ci étant toujours en droit justiciables d'une explication — qui signifie ici bien évidemment une réduction — au moyen de causes et de raisons dont l'auteur s'est par avance donné la clé. C'est très exactement ce qui se passe dans le roman de François Mauriac, qui forge l'« essence » de ses personnages avant de commencer à les décrire, et « décrète qu'ils *seront* ceci ou cela »¹⁰. Les personnages de Mauriac ne sauraient pas davantage vivre qu'ils ne peuvent exister, dans la mesure où leur essence précède toujours leur existence dans le monde fictionnel du roman à l'intérieur duquel ils ont vu le jour. Un bon roman doit au contraire se donner pour règle, selon les principes de la théorie phénoménologique-existentielle du roman de Sartre, de procéder de façon strictement inverse. C'est seulement dans la mesure où l'essence des personnages procède de leurs actions que celles-ci peuvent manifester la liberté qui les anime en les retirant à notre pouvoir d'en rendre compte *a priori*.

Thérèse [l'héroïne de *La fin de la nuit*] est prévisible jusque dans sa liberté. Le peu d'indépendance que M. Mauriac lui concède, il le lui a exactement mesuré, comme dans

¹⁰ *Ibid.*, p. 43.

une ordonnance de médecin ou une recette de cuisine. Je n'attends rien d'elle, je sais tout. Alors ses ascensions et ses chutes ne m'émeuvent pas beaucoup plus que celles d'un cafard qui s'obstine stupidement à grimper au mur.¹¹

En sacrifiant leur liberté, l'auteur du roman prive ainsi ses personnages de toute consistance, dans la mesure où il s'interdit de les décrire leurs actions comme émanant d'une forme d'existence autonome.

On ne fait pas sa part à la liberté. Celle de Thérèse, pour avoir été versée au compte-gouttes, ne ressemble pas plus à la vraie liberté que sa conscience à la vraie conscience; et M. Mauriac, qui s'absorbe à décrire les mécanismes psychologiques de Thérèse, manque soudain de procédés lorsqu'il veut nous faire sentir qu'elle n'est plus mécanisme.¹²

Le réalisme littéraire de Sartre est ainsi particulièrement intéressant d'un point de vue philosophique, parce qu'il procède d'une analyse phénoménologique de la conscience sur laquelle s'aligne parfaitement la conception sartrienne de la littérature. Telle est la raison pour laquelle la théorie réaliste du roman de Sartre est de part en part phénoménologique. L'objectif du roman est très précisément de nous ouvrir l'accès à cela même que la description phénoménologique doit faire apparaître, à savoir la structure intentionnelle de la conscience qui peut seule délivrer le sens de la liberté humaine selon Sartre. C'est la raison des liens si étroits qui rattachent la théorie littéraire de Sartre à sa philosophie de l'esprit, toutes deux constituant en dernière analyse deux façons différentes de faire apparaître une seule et même chose, l'existence humaine, qui doit se résoudre dans la description de l'absolue liberté de la conscience intentionnelle.

Qu'une théorie du roman aussi radicalement imprégnée de décisions philosophiques soit bonne ou mauvaise n'est pas la question que je voudrais ici poser. Ce qui m'intéresse dans la théorie sartrienne du roman, c'est l'éclairage qu'elle est susceptible de jeter sur sa philosophie de l'esprit, dans la mesure où la première vient compléter la seconde en lui apportant une matière et une richesse dont la philosophie n'a pas toujours les moyens et qui lui fait trop souvent défaut. De ce point de vue, le roman répond à la tâche de la phénoménologie en lui offrant un champ de descriptions infinies venant suppléer à la relative pauvreté et à la sécheresse conceptuelle de l'analyse philosophique. Paul Ricœur a certes raison lorsqu'il critique et rejette dans une note de *Temps et récit* la conception étriquée de la créativité de l'auteur que la théorie sartrienne du roman présuppose¹³. La dimension hautement normative de cette dernière ne saurait rendre justice à la variété et à la liberté des

¹¹ *Ibid.*, p. 45-46.

¹² *Ibid.*, p. 45-46.

¹³ RICŒUR P., 1991, p. 291.

techniques et des procédés effectivement mis en œuvre par un auteur dans son œuvre romanesque. Nulle considération philosophique ne saurait venir limiter *a priori* le domaine de la littérature en prescrivant l'usage de tel style plutôt que de tel autre et en imposant à l'auteur une façon univoquement déterminée d'écrire. Toutefois, si la position de Ricœur à cet égard est peut-être plus juste, elle me semble néanmoins moins intéressante que celle de Sartre, en raison précisément des efforts déployés par ce dernier pour la rattacher étroitement à une analyse philosophique qui l'informe mais qu'elle contribue aussi à accomplir. Suivant cette hypothèse, je voudrais ici m'attacher à montrer en quoi les conceptions opposées du roman de Sartre et de Ricœur prennent leur source dans un différend de nature *philosophique* qui concerne le rapport entre la première et de la troisième personnes et la question de l'usage des pronoms personnels qui les expriment.

L'ASYMÉTRIE DE LA PREMIÈRE ET DE LA TROISIÈME PERSONNES ET SES AMBIGUÏTÉS

Que doit faire l'auteur qui veut rester fidèle aux préceptes du réalisme littéraire de Sartre ? Si le seul but du réalisme était d'offrir un récit des faits, des événements et des actions qui constituent la trame narrative du roman, la seule qualité que l'on serait raisonnablement en droit d'exiger du romancier serait l'*exactitude*. La valeur de la narration serait proportionnelle au degré de précision et à la justesse de la description des événements qui ponctuent et structurent l'histoire que choisit de raconter le romancier, dont l'omniscience à l'égard des actions de ses personnages semblerait dans ce cas être le meilleur atout pouvant lui permettre de réussir dans sa tâche. Mais celle-ci ne se résume précisément pas à donner un compte-rendu fidèle des faits selon Sartre, qui, comme nous l'avons vu, demande au romancier de peindre les actions de ses personnages de façon telle qu'elles permettent au lecteur d'en éprouver le caractère *libre*. Or, ce qui doit permettre au romancier de s'acquitter de cette tâche si l'on en croit Sartre, c'est en premier lieu le respect d'une règle d'usage des pronoms personnels devant garantir l'étanchéité de la première et de la troisième personne. Cette règle définit en quelque sorte le second principe cardinal de l'écriture romanesque dans la théorie littéraire de Sartre, lequel peut s'énoncer de la façon suivante : la condition d'une description fidèle de la réalisation de la liberté humaine au travers de l'action de tel ou tel personnage est le maintien d'une stricte séparation entre les perspectives en première et en troisième personne sur cette action.

L'auteur de roman a donc le choix entre deux options possibles : il peut choisir de présenter les actions de ses personnages depuis une perspective en première personne, de façon à ce que le lecteur découvre la progression des événements du roman à travers les yeux de ses personnages. Mais il peut aussi adopter un point de vue sur ces actions extérieur à celui des agents, en choisissant de les décrire depuis la perspective d'un tiers, formulée à la troisième personne. L'auteur, en d'autres termes, doit choisir entre Proust et Hemingway. Il peut écrire son roman à la première personne, suivant comme le fait la *Recherche du temps perdu* les pensées et les mouvements affectifs de ses personnages. Ou bien il peut comme Hemingway s'évertuer à décrire le comportement de ses personnages sans chercher à les atteindre dans leur « intériorité » et sans ne prétendre jamais pénétrer dans l'intimité de leur conscience¹⁴. La seule chose qu'un auteur ne saurait faire sans risquer de compromettre irrémédiablement la qualité de son roman, c'est ménager des passerelles entre ces deux perspectives et rendre poreuse la frontière qui les sépare. Or, c'est exactement ce qui se passe lorsque l'auteur se place dans une situation d'omniscience à l'égard de ses personnages l'autorisant à rendre compte de leurs actions à la fois de l'intérieur et de l'extérieur, depuis leur propre perspective et celle d'un autre, créant pour l'occasion un point de vue à la fois subjectif et objectif.

C'est très précisément sur cette erreur que repose selon Sartre le style caractéristique du roman de Mauriac, qui joue constamment sur une ambiguïté propre au pronom de la troisième personne. Ainsi que l'explique Sartre, le pronom de la troisième personne peut avoir deux fonctions opposées : il est habituellement utilisé par un locuteur pour faire référence à une personne autre que lui-même à laquelle tels ou tels prédicats peuvent être *indirectement* attribués. Le pronom a dans ce cas une fonction objectivante lui permettant de désigner l'objet du monde qui constitue le support de la prédication. Mais le même mot peut aussi bien être utilisé par le romancier pour exprimer le point de vue du personnage lui-même — celui qu'il possède eu égard à ses propres actions, et permettre à son lecteur d'accéder aux pensées ou aux émotions des personnages du roman sans devoir pour autant s'identifier à ces personnages, comme ce serait le cas s'il avait recours au pronom de la première personne. Le pronom troisième personne n'exerce plus alors la fonction lui permettant de référer à un *objet* particulier du monde, et il doit bien plutôt rendre possible l'accès au point de vue réflexif qu'un *sujet* peut avoir sur lui-même. Ainsi que l'écrit Sartre, « le même mot a donc deux fonctions opposées : « elle-sujet » ou « elle-objet »¹⁵, et ce double usage du pronom de la

¹⁴ SARTRE J.-P., 1947, p. 44.

¹⁵ *Ibid.*, p. 39.

troisième personne donne lieu à ce que Sartre appelle « l'ambiguïté romanesque de la troisième personne » :

Dans un roman le pronom « elle » peut désigner autrui, c'est-à-dire un objet opaque, quelqu'un dont nous ne voyons jamais que l'extérieur. Comme lorsque j'écris par exemple : « Je m'aperçus qu'elle tremblait. » Mais il arrive aussi que ce pronom nous entraîne dans une intimité qui devrait logiquement s'exprimer à la première personne : « Elle entendait avec stupeur résonner ses propres paroles. Cela, en effet, je ne puis le savoir que si c'est moi qui suis elle, c'est-à-dire si je suis en mesure de dire : j'entendais résonner mes paroles ». ¹⁶

L'ambiguïté essentielle que met en jeu l'usage de la troisième personne dans le roman est ainsi l'outil stylistique qui constitue le ressort principal de l'erreur diagnostiquée par Sartre dans le roman de Mauriac, autorisant l'auteur à assumer une forme d'omniscience qui lui interdit de décrire de façon satisfaisante la liberté de ses personnages.

OMNISCIENCE ROMANESQUE ET INTROSPECTION

Le premier argument que Sartre oppose à cet usage ambigu de la troisième personne est d'abord d'ordre purement littéraire : il consiste à pointer les incohérences introduites dans l'organisation du récit par cette ambiguïté et à montrer qu'elle met le lecteur dans une situation paradoxale. D'un côté, le lecteur se voit pour ainsi dire amené dans la tête des personnages dont il peut suivre les pensées et les émotions, tandis que de l'autre, l'auteur le maintient dans une situation d'extériorité par rapport à eux, lui offrant la distance objective qui peut seule permettre à l'auteur comme au lecteur de juger de la moralité des personnages et de réfléchir sur leurs actions. Le lecteur est alors en mesure de formuler un jugement sur le caractère des personnages du roman fondé dans une connaissance intime de leurs pensées, de leurs intentions, de leurs désirs, etc.

Or, cela est impossible par définition, pour des raisons non plus cette fois littéraires mais relevant de la philosophie de l'esprit. Soit nous connaissons les intentions des personnages parce que nous les vivons en première personne en nous identifiant à eux dans la lecture du roman et en faisant dès lors en quelque sorte *directement* nous-mêmes l'expérience de leurs désirs, de leurs émotions, de leurs pensées, etc. ; soit nous conservons à l'égard des personnages la distance qui nous permet de juger de leurs actes ou de discuter le bien-fondé de leurs motivations, mais nous perdons alors l'accès *direct* à leur esprit que rendait possible l'identification du lecteur au personnage, et leurs motivations ou désirs ne nous sont plus

¹⁶ *Ibid.*, p. 38.

connus que *médiatement*, par l'intermédiaire de leur comportement et de leurs actions¹⁷. Ce dilemme insurmontable qui trouve sa source dans la philosophie de l'esprit sartrienne explique pourquoi l'omniscience du narrateur ne pouvait apparaître à Sartre que comme une grossière erreur du romancier : elle l'empêche de rendre compte de la façon selon laquelle la conscience se vit et se connaît elle-même.

De ce point de vue, les romans ayant recours à un narrateur omniscient commettent une erreur qui rappelle celle que dénonçait Auguste Comte lorsqu'il s'attachait à rejeter les théories de l'introspection d'un Maine de Biran ou d'un Victor Cousin. L'introspection repose sur l'idée selon laquelle la conscience n'est pas seulement tournée ou orientée vers un objet différent d'elle-même, comme c'est par exemple le cas lorsque nous percevons un objet extérieur, mais est capable de se percevoir elle-même dans le mouvement même qui la porte au dehors d'elle vers son objet. Comte objectait à ce type de théories que l'on ne peut en même temps marcher dans la rue et s'y regarder passer depuis la fenêtre, portant sur soi un regard à la fois en première et en troisième personne. Or, c'est très exactement cela que rend possible le procédé littéraire auquel a recours Mauriac en jouant sur l'ambiguïté du pronom de la troisième personne. Sartre fournit un autre exemple de cet artifice stylistique :

« Jamais, dans son esprit, il ne s'était établi le moindre rapport entre l'aventure inconnue de Thérèse Desqueyroux et une affaire criminelle ... *du moins dans sa conscience claire* », etc. Me voilà donc en étrange situation : je *suis* Thérèse, elle est moi-même avec un recul esthétique. Ses pensées sont mes pensées que je forme au fur et à mesure qu'elle les forme. Et cependant j'ai des révélations sur elle qu'elle n'a pas. Ou bien encore, installé au cœur de sa conscience, je l'aide à se mentir et, dans le même temps, je la juge, je la condamne, je me pose en elle comme un *autre*.¹⁸

Au nom de ses principes réalistes, Sartre applique ainsi à la théorie du roman la critique de l'introspection de Comte : le romancier doit se fixer pour règle de maintenir l'écart et de respecter l'asymétrie fondamentale entre les deux perspectives de la première et de la troisième personne s'il veut ne pas trahir la réalité de l'expérience de la conscience. « Dehors ou dedans », écrit Sartre. Le romancier peut être le « témoin » ou le « complice » de ses personnages, « mais jamais les deux à la fois », sous peine d'« assassine[r] la conscience de ses personnages »¹⁹. Mauriac place son lecteur dans une situation impossible en le situant à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de ses personnages, et en lui imposant ainsi d'adopter des perspectives contradictoires — celle de l'identification à la première personne du personnage et celle de l'observation en troisième personne.

¹⁷ Voir à ce sujet l'analyse récente de Vincent Descombes — DESCOMBES V., 2014 p. 242 *sq.*

¹⁸ SARTRE J.-P., 1947, p. 39.

¹⁹ *Ibid.*, p. 44.

« Elle ne pouvait pas ne pas avoir conscience de son mensonge : elle s’y installait pourtant, s’y reposait ». Cette phrase montre assez la trahison constante que M. Mauriac exige de moi. Se mentir, découvrir son mensonge et cependant tenter de se le masquer : voilà l’attitude de Thérèse, attitude que je ne puis connaître que par elle seule. Mais, dans la façon même dont on me révèle cette attitude, il y a un jugement impitoyable de témoin.²⁰

Cette façon de passer d’une perspective à l’autre, glissant imperceptiblement d’un usage-objet à un usage-sujet du pronom troisième personne, est précisément ce qui l’empêche de rendre compte de la liberté de ses personnages. L’erreur de Mauriac n’est pas de n’en dire pas assez à son lecteur, mais au contraire d’en dire trop en lui ouvrant l’accès à la fois à l’intérieur et à l’extérieur de ses personnages. Son récit passe en conséquence à côté du type très particulier d’*opacité* que l’écart entre les perspectives en première et en troisième personne implique : tout autant que la relation à autrui notre accès à notre propre conscience est nécessairement limité, maintenant une dose irréductible d’opacité qui ne contredit pas la liberté mais en est au contraire le corrélat indépassable et indispensable. Loin de contredire notre capacité à connaître la liberté humaine, l’accès limité que nous avons à nous-mêmes et aux autres doit au contraire être pensé comme constitutif de l’expérience que nous pouvons en faire. Inversement, l’excès de connaissance que rend possible le « va-et-vient » entre l’usage-objet et l’usage-sujet de la troisième personne ruine son aptitude à exprimer la liberté de ses personnages.

Mais quand M. Mauriac, usant de toute son autorité de créateur, nous fait prendre ces vues extérieures pour la substance intime de ses créatures, il transforme celles-ci en choses. Seules les choses sont : elles n’ont que des dehors. Les consciences ne sont pas : elles se font.²¹

Loin d’offrir une description plus précise ou complète de la conscience de ses personnages, l’intrication des perspectives en première et en troisième personne qui résulte de l’ambiguïté romanesque du pronom troisième personne a pour conséquence de réifier la conscience des personnages, faisant d’eux des objets plutôt que des sujets capables de liberté.

LA SPONTANÉITÉ DE LA CONSCIENCE ET SA RÉIFICATION RÉFLEXIVE

Cette thèse sur la réification de la conscience trouve son origine dans les analyses mises en place par Sartre quelques années plus tôt, en 1936, dans *La transcendance de l’ego*. Sartre s’attache à rejeter dans ce texte les conceptions de l’ego qui le décrivent comme un

²⁰ *Ibid.*, p. 40.

²¹ *Ibid.*, p. 44.

aspect fondamental de la conscience, et il milite alors en faveur d'une distinction radicale entre la conscience et l'ego. S'appuyant sur les premiers textes de Husserl, Sartre pose la conscience comme une relation à l'objet qui ne nécessite nullement le concours de l'ego pour se réaliser. Il décrit par exemple la façon selon laquelle nous sommes susceptibles d'être absorbés dans la contemplation d'un paysage ou captivés par un récit. « Tandis que je lisais, écrit Sartre, il y avait conscience *du* livre, *des* héros du roman, mais le *Je* n'habitait pas cette conscience. »²² C'est précisément cette propriété de la conscience intentionnelle, pleinement absorbée dans le spectacle auquel donne lieu l'apparaître de l'objet vers lequel elle est dirigée, qui sous-tend le processus d'identification au moyen duquel le lecteur peut « entrer dans la peau » des personnages, son ego s'effaçant au fil de la lecture devant celui du personnage que le roman lui dévoile. La conscience peut pour cette raison être caractérisée comme *impersonnelle* : elle est seulement le vecteur de la relation à l'objet dont l'apparaître implique et requiert la disparition de l'ego²³. L'impersonnalité de la conscience est ainsi à la mesure de sa transparence ou de sa « translucidité », c'est-à-dire de sa capacité à s'effacer au profit de l'objet apparaissant²⁴.

C'est la raison pour laquelle la qualité d'un roman se mesure selon Sartre à sa capacité à captiver son lecteur et à détourner sa conscience de lui-même pour la diriger exclusivement sur le récit et ses personnages, allant jusqu'à faire oublier au lecteur qu'il est en train de lire : la valeur d'un roman est inversement proportionnelle à la réflexivité de la conscience de son lecteur. L'écriture romanesque épouse et accomplit ainsi l'intentionnalité de la conscience du lecteur en supprimant la distance qui le sépare des personnages mis en scène par le récit romanesque, plaçant le lecteur dans cette relation de « proximité absolue »²⁵ avec les personnages qui les fait entrer dans le récit et leur impose en retour d'adopter une perspective interne au roman — celle de l'un des personnages en présence, qu'il soit l'auteur de l'action décrite ou son observateur en troisième personne. Le lecteur entre alors dans une forme d'intimité à l'égard des personnages qui fait de lui « leur dupe quand ils se dupent, leur complice quand ils se mentent »²⁶.

²² SARTRE J.-P., 1966, p. 30.

²³ *Ibid.*, p. 32 : « Quand je cours après un tramway, quand je regarde l'heure, quand je m'absorbe dans la contemplation d'un portrait, il n'y a pas de Je. Il y a conscience du *tramway-devant-être-rejoint*, etc., et conscience non-positionnelle de la conscience. En fait je suis alors plongé dans le monde des objets, ce sont eux qui constituent l'unité de mes consciences, qui se présentent avec des valeurs, des qualités attractives et répulsives, mais *moi*, j'ai disparu, je me suis anéanti. Il n'y a pas de place pour *moi* à ce niveau, et ceci ne provient pas d'un hasard, d'un défaut momentané d'attention, mais de la structure même de la conscience. »

²⁴ Voir à ce sujet le chapitre 2 de l'ouvrage de Dan Zahavi — ZAHAVI D., 2005, p. 34 *sq.*

²⁵ SARTRE J.-P., 1947, p. 39.

²⁶ *Ibid.*

Cette proximité est très exactement ce que sape et détruit le style littéraire de Mauriac, plongeant le lecteur dans une situation d'extériorité par rapport au récit en faisant apparaître le jeu entre les différentes perspectives des personnages comme si elles étaient vues de l'extérieur. Mais son tort ne s'arrête pas là ; s'il retire à son lecteur la possibilité d'entrer dans l'intimité de ses personnages, Mauriac leur offre en retour l'illusion de pouvoir en pénétrer l'esprit et en connaître les motivations. L'omniscience assumée par Mauriac au nom de son autorité de créateur lui confie le prétendu pouvoir de révéler à son lecteur le « Moi profond » de ses personnages — un Moi qu'eux-mêmes ne peuvent pas connaître et à qui l'on a confié la charge de fournir la clé explicative de l'ensemble des actions accomplies par l'agent. *La transcendance de l'ego* a démontré et démonté le mythe sur lequel repose une telle croyance en l'existence du moi comme support des actions caché à l'arrière-fond de la conscience de l'agent. Le Moi, écrit Sartre, n'est nullement présent à l'intérieur de la conscience comme s'il devait l'habiter pour en soutenir l'unité et garantir la cohérence du caractère et de la personnalité de celui auquel il appartient. On ne saurait le trouver nulle part *dans* la conscience de l'agent, et il n'apparaît que dans l'acte de réflexion qui le pose et le saisit à la fois²⁷.

Or, en saisissant le Moi au moment même et dans le geste même par lequel elle le pose, la conscience entretient l'illusion que ce Moi la précède toujours et préexiste à l'accomplissement de cet acte réflexif. La réflexion contribue ainsi à renverser la relation entre la conscience et l'ego et elle nous trompe systématiquement quant à l'origine de la liberté que la spontanéité de la conscience révèle :

L'Ego est un objet appréhendé mais aussi *constitué* par la conscience réflexive. [...] La conscience le constitue en *sens inverse* de celui que suit la production réelle : ce qui est premier *réellement*, ce sont les consciences, à travers lesquelles se constituent les états, puis à travers ceux-ci l'Ego. Mais, comme l'ordre est renversé par une conscience qui s'emprisonne dans le monde pour se fuir, les consciences sont données comme émanant des états et les états comme produits par l'Ego.²⁸

La conscience perd ainsi sa spontanéité au cours du processus réflexif en l'abandonnant à l'Ego, dont elle fait la source des états, des désirs, des émotions, etc. qui émanent de sa propre spontanéité perdue.

Il s'ensuit que la conscience projette sa propre spontanéité dans l'objet Ego pour lui conférer le pouvoir créateur qui lui est absolument nécessaire. Seulement cette spontanéité, représentée et hypostasiée dans un objet, devient une spontanéité bâtarde et dégradée [...].²⁹

²⁷ SARTRE J.-P., 1966, p. 43 : « Le Moi ne doit pas être cherché *dans* les états de conscience ni *derrière* eux. Le Moi n'apparaît qu'avec l'acte réflexif et comme corrélatif noématique d'une intention réflexive. »

²⁸ *Ibid.*, p. 63.

²⁹ *Ibid.*, p. 63-64.

Ainsi Sartre décrivait-il en 1936 le processus par lequel la conscience perd la trace de sa propre liberté et à la faveur duquel la réflexion substitue à la spontanéité d'une conscience impersonnelle une version réifiée et objectivée — « dégradée » écrit Sartre — de celle-ci : le Moi ou l'Ego.

Les romans de Mauriac sont victimes de cette même illusion, que Sartre avait décrite sur un plan philosophique avant de l'appliquer à la théorie littéraire : Mauriac croit que l'autorité que lui confère sa position d'auteur lui permet d'atteindre la vérité de son personnage par-delà la conscience que Thérèse peut avoir d'elle-même, comme si sa liberté avait besoin d'un fondement plus solide que l'absolue spontanéité de sa conscience. C'est au contraire chez Sartre la spontanéité impersonnelle de la conscience qui doit la libérer des déterminations que font peser sur elle les caractères et les propriétés que l'on attribue traditionnellement au Moi : la conscience n'a précisément pas besoin d'être enchaînée à un Moi déterminant *a priori* les choix et les décisions de l'agent. La liberté de Thérèse ne saurait être trouvée nulle part ailleurs que dans les choix et les décisions au moyen desquelles elle insère sa marque dans le monde. Renversant comme le fait la réflexion l'ordre de cette relation, Mauriac décrit au contraire les actions de Thérèse comme les conséquences de déterminations psychologiques attribuées à son Moi, et réifie ce faisant la spontanéité de sa conscience en l'« hypostasiant ».

LE PARADOXE DU MOI

Les défauts littéraires que Sartre impute aux choix stylistiques de Mauriac sont donc le symptôme de l'erreur philosophique qu'il commet en compromettant de par son usage ambigu du pronom troisième personne l'étanchéité des points de vue de la première et de la troisième personne. Le mode de traitement que Mauriac réserve aux personnages de ses romans ne saurait rendre justice à l'opacité fondamentale du moi que Sartre s'était attaché à mettre en avant dans *La transcendance de l'Ego*, au moment même où Mauriac écrivait *La fin de la nuit*. Là où ce dernier tentait de révéler à son lecteur la liberté de son personnage en allant la chercher au plus profond de son âme et par-delà la conscience que Thérèse peut avoir d'elle-même, Sartre s'était au contraire efforcé de montrer que l'irréductibilité des points de vue en première et en troisième personne rendait ce type de démarche caduc et compromettait

irréremédiablement toute tentative d'accéder à la connaissance du Moi. « Le Moi, écrit Sartre, nous reste inconnu. »³⁰

C'est que le Moi est d'abord et avant toute chose aux yeux de Sartre le nom d'un paradoxe : celui d'un *objet* transcendant et empirique posé et constitué par la réflexion, mais dont on attend qu'il manifeste l'intériorité de la conscience et qu'il en exprime le caractère *subjectif*. C'est ce qu'indique Sartre en soulignant le caractère paradoxal de l'intimité propre au moi, qui pourtant « se donne comme un objet »³¹. En tant qu'objet, le moi est justiciable d'une saisie en troisième personne qui place notre propre Ego sur un pied d'égalité avec celui d'autrui et lui applique le même mode de traitement ; mais cette analyse ne saurait prendre en charge l'intimité du moi, qui requiert au contraire une saisie en première personne et retire notre moi propre au regard et à la connaissance d'autrui. Telle est la raison pour laquelle le Moi doit selon Sartre nous rester inconnu, balancé entre le point de vue de la première personne qui nous le rend trop proche et trop familier pour nous en offrir une connaissance objective, et celui de la troisième personne qui, en le mettant à distance de nous-mêmes, renonce à rendre compte de son intimité. « Il serait vain, écrit Sartre, de m'adresser au Moi directement et d'essayer de profiter de son intimité pour le connaître. Car c'est elle, au contraire, qui nous barre la route. »³² Pour autant, les procédés de la connaissance objective « qui conviennent parfaitement à tout le transcendant non-intime, ne conviennent pas ici, du fait de l'intimité même du Moi »³³.

Toutefois, ce paradoxe propre au Moi nous en délivre très précisément le sens en faisant apparaître les raisons qui nous empêchent de l'atteindre, le Moi ne pouvant être saisi que depuis une perspective essentiellement limitée, celle de la première *ou* de la troisième personne, en entendant sous ce *ou* une disjonction exclusive qu'aucune forme de synthèse ne saurait surmonter sous peine d'en méconnaître la nature, dans la mesure où cette nature doit être exprimée dans son mode spécifique de manifestation. Aussi l'espoir de pouvoir assumer au nom de l'autorité créatrice du romancier le point de vue omniscient de la connaissance divine ne saurait-il avoir de sens. Le Moi ne se connaît précisément que de l'intérieur et en première personne, ou depuis un point de vue extérieur et en troisième personne qui nous le révèle sous un autre jour ; mais jamais la synthèse de ces deux points de vue ne peut-elle nous révéler la vérité du sujet et nous délivrer le sens de sa liberté.

³⁰ *Ibid.*, p. 68.

³¹ *Ibid.*, p. 68.

³² *Ibid.*, p. 69.

³³ *Ibid.*, p. 68.

Ce point nous ramène à la question de Dieu abordée en introduction de ce chapitre et sur laquelle s'achève le texte de Sartre. Si cette référence est importante pour l'argumentation de Sartre, c'est parce qu'elle marque discrètement mais fermement son ancrage phénoménologique en rattachant la théorie sartrienne du roman à l'un des aspects fondamentaux de la phénoménologie de Husserl. L'irréductibilité des points de vue en première et en troisième personne qui fournit le cadre normatif de la conception sartrienne du roman et commande ses règles stylistiques est moins pensée par Sartre comme une thèse philosophique que comme une loi éidétique exprimant l'essence de la conscience intentionnelle et en laquelle réside le sens de l'existence et de la liberté humaine. En bon élève ayant appris et retenu les leçons de la phénoménologie husserlienne, Sartre applique ici à la théorie du roman le raisonnement que Husserl avait suivi dans son analyse de la perception par esquisse. Le fait de ne percevoir jamais qu'un côté à la fois d'un objet spatial constitue un trait essentiel de ce que l'on appelle percevoir, au point qu'une saisie de l'objet pouvant l'appréhender directement sous chacune de ses faces ne constituerait justement *plus* une perception. Même Dieu, écrit Husserl, ne peut percevoir — s'il perçoit — que par esquisses, cet aspect de la perception constituant son essence du point de vue phénoménologique³⁴. Il en va exactement de même en ce qui concerne la description de la liberté humaine selon Sartre : les limites que rencontre la connaissance du moi et son opacité ne sauraient en aucune façon être surmontées par une forme supérieure de savoir qui adopterait le point de vue de Dieu, dans la mesure où elles expriment la façon particulière selon laquelle se donne le Moi, toujours pris dans un écart irréductible entre une perspective en première personne qui nous en révèle l'intimité sans parvenir à l'objectiver, et une perspective en troisième personne qui sacrifie au contraire cette intimité à l'objectivation que la mise à distance du Moi lui permet d'accomplir. Comme chez Husserl, il faut donc renverser les termes de l'analyse : loin que l'opacité résultant de l'impossibilité de réconcilier l'une avec l'autre les perspectives en première et en troisième personne sur le moi constitue un obstacle à la saisie de la liberté des personnages du roman, elle doit en délivrer la signification. La liberté ne peut être saisie que dans l'expérience de l'impossibilité d'accéder par-delà la conscience des personnages à un Moi qui en constituerait le support et en fournirait l'explication.

C'est la raison pour laquelle les enjeux du différend qui oppose Sartre et Ricœur eu égard à la question de l'usage romanesque du pronom de la troisième personne s'étendent

³⁴ HUSSERL E., 1988, p. 89.

bien au-delà des questions relatives à la liberté et aux limites de la créativité de l'auteur, quoique Ricœur puisse en penser : cet aspect des conceptions littéraires de Sartre engage l'ensemble de son analyse du rapport de la conscience à elle-même, l'amenant à maintenir coûte que coûte l'étanchéité des perspectives en première et en troisième personne là où Ricœur s'évertuera au contraire à montrer dans *Soi-même comme un autre* leur articulation. C'est peut-être à ici que la théorie du roman sartrienne montre son visage le plus intéressant, en ne s'appuyant plus simplement sur les analyses philosophiques que l'auteur avait développées dans *La transcendance de l'Ego*, mais en les développant et en les prolongeant. L'ambiguïté littéraire de la troisième personne n'est pas seulement symptomatique des difficultés engendrées par l'écart irréductible entre le point de vue de la première et de la troisième personne ; elle met Sartre sur la voie du questionnement philosophique qui constituera le lit de ses réflexions dans *L'être et le néant* en mettant en évidence, sur le terrain de la théorie du roman, l'enjeu existentiel fondamental de cette analyse de l'écart entre la première et la troisième personne eu égard au problème de la liberté humaine. L'usage ambigu du pronom de la troisième personne qu'a permis de faire apparaître l'étude critique du roman de Mauriac vient complexifier les analyses menées dans *La transcendance de l'Ego* sur le terrain de la philosophie de l'esprit et révèle la difficulté qui en constituait l'horizon ultime : celle de savoir quel sens donner à la liberté humaine si elle est le propre d'une conscience qui ne peut avoir qu'un accès essentiellement *limité* à elle-même, en raison de l'impossibilité de fusionner l'un avec l'autre les points de vue en première et en troisième personne sur soi.

Université de Porto — MLAG

Pierre-Jean RENAUDIE.

BIBLIOGRAPHIE

- DESCOMBES, Vincent (2014). *Le parler de soi*, Paris, Gallimard (coll. Folio. Essais).
- HUSSERL, Edmund (1988). *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*. Éd. par Karl Schuhmann, La Haye, Martinus Nijhoff (coll. Husserliana: Gesammelte Werke).
- RICŒUR Paul (1991). *Temps et récit*, Paris, Le Seuil, t. 3 (coll. Points).
- SARTRE, Jean-Paul (1940). *L'imaginaire, Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard (coll. Bibliothèque des Idées).
- (1947). *Situations I*, Paris, Gallimard (coll. Blanche).

— (1966). *La transcendance de l'Ego. Esquisse d'une description phénoménologique*, Paris, Vrin (coll. Bibliothèque des textes philosophiques).

VILLANUEVA Dario (1997). *Theories of Literary Realism*, New York, State University of New York.

ZAHAVI Dan (2005). *Subjectivity and Selfhood, Investigating the First-Person Perspective*, Cambridge, MIT Press.

RÉSUMÉ. — À l'occasion de la publication en 1939 d'une critique particulièrement virulente du roman de François Mauriac *La fin de la nuit*, Sartre élabore une théorie de l'usage littéraire des pronoms de la première et de la troisième personne lui permettant de stigmatiser les ambiguïtés inhérentes au style littéraire de Mauriac. Etablissant les fondements de son réalisme littéraire, Sartre s'attache à critiquer l'omniscience accordée par Mauriac à son narrateur au nom d'une fidélité d'inspiration phénoménologique à l'expérience de la liberté et à la description minutieuse de la vie de la conscience. Cet article propose une étude des racines philosophiques de la théorie sartrienne de l'usage littéraire légitime de la troisième personne en analysant les raisons pour lesquelles l'opacité de la conscience de soi, bien qu'elle compromette la possibilité de la connaissance de soi, est non seulement inéluctable mais nécessaire à l'expérience de la liberté humaine. On entend ainsi montrer que la cohérence extrêmement forte qui rattache la théorie du roman de Sartre à ses positions philosophiques fondamentales ne justifie pas seulement ses choix littéraires, mais permet d'éclairer la teneur de sa philosophie de l'esprit.