



**HAL**  
open science

## “ Des “statues qui volent”? sur les personnages sans caractère du Mur ”

Hélène Baty-Delalande

► **To cite this version:**

Hélène Baty-Delalande. “ Des “statues qui volent”? sur les personnages sans caractère du Mur ”. Op. Cit. Revue des littératures et des arts, 2021. hal-04752055

**HAL Id: hal-04752055**

**<https://hal.science/hal-04752055v1>**

Submitted on 24 Oct 2024

**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.

Copyright

## Des « statues qui volent »? Sur les personnages sans caractère du *Mur*

Hélène Baty-Delalande, Université de Rennes 2, CELLAM

La singularité des personnages des premiers récits sartriens, dans *La Nausée* puis dans *Le Mur* a frappé leurs premiers commentateurs. Dans *Les Sandales d'Empédocle*, Claude-Edmonde Magny affirme que l'œuvre narrative de Sartre renonce « définitivement à centrer les êtres qu'elle nous présente sur un « caractère » déterminé d'où émaneraient nécessairement tous leurs actes<sup>1</sup> », ce qui éclate particulièrement dans la fameuse visite au Musée de *La Nausée*, mais aussi dans « L'Enfance d'un chef », qui proposerait une démolition en règle de « l'idée traditionnelle d'après laquelle un « caractère » se formerait grâce à des décisions, à des « engagements » successifs, au sens – purement mythique – qu'ont pour la société ces mots de caractère et d'engagement<sup>2</sup> ». Elle précise ensuite : « Lucien n'a pas davantage de caractère à la fin qu'au début; il est toujours aussi inconsistant, ce qu'atteste et symbolise par exemple le fait que son apparence physique n'ait pas varié. Simplement, il croit avoir un caractère<sup>3</sup>. » Geneviève Idt revient sur ce point dans son étude de 1972 : « La narration dans les nouvelles de Sartre présente une contradiction: elle décrit des individus en leur ôtant leur individualité, elle ne représente que des subjectivités auxquelles elle retire toute consistance.<sup>4</sup> » On se souvient également que Robbe-Grillet, dans *Pour un nouveau roman*, affirmait que ce serait la « pire absurdité » que de considérer *La Nausée* et *L'Étranger* comme « des études de caractère »<sup>5</sup>. C'est en effet d'abord son « caractère » qui définirait le personnage du roman traditionnel, ce qui le périmera définitivement, d'ailleurs :

« Un personnage, tout le monde sait ce que le mot signifie. Ce n'est pas un il quelconque, anonyme et translucide, simple sujet de l'action exprimée par le verbe. Un personnage doit avoir un nom propre, double si possible : nom de famille et prénom. Il doit avoir des parents, une hérédité. Il doit avoir une profession. S'il a des biens, cela n'en vaudra que mieux. Enfin il doit posséder un « caractère », un visage qui le reflète, un passé qui a modelé celui-ci et celui-là. Son caractère dicte ses actions, le fait réagir de façon déterminée à chaque événement. Son caractère permet au lecteur de le juger, de l'aimer, de le haïr. C'est grâce à ce caractère qu'il léguera un jour son nom à un type humain, qui attendait, dirait-on, la consécration de ce baptême. Car il faut à la fois que le personnage soit unique et qu'il se hausse à la hauteur d'une catégorie. Il lui faut assez de particularité pour demeurer irremplaçable, et assez de généralité pour devenir universel. On pourra, pour varier un peu, se donner quelque impression de liberté, choisir un héros qui paraisse transgresser l'une de ces règles : un enfant trouvé, un oisif, un fou, un homme dont le caractère incertain ménage çà et là une petite surprise... On n'exagérera pas, cependant, dans cette voie : c'est celle de la perdition, celle qui conduit tout droit au roman moderne<sup>6</sup>. »

Le « caractère » ainsi compris permettrait ainsi d'arrimer le personnage à l'intrigue, de motiver ses actions, de susciter la tension narrative propre à tenir le lecteur en haleine, tout en

---

<sup>1</sup> Claude-Edmonde Magny, *Les Sandales d'Empédocle, essai sur les limites de la littérature*, Paris, Éd. du Seuil, 1945.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Geneviève Idt, *Le Mur de Jean-Paul Sartre, techniques et contexte d'une provocation*, Paris, Larousse, 1972, p. 80.

<sup>5</sup> Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman* (1957), Paris, Minuit, 1963, p. 27. Moins convaincante, sans doute, apparaît désormais cette question rhétorique à l'appui de sa proposition : « Combien de lecteurs se rappellent le nom du narrateur dans *La Nausée* ou dans *L'Étranger* ? »

<sup>6</sup> *Ibid.*

satisfaisant (complaisamment, semble suggérer Robbe-Grillet) sa curiosité et son besoin d'identification.

Cette notion n'est guère présente dans les premières critiques littéraires de Sartre, qui précèdent et accompagnent la publication des nouvelles du *Mur*. C'est faute de mieux que le terme semble surgir sous sa plume, à propos des personnages de Faulkner : « 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. [...] 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<sup>7</sup>. » Ici le « caractère » semble être une projection du lecteur, sans cesse dérobée à la lecture, comme une compensation de la « conscience vide », une mise en forme de « l'existence ». Sartre évoque à nouveau le personnage de roman dans son article consacré à *La Fin de la nuit* de Mauriac. Après avoir brillamment souligné les contradictions d'une poétique romanesque déterministe, aux artifices visibles, qui anime en somme des caractères plus ou moins stéréotypés sur la scène d'un monde où tout est *écrit*, il esquisse fugitivement une autre conception du personnage, qui serait tout entier animé par la lecture (et non plus manipulé par le romancier) :

« Un livre n'est rien qu'un petit tas de feuilles sèches, ou alors une grande forme en mouvement : la lecture. Ce mouvement, le romancier le capte, le guide, l'infléchit, il en fait la substance de ses personnages ; un roman, suite de lectures, de petites vies parasites dont chacune ne dure guère plus qu'une danse, se gonfle et se nourrit avec le temps de ses lecteurs<sup>8</sup>. » On connaît la formule fameuse : « Voulez-vous que vos personnages vivent ? Faites qu'ils soient libres<sup>9</sup> », réponse sartrienne lapidaire à l'interrogation essentielle d'une grande partie de la critique, à *La NRF*, à la suite des réflexions fondatrices d'Albert Thibaudet et de Jacques Rivière, sur la caractérisation du roman comme genre voué à la restitution de la vie et des formes de l'existence, plutôt que du réel<sup>10</sup>. D'où une postulation, en creux : la nécessité de penser des personnages libres, susceptibles de s'animer d'une vie parasite, se livrant ainsi à une « danse » éphémère sur la scène de récits ouverts à tous les vents. Si un personnage *vit*, il le devrait ainsi bien moins à la sûreté de l'observation d'un « caractère », à la puissance de la confrontation d'un individu à une destinée, qu'à la programmation par le romancier d'une lecture susceptible de l'animer de cette petite vie « parasite », tout éphémère.

C'est pourtant à des personnages particulièrement dénués de légèreté que se confronte le lecteur du *Mur*, à l'évidence, comme Pablo distinguant quatre « types<sup>11</sup> » au seuil de la nouvelle éponyme. Il y a loin de la « danse » à la lourdeur de la satire, à l'évidence d'un système codé, renvoyant à des problématiques philosophiques, morales, psychologiques

---

<sup>7</sup> Jean-Paul Sartre, « *Sartoris* par W. Faulkner » (*La NRF*, février 1938), repris dans *Critiques littéraires (Situations I)*, Paris, Gallimard, « Folio », 1993, p. 11.

<sup>8</sup> *Id.*, « M. François Mauriac et la liberté » (*La NRF*, février 1939), repris dans *Critiques littéraires, op. cit.*, p. 33.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>10</sup> Albert Thibaudet écrit par exemple que « certains hommes, les créateurs de vie, apportent la conscience de ces existences possibles dans l'existence réelle. S'ils prennent pour sujet de leur œuvre cette existence réelle, elle se réduit en cendre, elle devient fantôme, sous la main qui la touche. Elle a eu sa vie, elle n'a pas droit à une autre. Le génie du roman fait vivre le possible, il ne fait pas revivre le réel. » (« Réflexions sur le roman. À propos d'un livre récent de M. Paul Bourget », *La NRF*, août 1912, reproduit dans *Réflexions sur la littérature*, Antoine Compagnon et Christophe Pradeau (éd.), Paris, Gallimard, « Quarto », 2007, p. 106). Jacques Rivière définit également l'aventure, dans un article tout aussi célèbre, comme l'exigence d'une forme à donner à l'œuvre, pour rendre sensible au lecteur la suspension de tous les possibles qui est le propre de la vie vécue (« Le roman d'aventure », *La NRF*, mai-juillet 1913, repris dans *Études (1909-1924). L'Œuvre critique de Jacques Rivière à La Nouvelle Revue française*, Paris, Gallimard, 1999).

<sup>11</sup> Jean-Paul Sartre, *Le Mur* (1939), Paris, Gallimard, « Folio », 2020, p. 11. Les indications de page entre parenthèses renverront désormais à cette édition.

clairement identifiables, comme en témoigne exemplairement le prière d'insérer de 1939 qui décline à la manière d'un inventaire, les principales figures du recueil, chargées chacune d'incarner une forme de « dérouté ». D'une certaine façon, on peut lire dans *Le Mur* les déclinaisons sartriennes des solutions ironiquement proposées par Robbe-Grillet pour plier la logique du « caractère » à la nécessaire « impression de liberté » que cherche le lecteur. On y trouve en effet des oisifs, certes sous contrainte (les prisonniers du « Mur ») ou d'occasion (Paul Hilbert, provisoirement reclus dans « Érostrate »), au moins un fou (Pierre, dans « La Chambre »), à qui l'on peut ajouter Lucien qui se rêve en enfant trouvé (jouant « à l'orphelin » recueilli « par des voleurs », tel *Oliver Twist*) et qui finira par ne trouver que la version la plus creuse de lui-même (le « chef »), une velléitaire (la Lulu de « Intimité »), mais en tout cas des personnages en perdition – « cinq petites déroutés » faisant système, une collection de types, en somme, en route vers le « roman moderne ».

### **Des personnages sans caractère : contre ou vers le figement ?**

Peut-être peut-on ici convoquer, après Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, dont on sait que Sartre préfaça le *Portrait d'un inconnu*, en 1948, et citer cet avertissement salutaire :

« Le lecteur, en effet, même le plus averti, dès qu'on l'abandonne à lui-même, c'est plus fort que lui, typifie.

Il le fait comme d'ailleurs le romancier, aussitôt qu'il se repose sans même s'en apercevoir, pour la commodité de la vie quotidienne, à la suite d'un long entraînement. Tel le chien de Pavlov, à qui le tintement d'une clochette fait sécréter de la salive, sur le plus faible indice il fabrique des personnages. Comme au jeu des « statues », tous ceux qu'il touche se pétrifient<sup>12</sup>. »

De la pétrification du personnage en « caractère » comme « statue » ou « statuette » – on a bien là l'exact opposé de la « danse » ou de la « vie parasitaire »...

On trouve d'ailleurs peut-être, au détour de deux notations de « La Chambre », nouvelle dont Jean-François Louette a montré la singulière puissance autoréflexive<sup>13</sup>, une figuration textuelle de cette tension entre des « types » acharnés à leur propre dérouté, persévérant librement dans leur aliénation, si l'on peut dire, et le rêve d'un démiurge modeste, déléguant au lecteur le soin d'animer d'une vie « parasitaire » les petites silhouettes qu'il lui propose. Il y a d'abord le jeu d'échecs et ses pions :

« Quelquefois il se levait, il allait jusqu'à la table et il prenait les pions un à un dans ses mains. Il leur parlait, il les appelait Robots, et ils paraissaient s'animer d'une vie sourde entre ses doigts. Quand il les avait reposés, Ève allait les toucher à son tour (elle avait l'impression d'être un peu ridicule) : ils étaient redevenus de petits bouts de bois mort mais il restait sur eux quelque chose de vague et d'insaisissable, quelque chose comme un sens. » (p. 66)

---

<sup>12</sup> Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon* (1956), repris dans *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 1584. Il ne faut cependant pas oublier que Sartre est l'une des cibles de Sarraute dans cet essai, qui condamne également la tendance contemporaine à réduire « l'homme moderne » à un « corps sans âme ballotté par des forces hostiles », une « quasi-absence de soi-même » (*Ibid.*, p. 1558), et ironise sur la dégradation des caractères de naguère si sensible au lecteur : « Quant au caractère, il sait bien qu'il n'est pas autre chose que l'étiquette grossière dont lui-même se sert, sans trop y croire, pour la commodité pratique, pour régler, en très gros, ses conduites. Et il se méfie des actions brutales et spectaculaires qui façonnent à grandes claques sonores les caractères ; et aussi de l'intrigue qui, s'enroulant autour du personnage comme une bandelette, lui donne, en même temps qu'une apparence de cohésion et de vie, la rigidité des momies. » (p. 1581).

<sup>13</sup> Voir les articles de Jean-François Louette sur cette nouvelle : « “La Chambre” de Sartre ou la folie de Voltaire », *Poétique*, n°1, 2008, repris dans *Traces de Sartre*, Grenoble, ELLUG, 2009, p. 9-38, et « Qu'est-ce qu'un zithre ? Sartre, “La Chambre” », *L'œuvre et ses miniatures. Les objets autoréflexifs dans la littérature européenne*, dir. Luc Fraisse et Éric Wessler, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 421-436, repris également dans *Sartre et Beauvoir, roman et philosophie*, Genève, La Baconnière, 2019, p. 45-62.

Il y a aussi les « calembredaines » que raconte Pierre à Ève sur les fameuses « statues qui volent » (p. 47), l'hésitation de son discours qui passe des « signes » aux « singes » (p. 72), avant l'entrée des « statues » qui ne sont pas « encore tout à fait vivantes » (p. 74), mais qui suscitent la terreur physique de Pierre, l'épuisement angoissé d'Ève, entre « jeu » et souffrance « pour de vrai » (p. 74), telle une spectaculaire mise en scène de la suspension volontaire de l'incrédulité, et l'abandon à la puissance de la fiction et de ses personnages. Il est donc tentant d'identifier dans l'expérience sensible et distante à la fois de l'aliénation (la folie éventuellement simulée de Pierre) le paradigme de l'abandon à la fiction. Dans cette perspective, ne peut-on voir également, dans ces modestes pions animés, pourvus d'un sens, puis dans ces très littéraires statues<sup>14</sup>, à l'inquiétante puissance, deux figurations de la notion de personnage – qu'il soit un simple support actanciel, obéissant à la stratégie d'un manipulateur en quête de sens, ou qu'il incarne un écrasant héritage littéraire, bourdonnant aux oreilles de qui s'abandonne à la fiction ?

Dans un texte contemporain du *Mur*, intitulé « Visages » et paru dans un numéro de la revue d'arts *Verve* consacré à « la figure humaine », Sartre propose en effet une méditation sur les statues, dont le propre serait d'être privées de visages, ces « fétiches naturels ». « Dans une Société de statues, écrit-il, on s'ennuierait ferme, mais on y vivrait selon la justice et la raison: les statues sont des corps sans visages ; des corps aveugles et sourds, sans peur et sans colère, uniquement soucieux d'obéir aux lois du juste, c'est-à-dire de l'équilibre et du mouvement », alors que dans « les sociétés d'hommes, les visages règnent »<sup>15</sup>.

De fait, les nouvelles du *Mur* évoquent moins des « sociétés » que des constellations provisoires et factices, où le regard d'autrui se heurte à des visages parfois « murés » (celui de Pierre, p. 70), parfois « étonnés » (ceux de la foule traversée par Paul Hilbert, p. 98), mais toujours impénétrables. Les « fétiches » y sont inertes, d'un conformisme désespérant, et rien ne semble pouvoir rompre le solipsisme des consciences<sup>16</sup>. Les quatre occurrences du terme « caractère » dans *Le Mur* sont à cet égard sans ambiguïté : c'est à M. Darbédat que revient le jugement sur le « caractère » de Pierre, réduit à la pure d'expression d'une « tare » – sa « grâce nerveuse » et sa « subtilité » séduisantes n'étaient ainsi que « fleurs de folie » (p. 50) : des *figures* dans la fiction, donc, si l'on pousse jusqu'au bout l'analogie... Mais l'homme sans caractère du *Mur*, c'est au premier chef Lucien Fleurier, personnage en quête de lui-même, c'est-à-dire « toujours à chercher dans sa conscience les manifestations palpables de son caractère », quête ponctuée de deux illuminations successives et également disqualifiées : la psychanalyse (il n'y a pas à chercher « dans sa conscience les manifestations palpables de son caractère » – « Le véritable Lucien était profondément enfoui dans l'inconscient ; il fallait rêver à lui sans jamais le voir, comme à un cher absent », p. 183), et le déterminisme barrésien, qui lui offre à la fois « un caractère et un destin » (p. 225) évidemment parfaitement aliénants. Enfin, la petite maîtresse de Guigard, Fanny, a « trop mauvais caractère » - et les deux compères de rêver aux « vraies jeunes filles » (p. 235), sans caractère peut-être, mais promettant aux futurs chefs une situation digne d'eux.

Statues sans visages, ou personnages sans caractère, donc : et pourtant, comme l'a noté Jean-François Louette à propos de « La Chambre », cette « nouvelle-portrait » « peint quatre personnages étonnamment fouillés, que l'on n'oublie pas<sup>17</sup> » ; et pourtant, l'introuvable « vrai Lucien » marque singulièrement les mémoires, sans parler de Paul Hilbert, de Pablo, ou même

<sup>14</sup> Jean-François Louette y identifie un motif surréaliste, le souvenir de Molière, de Baudelaire, de Mérimée, dans « Qu'est-ce qu'un ziuthre ? », art. cité.

<sup>15</sup> Jean-Paul Sartre, « Visages », *Verve*, n° 5-6, juillet-octobre 1939, p. 43-44, reproduit dans Michel Contat et Michel Rybalka (éd.), *Les Écrits de Sartre*, Paris, Gallimard, 1970, p. 560-564.

<sup>16</sup> Sur ce point, je me permets de renvoyer à mon article « ‘Des visages et des histoires’ dans *Le Mur*: une impossible relation à autrui ?, *Roman 20-50*, « *Le Mur* de Jean-Paul Sartre », dir. Stéphane Chaudier et Jean-François Louette, novembre 2021.

<sup>17</sup> Jean-François Louette, « ‘La Chambre’ de Sartre ou la folie de Voltaire », art. cité, p. 26.

de Henri, exemple accompli du « fantoche narratif<sup>18</sup> » caractéristique de la nouvelle, et si nettement saisi par Lulu dans son admiration étrange des « Suisses et tout particulièrement des Gevenois » (p. 103).

Il y a là une gageure esthétique, à l'évidence : contre le réalisme psychologique incarné par exemple par le roman de Mauriac, et sous l'influence du roman américain, Sartre anime dans ses nouvelles des petites figures conscientes, mais dont l'intériorité est curieusement évidée, obstacle infranchissable à l'expression d'une forme de liberté. Et pourtant, ils vivent... Comment décrire, alors, l'efficacité de ces personnages dans l'économie narrative de chacune des nouvelles ? Comment se gonflent-ils de cette « vie parasitaire » à la lecture ?

### **Et pourtant, ils vivent...**

Si l'on reprend, point par point, la définition du « caractère » par Robbe-Grillet, on constate en effet que les personnages de Sartre se déroberont à ce type de saisie. À la description du visage se substituent le plus souvent des notations vagues, à dimension phénoménologique parfois (le « gris » des visages du petit et de Tom, dans « Le Mur »), ou l'insistance sur des accessoires illusoire : le fard outrancier d'Ève (d'abord « pâlotte », p. 49, puis « verte » sous son fard aux yeux de son père, p. 54), la « moustache » qui circule d'un personnage à l'autre de « L'Enfance d'un chef ». Pour ce qui est du passé des personnages, les quatre premières nouvelles intègrent des bribes problématiques : les éclats mémoriels mis à distance de Pablo, les souvenirs vagues de Mme Darbédat, et surtout l'anecdote sentencieuse de M. Darbédat, qui s'approprie ici le passé d'autrui, celui de sa femme et de sa fille, ainsi que d'une inconnue, la longue hantise des « grands », tourmenteurs de toujours d'Hilbert, le souvenir stéréotypé de Louis, amant idéalisé par Rirette... En revanche, Lucien n'a pas de passé possible, puisque la nouvelle propose justement le récit d'une jeunesse aliénée. Au lieu d'une sédimentation d'expériences vécues, ce qui constitue le personnage n'est finalement qu'une collection d'expériences inauthentiques, d'introspections aliénées – un paradoxe évidemment progressif du personnage, au fur et à mesure du récit.

Peut-on juger du « caractère » des personnages du *Mur* à l'aune de leurs actions ? L'analyse de G. Idt semble décisive à cet égard : sous le « foisonnement » apparent de leurs faits et gestes, se dégage un « schéma commun à tous », celui de la passivité (p. 47-54). Quoiqu'il s'impose un comportement digne (« rester propre », p. 32, alors que le petit d'abord, puis Tom, et enfin la cave elle-même sont devenus « gris », p. 16, 17 et 30), sa farce le rattrape, condamnant « Gris » à mort (certes, son nom le condamnait déjà – la nouvelle est cousue de fil « gris » ?) et lui-même à la vanité. À la spectaculaire inertie de Mme Darbédat répondent la vanité rhétorique de son mari et l'impuissance rêveuse d'Ève ; quant à Pierre, farceur ou fou véritable, il sera lui aussi pris à son propre piège. C'est également le cas de Paul Hilbert, emporté dans une série d'actes dérisoires et grotesques, jusqu'à l'irréparable – mais a-t-il cessé de jouer le rôle de l'enfant tourmenté par les « grands » ? L'association entre la passivité et la comédie se fait plus nette dans « Intimité », où Rirette, le seul personnage qui « décide » (à tort et à travers, d'ailleurs – vanité des grands mots !<sup>19</sup>) n'est finalement que le témoin impuissant des velléités de Lulu (malgré la grande scène du balcon, certes inversée et

---

<sup>18</sup> Michel Viegnès, *L'Œuvre au bref, la nouvelle de langue française depuis 1900*, Genève, éd. La Baconnière, 2014, p. 221.

<sup>19</sup> « Elle doit partir, décida-t-elle, c'est son bonheur qui est en jeu, je lui dirai qu'on ne doit pas jouer avec son bonheur. » (p. 116); « Ce que j'aime en elle, décida Rirette, c'est sa vitalité. » (p. 120) ; « Non, décida Rirette, je suis sûre qu'elle n'avait rien de semblable en tête ; du moins pas tant que j'étais là. Je suis restée deux heures avec elle, et, pour ces choses-là, je suis assez observatrice, ça m'étonnerait si quelque chose m'avait échappé. » (p. 146)

transformée en pantomime grotesque), des gesticulations d'Henri, et même des réticences de Pierre.

Avec Lucien Fleurier, la comédie devient progressivement insoutenable, mais cela tient-il au caractère du personnage ? Porté par une succession de bifurcations illusoire, de rencontres passives, hanté par des discours aliénants, il ne prend aucune initiative, son comportement est entièrement déterminé par « l'imitation<sup>20</sup> ». Sartre va ainsi au-delà d'une écriture « behavioriste », telle que l'exposera Beauvoir quelques années plus tard dans *L'Amérique au jour le jour* : « en substituant le béhaviorisme à l'analyse », explique-t-elle à propos des écrivains américains, ce type d'écriture « n'a pas appauvri la psychologie comme on le prétend parfois ; la vie intérieure d'un homme n'est pas autre chose que son appréhension du monde ; c'est en se tournant vers le monde et en laissant dans l'ombre la subjectivité du héros qu'on réussit à l'exprimer avec le plus de vérité et de profondeur<sup>21</sup> ». Tel un personnage de Dos Passos, chez qui « les actes, les émotions, les idées s'installent brusquement [...] sans qu'il y soit lui-même pour grand'chose<sup>22</sup> », Lucien n'appréhende le monde qu'à travers autrui, plus exactement à travers les systèmes explicatifs et discursifs d'autrui, empruntant ainsi ce qui lui tient lieu de « caractère » aux lieux communs propres à sa génération, à son milieu et à son époque, qui déterminent et brouillent ses émotions, ses sensations, et ses paresseuses décisions<sup>23</sup>. Comme l'écrit encore Sartre à propos du personnage chez Dos Passos : « Il ne faudrait pas dire qu'il les subit : il les constate – et personne ne saurait attribuer de loi à leurs apparitions<sup>24</sup>. »

Enfin, selon Robbe-Grillet, le caractère du personnage du roman traditionnel « permet au lecteur de le juger, de l'aimer, de le haïr. C'est grâce à ce caractère qu'il léguera un jour son nom à un type humain, qui attendait, dirait-on, la consécration de ce baptême. » À en juger par les réactions critiques de 1939, telles que les a réunies Jean-François Louette, après le florilège déjà publié dans les *Œuvres romanesques* de Sartre par Michel Rybalka, les personnages du *Mur* semblent d'une faible densité affective. Jusqu'où prendre au sérieux la pique du toujours facétieux Paulhan, rapprochant « Le Mur » des *Gendarmes du jeu de massacre* de Malraux, dans sa lettre du 10 juillet 1937<sup>25</sup> ? Quoi qu'il en soit, cette idée d'un jeu de massacre semble assez pertinente, mais un jeu de massacre où le lanceur de balles se serait effacé (« en s'effaçant du récit, et même, en apparence, des caractères<sup>26</sup> », écrit André Suarès à Paulhan, le 23 février 1939), et où les personnages seraient réduits à des figures plus ou moins grotesques, presque insaisissables, une « ombre de réalité<sup>27</sup> », écrit Martin Maurice, un « falot personnage<sup>28</sup> », écrit Robert Brasillach (songeant précisément à Lucien Fleurier). François de Roux le précise : devant peindre des « êtres libres », c'est-à-dire des personnages « dégagé[s] de [leur] hérédité, des influences sociales, de [leur] nature, de [leur] destin », le romancier « est obligé de limiter son univers romanesques à des malades, des fous et des anormaux<sup>29</sup> ». Sartre aurait ainsi « le dégoût des hommes », ses nouvelles l'aspect d'un

<sup>20</sup> Geneviève Idt, *Le Mur de Jean-Paul Sartre*, op. cit., p. 51.

<sup>21</sup> Simone de Beauvoir, *L'Amérique au jour le jour*, 1947 (1948), Paris, Gallimard, « Folio », 1997, p. 365.

<sup>22</sup> Jean-Paul Sartre, « À propos de John Dos Passos » (*La NRF*, août 1938), *Critiques littéraires*, op. cit., p. 18.

<sup>23</sup> Voir sur ce point Vanessa Besand, « 'L'enfance d'un chef' et les romanciers américains », *Études françaises*, 49(2), 2013, p. 35-45.

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> Lettre reproduite par Jean-François Louette dans « *Le Mur*, dossier de réception », *Études sartriennes*, n°24, 2020, p. 134.

<sup>26</sup> Extrait de lettre reproduite par Jean-François Louette dans « *Le Mur*, dossier de réception », loc. cit., p. 135.

<sup>27</sup> Extrait d'une critique parue dans *La Lumière*, 24 mars 1939, reproduit par Jean-François Louette dans « *Le Mur*, dossier de réception », loc. cit., p. 135.

<sup>28</sup> Extrait d'une critique parue dans *L'Action française*, 13 avril 1939, reproduit par Jean-François Louette dans « *Le Mur*, dossier de réception », loc. cit., p. 135.

<sup>29</sup> Extrait d'une critique parue dans *L'Intransigeant*, 23 février 1939, reproduit par Jean-François Louette dans « *Le Mur*, dossier de réception », loc. cit., p. 143.

« document pathologique », selon André Rousseaux<sup>30</sup>. Partant peu ou prou du même constat de la perversité des personnages sartriens, Camus est moins sévère : « Ces êtres restent sans attaches, sans principes, sans fil d'Ariane, libres au point d'en être désagrégés, sourds aux appels de l'action ou de la création. Un seul problème les préoccupe et ils ne l'ont pas défini. De là le prodigieux intérêt des récits de M. Sartre et du même coup leur maîtrise profonde<sup>31</sup>. »

### **Sympathie et authenticité : faire surgir des affects, créer une distance critique**

Un « prodigieux intérêt » articulé avec quelque chose de l'ordre de la distance, en tout cas : ces personnages sans « caractère » suscitent ainsi un effet mêlé sur le lecteur (de 1939), qui tient à la représentation tout à fait singulière que propose Sartre de leur vie intérieure. En effet, Sartre doit se prémunir du risque qu'il évoquait à propos du *Sartoris* de Faulkner : ne pas construire « déloyalement » des personnages absurdes, pour « nous faire croire que ces consciences sont toujours aussi vides, toujours aussi fuyantes<sup>32</sup> ». La métaphysique du romancier ne doit pas se mettre au service d'une technique romanesque, fût-elle celle du roman behavioriste. Il ne faudra donc pas totalement renoncer à la cohésion et à la cohérence du personnage de nouvelle ; l'exploration de consciences aliénées devra suggérer la possibilité d'une liberté dans le monde représenté, et non pas une condition parfaitement absurde. Selon Vincent Jouve, « [l]'évocation d'une vie intérieure est une technique connue de l'illusion de personne. La référence aux pensées, sentiments, passions, angoisses ou désirs d'un personnage, donne une impression de "richesse psychique". L'équivalence cartésienne entre existence et pensée n'est jamais aussi convaincante que dans l'univers romanesque. Aucun personnage ne semble plus vivant que ceux dont le texte éclaire l'intériorité<sup>33</sup>. » Vincent Jouve précise – et cela est particulièrement pertinent touchant aux nouvelles, bien entendu – que cela vaut tout particulièrement pour le personnage en « état de crise ». « Le personnage le plus torturé est également le personnage le plus "vivant"<sup>34</sup>, dans la mesure où cela motive et justifie le caractère relativement imprévisible de ses actes. Après avoir rappelé que les mécanismes de l'identification se fondaient sur la reconnaissance, par le lecteur, d'une homologie de situation, et étaient favorisés par un code narratif (en particulier les jeux de focalisation), il propose une dernière hypothèse forte : « Si un savoir approfondi sur l'être du personnage nous le rend sympathique, c'est parce que 1/ nous reconnaissons en lui un *sujet* ; 2/ qu'il se présente à nous comme "authentique"<sup>35</sup>. »

Face à la crise, les protagonistes des nouvelles de Sartre agissent-ils vraiment de manière relativement imprévisible ? Ce qui est imprévu, c'est davantage l'effet de leurs actions, aussi dérisoires soient-elles : le canular tragique de Pablo, la silencieuse promesse de meurtre d'Ève – quant à Paul Hilbert, il rate son coup, Lulu enchaîne les faux départs<sup>36</sup>, et Lucien finit par devenir chef, comme son père – en pire sans doute. Mais la logique narrative est toujours fermement dessinée, comme l'a démontré Geneviève Idt, et comme le soulignait déjà Gaëtan Picon en 1939 : « À côté de la durée existentielle, éparpillée, disjointe, il y a aussi une durée irréversible, étroitement refermée sur elle-même : celle des aventures, des "belles histoires", des mélodies – comme il y a derrière les contours fortuits et dilués des objets la ligne des

---

<sup>30</sup> Critique parue dans *Le Figaro*, 4 mars 1939, reproduite par Jean-François Louette dans « *Le Mur*, dossier de réception », *loc. cit.*, p. 150-151.

<sup>31</sup> Critique parue dans *Alger républicain*, 12 mars 1939, par Jean-François Louette dans « *Le Mur*, dossier de réception », *loc. cit.*, p. 152-153.

<sup>32</sup> « *Sartoris*, par W. Faulkner », art. cité, p. 8.

<sup>33</sup> Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1992, p. 111-112.

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>36</sup> Sur la question du « suspens » dans cette nouvelle, voir Jean-François Louette, « À propos d'"Intimité" (*Le Mur*) », *Europe*, n° 1014, octobre 2013, p. 299-315, (repris dans *Sartre et Beauvoir*, *op. cit.*), p. 151-172.



fresque, des statues : indélébiles, exemplaire<sup>37</sup>. » Nous apparaissent-ils véritablement comme des « sujets », et des sujets « authentiques » ? Ne sont-ils que « les marionnettes du conte<sup>38</sup> », selon l'expression de Geneviève Idt ? Il semble que si ces personnages sont sans caractère, c'est qu'ils présentent une subjectivité inauthentique, certes, mais néanmoins restituées à travers un code narratif associé à l'authenticité : délégation de voix, dans les récits à la première personne du « Mur » et de « Érostrate », variation des focalisations dans « La Chambre », articulation très fine entre diverses techniques de restitution du discours intérieur dans « Intimité », ainsi que dans « L'Enfance d'un chef ». Gilles Philippe a dégagé clairement que « [l]e premier rôle du langage intérieur dans le roman sartrien, c'est donc de faire venir le *moi* à l'existence ; sans la médiation du langage, le personnage ne pourrait ni se poser, ni se définir », l'originalité de Sartre tenant à l'exhibition des diverses formes de la « ruse de la conscience » : « le discours intérieur invente le moi sans régler pour autant le problème de la non-coïncidence avec soi-même »<sup>39</sup>.

La promesse d'une authenticité portée par le code narratif est sapée de différentes manières dans les nouvelles, et en particulier par les manifestations de la mauvaise foi dans le discours intérieur, mais l'on peut également souligner la récurrence de tournures attributives qui marquent l'écart entre un rôle stéréotypé et la situation, détournant ce qui caractérise les personnages pour mieux les figer : Tom « fait le prophète » (p. 23), Pablo est « obstiné à faire le héros » (p. 35) – faut-il inscrire Ramon Gris dans cette série, lui qui a « fait le con » (p. 36) ? Les nouvelles regorgent également de comparaisons qui jouent le rôle de caractérisations inadéquates. Tom sent mauvais « comme les vieux prostatiques » (p. 23), alors que M. Darbédat gambade « comme un jeune homme » (p. 61) ; aux yeux de Paul Hilbert, le sang du cadavre étendu sur le trottoir n'est « pas plus émouvant que de la peinture fraîche » (p. 80). Aux yeux de Rirette, la preuve que Pierre a « de la carrure » (p. 117), c'est qu'il sait se faire servir par les maîtres d'hôtel, Henri a « fait la brute » avec le frère de Lulu (p. 124), capable de temps en temps de prendre un « air de dame » (p. 127)... Cela ne renvoie pas seulement à de simples « jeux de physionomie » (l'expression revient p. 43 et p. 90, dans la lettre aux écrivains de Paul Hilbert), propres à saisir le « caractère » des personnages, mais à une manière de prendre la pose face à autrui, face au monde, pour déjouer la coïncidence entre l'en-soi et le pour-soi que Sartre analysera dans *L'Être et le néant* : la marque même de l'inauthenticité, en somme.

Dans « L'Enfance d'un chef », ce trouble de la caractérisation par attribution éclate dès la première ligne : « Je suis adorable dans mon petit costume d'ange » (p. 151). Cette bribe de discours direct n'est qu'un écho, une réappropriation ravie du discours hypocoristique des adultes. Bien plus, c'est l'ange qu'on adore, et donc le costume avantageusement porté par le petit Lucien, et qu'il va dépouiller tout au long du récit – de l'ange au « petit cynique » (p. 181), à la « petite grue » (p. 200), à la « petite transparence gélatineuse » (p. 229). Une expression à valeur attributive revient de manière fréquente dans la nouvelle : Lucien va ainsi successivement *se sentir* « triste » (p. 156), « raffermi » (p. 183), « grave et inquiet » (p. 189), « doux comme une fille » (p. 197), « dur et lourd comme une pierre » (p. 229), « nu » (p. 235), « enfantin et pervers » (p. 238), « propre et net comme un chronomètre » (p. 239), et enfin « plein de respect pour lui-même » (p. 242). L'expression même de la subjectivité qui la modalise de façon pseudo-phénoménologique (« se sentir ») va renverser la valeur « authentique » de l'introspection comme code narratif – et on peut faire un relevé du même genre touchant aux interrogations sur ce que Lucien se dit être : « je suis somnambule »

<sup>37</sup> Critique de *La Nausée* et du *Mur* parue dans *Les Nouvelles Lettres*, n°6, mars-avril 1939, reproduite par Jean-François Louette dans « *Le Mur*, dossier de réception », *loc. cit.*, p. 172.

<sup>38</sup> Geneviève Idt, « Préface » aux *Œuvres romanesques complètes*, *op. cit.*, p. XXI.

<sup>39</sup> Gilles Philippe, *Le Discours en soi : La représentation du discours intérieur dans les romans de Sartre*, Paris, Honoré Champion, 1997, p. 65 et p. 67.

(p. 162), puis il se trouve être « perplexe » (p. 212), « trop scrupuleux » (p. 212), « un autre » (p. 222), référence indiscreète à l'exclamation de Bergère : « Vous êtes Rimbaud » (p. 194), « un déraciné », après avoir lu Barrès (p. 225), certes « pas une méduse » (p. 240), et finalement – « un homme » (p. 244), ce qui est pour le moins suspect.

Des îlots discursifs dans le psycho-récit ou dans le discours intérieur de Lucien disqualifient ainsi l'effet d'authenticité de la représentation de l'introspection. Pour Michel Zérafra, qui évoque ici l'œuvre de Virginia Woolf et son travail sur les formes de l'intériorité, si le lecteur voit « que sa propre connaissance de soi correspond à la conscience du personnage nouveau, conscience ambiguë, incertaine, sans cesse remise en question, toujours relative au regard d'autrui, le lecteur verra la vérité de la personne dans une figure que le romancier aura tracée par touches, par éclairs hésitants. Il deviendra solidaire de cette figure en raison de cette non-finitude même<sup>40</sup>. » Il semble que Sartre, en 1939, brouille délibérément ce processus d'identification qui conduit à la sympathie ou la solidarité du lecteur avec le personnage. C'est l'un des moyens du renversement des structures du roman à thèse<sup>41</sup> dans « L'Enfance d'un chef » : l'ironie y est d'autant plus efficace que Sartre joue sur les ressorts de l'effet-personne, en exhibant la mauvaise foi à l'œuvre dans le geste de l'introspection, les stéréotypes modulant les caractérisations proposées par autrui, et l'aliénation de discours intérieurs tissés des clichés d'époque<sup>42</sup>. Comme l'écrit Claude-Edmonde Magny, « Sartre nous permet de sympathiser juste assez avec Lucien pour que sa désagrégation et son reniement final nous atteignent. Il nous le montre assez semblable à nous, avec sa “vacillante conscience individuelle” (et qui n'est pas si différente de la nôtre), pour que nous ressentions son inconsistance comme un reproche personnel, que nous nous sentions visés par la critique qui en est faite, et que, rentrant en nous-mêmes, nous nous demandions si nous aussi nous ne sommes pas en train de devenir des “salauds”<sup>43</sup>. » La solidarité du lecteur ne peut que se dégrader en une sorte de familiarité de plus en plus distante, au fur et à mesure de la progression du récit, et de la pétrification du personnage – du costume d'ange à « un homme », ou plutôt une « statue » sans caractère (« propre et net comme un chronomètre », p. 239) ni visage (mais moustachue). Sartre s'est bel et bien écarté du piège qu'il identifiait chez Faulkner : sans truquer « déloyalement » le mode de représentation de ses personnages, il fait éclater le caractère inauthentique des logiques de caractérisations, tant au niveau des jugements et discours d'autrui, qu'au sein des discours intérieurs de ses personnages.

## Conclusion

Les personnages du *Mur* ne sont-ils que des « ombres privées de sang », à l'image des condamnés à mort, attendant dans leur cellule une inévitable exécution – des « fantoches » projetés vers un mur, à des vitesses variables, eux aussi des « pantins dans un décor de carton », ou des « consciences éteintes », comme l'écrivait Sartre à propos de Mauriac ? Les nouvelles du *Mur* proposent cinq parcours, de la promesse d'un visage, de l'esquisse d'un caractère, appelé par une situation, un ensemble de déterminations *intrigantes*, la mise en œuvre narrative d'une « transparence intérieure », au figement d'une grimace (une moustache, un rire). Sartre faisait dire à Roquentin, dans *La Nausée* : « lorsqu'on regarde en face un visage éclatant de droit, au bout d'un moment, cet éclat s'éteint, qu'un résidu cendreau

<sup>40</sup> Michel Zérafra, *Personne et personnage, l'évolution esthétique du réalisme romanesque en Occident de 1920 à 1950*, Paris, Klincksieck, 1969, p. 89.

<sup>41</sup> Voir l'analyse de Susan Suleiman dans « Autorité et imitation : “L'Enfance d'un chef” », *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, 1983, p. 286-300 ; rééd. Garnier, 2018, p. 244-254.

<sup>42</sup> Jean-François Louette dans « “L'Enfance d'un chef”, la fleur et le coin d'acier » (*Traces de Sartre, op. cit.*, p. 63-86) insiste sur la « fallacieuse héroïsation du faible » sous-tendant la nouvelle, qui joue de la tension entre satisfaction des attentes du lecteur et renversements grotesques, de plus en plus lisibles.

<sup>43</sup> Claude-Edmonde Magny, *Les Sandales d'Empédocle, op. cit.*, p. p. 141-142.

demeure : c'était ce résidu qui m'intéressait<sup>44</sup>. » Il ne semble cependant pas que la caractérisation ultime des figures qui peuplent *Le Mur* puisse se réduire à un reste inanalysable, ou à une progressive extinction. Ce résidu est en effet un résidu efficace : la promesse du visage, à travers l'illusion du caractère, a nourri l'attention, voire une certaine sympathie du lecteur – qui se laisse progressivement piéger<sup>45</sup>, au fur et à mesure que le récit progresse, mais pour mieux se ressaisir à chacun des indices qui figent le personnage en « type », en menteur, en fou, en criminel, en hypocrite, voire en chef... La puissance tragique des crises et des « murs » rencontrés, l'attention au détail des discours, pensées, jugements, sensations des personnages leur donnent une étrange capacité à résister à l'analyse. C'est peut-être là l'aspect lisse des « statues », « pas encore tout à fait vivantes » et à « l'air malicieux » (p. 74) qui saisissent Ève, en quête de lucidité – et qui terrifient Pierre, qui s'est abandonné.

---

<sup>44</sup> Jean-Paul Sartre, *La Nausée* (1938), *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 106.

<sup>45</sup> Sur cette question du piège, voir Jean-François Louette, « “Erostrate” ou comment infecter le langage des Justes », *RSH*, 2018, repris dans *Sartre et Beauvoir, roman et philosophie*, Genève, La Baconnière, p. 63-96.