

16° Z

37460

E C T I O N M A J O R

*Leçon littéraire*  
*sur Les Mots*  
*de Sartre*  
*par*  
*Jacqueline Villani*



Presses  
Universitaires  
de France

puf

2174979

NC  
820

*Leçon littéraire sur  
Les Mots  
de Jean-Paul Sartre*

PAR

*Jacqueline Villani*

*Agrégée de Lettres classiques  
Professeur de Première supérieure  
au lycée Paul-Cézanne d'Aix-en-Provence*



*Presses Universitaires de France*

16°Z

37460

MAJOR  
DIRIGÉE PAR PASCAL GAUCHON



DU MÊME AUTEUR

« Les objets et les hommes dans *Les Mots* de Jean-Paul Sartre », *L'Information littéraire*, 1988, n° 1.  
*Premières leçons sur « Une partie de campagne » de Maupassant*, Paris, PUF, coll. « Major Bac », 1995.



ISBN 2 13 048079 9

Dépôt légal — 1<sup>re</sup> édition : 1996, août

© Presses Universitaires de France, 1996  
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris

A Cédric,  
aujourd'hui Marsu et caïman,  
naguère piranha des livres.

Merci Pascale, Marie-Jeanne, Marie-Claude  
et Marie-Claire.

Avant-propos	1
I - Introduction	1
I. Droit d'auteurs, droit de vie?	1
II. Le quatuor de l'origine	2
III. Un séduisant à la rétroscène	3
2. «Allez vous y reconnaître» - Structure de l'œuvre	7
I. La structure des Mots d'après P. de La Motte	7
II. Quelques remarques sur cette œuvre	8
III. Les indéterminations éprouvées	10
1. Situation et statut	11
2. Ovide, acte	12
3. L'indéterminisme et le statut	13
IV. La composition des Mots	18
V. Un récit qui argumente	22
1. Expliquer une œuvre	23
2. L'histoire de l'œuvre écrite et programmée	24
3. Je pleure les circonstances extérieures	26
4. Comment la détermination influence le récit	28
5. A qui s'adresse-t-on?	30

DL-05 09 1996 33058

# Sommaire

---

<b>Avant-propos</b> . . . . .	IX
<b>1 - Introduction</b> . . . . .	1
I. Récit d'enfance, récit de vie? . . . . .	2
II. La quête de l'origine . . . . .	3
III. Un adieu à la littérature . . . . .	5
<b>2. « Allez vous y reconnaître » - Structure de l'œuvre</b> . . . . .	7
I. La structure des <i>Mots</i> d'après Ph. Lejeune . . . . .	7
II. Quelques remarques sur cette lecture . . . . .	8
III. Les indispensables « prérequis » . . . . .	10
1. <i>Situation et liberté</i> . . . . .	10
2. <i>Geste, acte</i> . . . . .	11
3. <i>L'existentialisme et la mort</i> . . . . .	12
IV. La composition des <i>Mots</i> . . . . .	13
V. Un récit qui argumente . . . . .	23
1. <i>Expliquer une destinée</i> . . . . .	23
2. <i>L'histoire de Sartre vérifie la philosophie sartrienne</i> . . . . .	24
3. <i>Je plaide les circonstances atténuantes</i> . . . . .	26
4. <i>Comment la démonstration informe le récit</i> . . . . .	26
5. <i>A qui s'adresse-t-il?</i> . . . . .	27

VI. Figures de soi . . . . .	28
1. <i>Le comédien</i> . . . . .	28
2. <i>Le moi-rien</i> . . . . .	29
3. <i>Le voyageur sans billet</i> . . . . .	31
4. <i>Devenir nécessaire: les héros d'identification</i> . . . . .	32
VII. Histoire d'une « vocation » : pourquoi j'y ai cru . . . . .	35
1. « <i>Pour renaître, il fallait écrire</i> » . . . . .	35
2. « <i>Ces braves gens me ressemblaient</i> » . . . . .	36
3. « <i>C'était mon droit de vivre que je mettais en question</i> » . . . . .	38
4. « <i>N'importe qui peut donc écrire ?</i> » . . . . .	40
VIII. La conclusion des <i>Mots</i> . . . . .	43
<b>3. « Un petit truqueur qui savait s'arrêter à temps » – L'autre imposture</b> . . . . .	<b>45</b>
I. Où l'auteur se couche de tout son long sur l'enfant . . . . .	46
1. <i>Je suis un caniche d'avenir</i> . . . . .	46
2. <i>La première personne</i> . . . . .	47
3. <i>Le présent</i> . . . . .	50
4. <i>Le discours rapporté</i> . . . . .	50
II. Perversion de l'argumentation . . . . .	55
1. <i>Coups de force et ruses diverses</i> . . . . .	55
2. <i>Paradoxes</i> . . . . .	57
3. <i>Interprétations tendancieuses</i> . . . . .	58
4. <i>Le secret de plaire à tous</i> . . . . .	64
III. La dérision de la culture . . . . .	65
1. <i>Le choc des deux styles</i> . . . . .	67
2. <i>La parodie</i> . . . . .	69
Conclusion : <i>J'aimais plaire</i> . . . . .	74
<b>4. « Cela n'était nulle part déclaré mais... » Écriture de soi, trahison de soi</b> . . . . .	<b>75</b>
I. Écrire l'enfance . . . . .	77
1. <i>Misère de l'enfance: solitude, ennui, angoisse</i> . . . . .	77
2. <i>Grandeur de l'enfance</i> . . . . .	79
3. <i>Le salut par l'imaginaire</i> . . . . .	80
4. <i>Les dangers de l'imaginaire</i> . . . . .	83
II. La parole enfouie . . . . .	85
1. <i>Ce père n'est pas même une ombre</i> . . . . .	86
2. <i>Comment serais-je né d'elle ?</i> . . . . .	88
3. <i>Restait le patriarche...</i> . . . . .	98

<b>5. La dette – Quelques remarques pour finir</b> . . . . .	105
I. Comment faire de votre enfant un surdoué . . . . .	105
II. Des bienfaits de l'imitation . . . . .	106
III. Du danger des études littéraires . . . . .	107
<b>Annexe – Composer</b> . . . . .	109

Mettez de l'ordre dans les idées? La simplicité le veut.  
Avec, pour guider le lecteur de ses deux ou trois pages, ce qui se  
peut tout dire sans dire, et dire ce qu'il faut dire sans dire ce  
qu'il faut travailler de déduction, malgré tout, à une œuvre, c'est  
de l'œuvre.

Rappelons qu'il a été fait, au cours de ces dernières années,  
de culture classique, en France, des années de la culture, un  
bon maître des sciences humaines, et d'un autre côté  
d'arrêter-plant, et à l'étranger, et surtout, dans les années de  
compréhension de tout ce qui était, est, et sera, dans le monde,  
frère la guerre.

Et ce même grand maître de l'ordre dans les idées, d'un côté,  
d'un autre côté, et qui, dans les années de la culture, a été  
peut-être du tout le maître, a écrit, et a écrit, et a écrit, et a écrit,  
l'histoire d'un système philosophique – qui, dans les années de  
culture, échange pendant ce temps, par la culture, et par  
culture, l'indispensable qui, dans les années de la culture, est  
manifeste et de la culture, et de la culture, et de la culture, et  
de la culture, et de la culture, et de la culture, et de la culture,  
coupé pour séparer, dans les années de la culture, et de la culture,  
considérer, comme cela, et de la culture, et de la culture, et de la culture.

Ce petit volume se présente, par rapport à des livres, dans  
l'esprit de la discipline de la culture, et de la culture, et de la culture,  
non pas d'un autre côté, non pas d'un autre côté, non pas  
joyau de notre patrie.

1. Une publication de la collection "L'Éducation" de la Bibliothèque de la Sorbonne.

101	III. On design, the student literature	101
102	IV. On design, the student literature	102
103	V. On design, the student literature	103
104	VI. On design, the student literature	104
105	VII. On design, the student literature	105
106	VIII. On design, the student literature	106
107	IX. On design, the student literature	107
108	X. On design, the student literature	108
109	XI. On design, the student literature	109
110	XII. On design, the student literature	110
111	XIII. On design, the student literature	111
112	XIV. On design, the student literature	112
113	XV. On design, the student literature	113
114	XVI. On design, the student literature	114
115	XVII. On design, the student literature	115
116	XVIII. On design, the student literature	116
117	XIX. On design, the student literature	117
118	XX. On design, the student literature	118
119	XXI. On design, the student literature	119
120	XXII. On design, the student literature	120
121	XXIII. On design, the student literature	121
122	XXIV. On design, the student literature	122
123	XXV. On design, the student literature	123
124	XXVI. On design, the student literature	124
125	XXVII. On design, the student literature	125
126	XXVIII. On design, the student literature	126
127	XXIX. On design, the student literature	127
128	XXX. On design, the student literature	128
129	XXXI. On design, the student literature	129
130	XXXII. On design, the student literature	130
131	XXXIII. On design, the student literature	131
132	XXXIV. On design, the student literature	132
133	XXXV. On design, the student literature	133
134	XXXVI. On design, the student literature	134
135	XXXVII. On design, the student literature	135
136	XXXVIII. On design, the student literature	136
137	XXXIX. On design, the student literature	137
138	XL. On design, the student literature	138
139	XLI. On design, the student literature	139
140	XLII. On design, the student literature	140
141	XLIII. On design, the student literature	141
142	XLIV. On design, the student literature	142
143	XLV. On design, the student literature	143
144	XLVI. On design, the student literature	144
145	XLVII. On design, the student literature	145
146	XLVIII. On design, the student literature	146
147	XLIX. On design, the student literature	147
148	L. On design, the student literature	148
149	LXI. On design, the student literature	149
150	LXII. On design, the student literature	150
151	LXIII. On design, the student literature	151
152	LXIV. On design, the student literature	152
153	LXV. On design, the student literature	153
154	LXVI. On design, the student literature	154
155	LXVII. On design, the student literature	155
156	LXVIII. On design, the student literature	156
157	LXIX. On design, the student literature	157
158	LXX. On design, the student literature	158
159	LXXI. On design, the student literature	159
160	LXXII. On design, the student literature	160
161	LXXIII. On design, the student literature	161
162	LXXIV. On design, the student literature	162
163	LXXV. On design, the student literature	163
164	LXXVI. On design, the student literature	164
165	LXXVII. On design, the student literature	165
166	LXXVIII. On design, the student literature	166
167	LXXIX. On design, the student literature	167
168	LXXX. On design, the student literature	168
169	LXXXI. On design, the student literature	169
170	LXXXII. On design, the student literature	170
171	LXXXIII. On design, the student literature	171
172	LXXXIV. On design, the student literature	172
173	LXXXV. On design, the student literature	173
174	LXXXVI. On design, the student literature	174
175	LXXXVII. On design, the student literature	175
176	LXXXVIII. On design, the student literature	176
177	LXXXIX. On design, the student literature	177
178	LXXXX. On design, the student literature	178
179	LXXXXI. On design, the student literature	179
180	LXXXXII. On design, the student literature	180
181	LXXXXIII. On design, the student literature	181
182	LXXXXIV. On design, the student literature	182
183	LXXXXV. On design, the student literature	183
184	LXXXXVI. On design, the student literature	184
185	LXXXXVII. On design, the student literature	185
186	LXXXXVIII. On design, the student literature	186
187	LXXXXIX. On design, the student literature	187
188	LXXXXX. On design, the student literature	188
189	LXXXXXI. On design, the student literature	189
190	LXXXXXII. On design, the student literature	190
191	LXXXXXIII. On design, the student literature	191
192	LXXXXXIV. On design, the student literature	192
193	LXXXXXV. On design, the student literature	193
194	LXXXXXVI. On design, the student literature	194
195	LXXXXXVII. On design, the student literature	195
196	LXXXXXVIII. On design, the student literature	196
197	LXXXXXIX. On design, the student literature	197
198	LXXXXXX. On design, the student literature	198
199	LXXXXXXI. On design, the student literature	199
200	LXXXXXXII. On design, the student literature	200

## Avant-propos

---

### Introduction

Mettre de l'ordre dans *Les Mots*? La didactique le voudrait. Avec, pour guider la lecture de ses deux cents pages, en tout et pour tout deux sous-titres, ce livre semble exiger du professeur un patient travail de clarification, indispensable à une bonne réception de l'œuvre.

Rappelons qu'il a été écrit pour un public encore tout imprégné de culture classique, les lecteurs des années 60. Or, même avec une bonne maîtrise des « procédés littéraires », tant d'allusions, tant d'arrière-plans, et si complexes, et pourtant indispensables à la compréhension du texte font défaut aux étudiants actuels qu'on frôle la gageure.

Et en même temps, mettre de l'ordre dans *Les Mots*, c'est risquer d'en tuer précisément ce qui fait l'originalité la plus extraordinaire peut-être du texte : le livre, construit comme une démonstration, l'illustration d'un système philosophique – qu'il faut bien faire apparaître –, échappe pourtant de toute part à la systématisation. Cette œuvre inclassable qui tient de l'autobiographie, du pamphlet, du manifeste et de la palinodie<sup>1</sup> sans pouvoir être réduite à aucun de ces genres, sans même qu'on puisse être sûr qu'elle en relève bien, a été conçue pour séduire tous les publics, celui qui comprendra en connaisseur comme celui qui ne comprendra pas tout.

Ce petit volume ne prétend pas répondre à ces défis, mais il essaie de les dépasser au nom d'un objectif supérieur : la transmission, non pas d'un savoir figé, non pas d'un « héritage », mais d'un joyau de notre patrimoine.

1. Une palinodie est un texte par lequel un auteur désavoue ses textes antérieurs.

Mettez de l'ordre dans les mots? La déduction se veut  
Avec pour guide la lecture de ses deux autres pages, on voit  
pour tout dire, ce livre est un objet de méditation, un  
objet d'analyse, indépendant à son tour de l'histoire  
de l'œuvre.

Rappelons qu'il a été écrit pour un public restreint, mais  
de culture classique, les auteurs des années 60. Et nous savons  
bonne mesure des « grandes lettres » et de l'histoire, tout  
d'ailleurs, et si complexe et pourtant indispensable à la  
compréhension de tout ce qui se fait autour de nous  
dans la langue.

Et en même temps, mais de l'ordre dans les mots, c'est de  
d'un tout personnel, ce qui lui a permis de s'adresser à  
peut-être de tout le monde, comme un dialogue, l'él  
justification d'un système philosophique — qu'il faut lire avec  
soin — chaque page est de tout point à la fois un objet  
œuvre humaine qui fait de l'histoire, du langage, du  
manifeste et de la pensée, sans pour autant être une œuvre  
général, sans même qu'on puisse dire qu'il s'agit d'un  
corpus pour servir tout le monde, mais qui appartient à  
certaines personnes, celles qui se consacrent à la lecture.

Ce livre est un objet de méditation à son tour, mais il  
est de la lecture, ce livre est un objet de méditation; la lecture  
est un objet de méditation, mais il n'est pas de la lecture, mais il est  
dans la lecture.

1. Les pages de ce livre ont été publiées dans les années 60.

---

## Introduction

« Femme, cet enfant que tu veux faire naître, c'est comme une nouvelle édition du monde. Par lui les nuages et l'eau et le soleil et les maisons et la peine du monde existeront une fois de plus. Tu vas recréer le monde, il va se former comme une croûte épaisse et noire autour d'une petite conscience scandalisée qui demeurera là, prisonnière, au milieu de la croûte, comme une larme. Comprends-tu quelle énorme incongruité, quelle monstrueuse faute de tact ce serait de tirer le monde raté à de nouveaux exemplaires ? »

Celui qui parle ainsi est le héros d'une pièce que Sartre écrit pour ses compagnons du Stalag XII D à l'occasion de la Noël 1940 : *Bariona ou le fils du tonnerre*. Dans l'imaginaire sartrien, la naissance d'un enfant n'est pas une fête. Au départ de toute vie, pour les philosophies de l'absurde, l'insertion dans le monde apparaît comme une entreprise écrasante. L'enfant des *Mots* – que contrairement à la plupart des critiques nous n'appellerons pas « Poulou », parce que lui-même ne se désigne jamais ainsi – n'échappe pas à la règle. Avec l'aide toutefois du narrateur quinquagénaire, il mettra sur pied une construction de défense, où l'on reconnaît sa volonté de mettre envers et contre tous du sens dans sa vie.

l'enfant aux adultes : « Après tout, ça ne m'amuse pas tant de faire des pâtés, des gribouillages, mes besoins naturels : pour leur donner du prix à mes yeux, il faut qu'au moins une grande personne s'extasie sur mes produits » (36).

## 2. Des bienfaits de l'imitation

Si Sartre – et ses contemporains – ont été novateurs, c'est parce qu'ils avaient hérité d'une culture qui leur a fourni les outils de sa propre critique. Il y a environ un siècle, le sociologue Gabriel Tarde avait déjà montré que l'imitation, malgré l'apparente stagnation qu'elle fonde, est le moteur de l'évolution. C'est une loi : toute nouveauté pour s'imposer doit emprunter les anciennes formes :

« Quand la mode du fer, ou celle du marbre, s'est introduite à l'exemple des peuples étrangers, elle n'a pu s'acclimater qu'en adoptant l'uniforme des usages nationaux. Un phénomène tout pareil se produit quand, dans un groupe social dont l'horizon tend à s'élargir, s'infiltrer de nouvelles maximes morales ou de nouveaux sentiments moraux qui, pour se faire accepter, doivent se faire présenter par les préjugés mêmes dont ils viennent prendre la place »<sup>1</sup>.

Notons aussi cette remarque du même :

« Il y a deux manières d'imiter [...] : faire exactement comme son modèle, ou faire exactement le contraire. »

Dans le cas du génie, si l'on dit que les grands génies se rencontrent, c'est parce qu'il y a « un fonds d'instruction commune où ont puisé indépendamment l'un de l'autre les deux auteurs de la même invention ; et ce fonds consiste en un amas de traditions du passé, d'expériences brutes plus ou moins organisées, et transmises imitativement par le plus grand véhicule de toutes les imitations, le langage ».

Dans les « âges novateurs », dit encore Tarde, l'imitation s'affranchit de l'hérédité, et les liens familiaux s'effacent au profit de rapports d'un autre ordre, avec des individus étrangers à la famille mais que rapproche l'âge (le concept de « génération »). Ce cas de figure favorise le rejet des anciennes valeurs et donc le scepticisme. Mais dans une certaine mesure, l'homme de ces époques supplée à

1. *Les lois de l'imitation*, 2<sup>e</sup> éd., Félix Alcan, 1895.

ces pertes par le développement d'une énergie morale nouvelle, de tout premier ordre, le sentiment de l'honneur, c'est-à-dire « l'honneur non au sens familial et aristocratique du mot, mais au sens démocratique et individuel, au sens moderne » (p. 386). Tarde donne pour exemple le jeune paysan qui abandonne les traditions terriennes et paysannes pour s'engager et aller combattre. Mais son modèle fonctionne tout aussi bien avec l'héritier des traditions culturelles qui se convertit en intellectuel engagé. Le processus avait donc déjà été analysé dix ans avant la naissance de Sartre.

### 3. Du danger des études littéraires

L'essentiel des *Mots* est dans l'ambiguïté d'un rejet qui n'en est pas un, qu'il soit rejet de la famille ou de la littérature. Si la démarche tient de l'autocritique à la Chinoise, le résultat est exactement à l'opposé : ce qui ressort le plus clairement du livre, c'est que cette culture a transfiguré la vie d'un enfant, et que, si plus tard l'écrivain a pu en dénoncer les limites, c'est précisément parce qu'il en était issu (c'est tout à l'honneur de ses maîtres et notamment de Charles). De cette culture classique Sartre reste le pur produit, par la lucidité, le sens critique, l'exigence de vérité et le besoin de servir. La littérature a fait la preuve de sa souplesse, de sa capacité d'adaptation, précisément parce qu'elle est formatrice et non sectaire, protéiforme et non monolithique. S'il est vrai que seul mérite d'être enseigné ce qui libère, et ce qui unit, vive l'enseignement de la littérature, dont tout le livre montre qu'elle joue pleinement ces deux rôles.

C'est vrai que la littérature ne sauve rien ni personne : nous avons beau enfler nos métaphores, nous n'enfantons que billevesées (Sartre aurait préféré « pipi de chat ») au prix de la misère du monde (ou, si l'on veut, de sa beauté). Sur un dessin de David Levine, qui ornait la couverture de la première édition Folio, on voit Sartre debout. Derrière lui, une silhouette gît à terre : ce pourrait être une femme violée, un déporté, un homme mort de faim. Et Sartre jette son livre... et maintenant Nathanaël, jette mon livre, disait Gide. Mais ce que signifie ce dessin, tout à fait fidèle à la pensée de Sartre, ce n'est évidemment pas l'appel gidien à la jouissance charnelle, par opposition au livre, étape nécessaire mais insuffisante, qui a appris à la goûter. C'est le livre jeté parce qu'il ne sert

à rien. Ce n'est pas Chantecler qui fait lever le soleil, ce n'est pas le guetteur sur le toit qui fait revenir Agamemnon. L'imposture c'est de se croire plus important. Mais si l'on admet que chaque homme a son talent, celui de l'écrivain «sert tout de même».

Si nous avons pu en prendre conscience, c'est parce que la littérature nous a faits ce que nous sommes. Et si l'on doit continuer à enseigner la littérature, c'est parce que sans elle rien ne se dit.

---

**Composer**

---

A partir de votre propre lecture des *Mots* et des formes qu'y revêt l'écriture de soi, vous commenterez cette pensée de G. Gusdorf:

« Le sujet qui se prend lui-même pour objet n'opère pas à la manière d'un pêcheur à la ligne qui ramènerait à la surface des significations préétablies ; il intervient comme l'opérateur qui fait passer le vécu informe à l'état de forme. »

Georges Gusdorf, *Les Écritures du moi*,  
Éd. Odile Jacob, t. 1, p. 27.

Nombreuses sont les situations où le sujet se prend lui-même pour objet : introspection, cure analytique, mais tout aussi bien déguisement, maquillage ou culturisme (et le terme anglais de *body-building* est à cet égard bien explicite) – voire, comme dans certaines recherches esthétiques contemporaines, transformation du corps même de l'artiste en œuvre d'art.

L'écriture de soi est un cas particulier de cette configuration, mais qui tient de tous les autres : il s'agit en l'occurrence de convertir en mots un contenu intellectuel, de l'ordre du souvenir ou de l'imaginaire (fantasmes, image de soi). Elle a en commun avec les formes psychiques de cette « étude » l'utilisation du lan-

gage verbal; avec ses formes physiques, le « modelage », la « mise en forme », la construction d'un objet nouveau destiné à être montré, lu, admiré... « Le sujet qui se prend lui-même pour objet n'opère pas à la manière d'un pêcheur à la ligne qui ramènerait à la surface des significations préétablies; il intervient comme l'opérateur qui fait passer le vécu informe à l'état de forme », écrit G. Gusdorf.

Appliquée à l'écriture de soi, cette phrase ouvre des perspectives infinies. Non seulement, en effet, elle récupère les problématiques fondamentales de la relation du sujet à l'objet, mais leur donne une difficulté nouvelle qui frôle l'aporie, ce défi que constitue le dédoublement du sujet, l'établissement d'un rapport de soi à soi. Qu'est-ce que l'objet de l'écriture lorsqu'il s'agit de soi-même? Comment le « vécu informe » de l'expérience accède-t-il à la forme? Peut-on faire autre chose que de donner à ce vécu une forme préétablie?

\*  
\* \*

Celui qui se prend lui-même pour objet doit se dédoubler, arracher quelque chose de soi hors de soi pour pouvoir l'observer – ou l'écrire –, mettre une distance entre soi et soi. La démarche est salutaire, libératrice: on remarquera que c'est précisément la conquête de l'enfant des *Mots* lorsqu'il passe du jeu du « cinéma » à l'écriture de la fiction, qui fut pour lui le commencement du salut.

Mais simultanément l'objectif apparaît impossible à atteindre: la transformation bien connue de l'objet d'étude ou d'observation par le sujet qui s'y projette rend la tâche impossible lorsque cet objet, c'est soi-même; il s'établit en effet une dialectique entre le sujet et l'objet qui se modifient l'un l'autre à l'infini. Dans le cas de l'écriture, cependant, l'objet est maîtrisé, enfermé dans des contours précis, une signification fermée que délimite le sens des mots. Il y a donc appauvrissement, que perçoit de façon aiguë l'écrivain qui se relit: il a tué par l'écriture quelque chose de lui-même, comme le papillon épinglé par le collectionneur. Comme le souligne Sartre, l'écriture de soi ne peut échapper à ce qui est sa seule justification: un homme qui se perçoit comme différent des autres et présentant un intérêt particulier « lit » dans son passé les signes annonciateurs de sa carrière future, et c'est ainsi qu'il tue tout le reste – « Dire sa vie, c'est changer sa vie et rendre impos-

sible cette coïncidence qu'on prétendait rechercher» (Gusdorf, *Les Écritures du moi*, p. 43).

A cette quête de soi par l'écriture toujours quelque chose échappera, et même, presque tout : ce qu'on ramène au bout de la ligne, ce n'est pas un lot sur lequel figure un nombre de points précis comme au jeu de la pêche à la ligne dans les kermesses, un lot de significations toutes prêtes qu'en réalité on avait déjà dans la tête ou dans la poche avant de commencer le jeu : c'est un poisson frétilant, bien vivant et qui ne demande qu'à replonger (Gusdorf ne se trompe en effet que sur ce détail : quel pêcheur sait ce qu'il remonte au bout de sa ligne!).

Et comme on écrit toujours pour être lu d'autrui, le destinataire – imaginaire mais bien présent au moment de l'écriture – vient encore fausser le jeu : Sartre enfant l'avait bien compris, du moins à ce qu'en rapporte l'adulte, même seul l'écrivain est toujours en représentation. L'écriture de soi est – ô combien ! – littérature : le moi, tel Charles Schweitzer, y prend la pose, devient œuvre d'art, mensonge et vérité tout à la fois.

*Allez donc vous y reconnaître !*

\*  
\* \*

Ce que ramène la ligne du pêcheur ou plutôt la sonde de la mémoire, c'est l'informe des souvenirs. Celui qui se prend lui-même pour objet, dit Gusdorf, ne ramène pas à la surface des significations préétablies. Est-ce à dire que celui qui prend *autrui* pour objet échappe à cette règle ? C'est peu probable : la différence est plutôt à chercher dans la perception du « vécu informé », qui n'est pas la même lorsqu'il s'agit de l'autre ou de soi.

Le « vécu », c'est l'expérience intime et immédiate, s'opposant à la construction intellectuelle. *Vivre* l'informe, ce n'est pas le *penser*. Le penser, ce sera le rendre lisible.

Or s'il s'agit du vécu d'autrui, nous ne pouvons pas en avoir d'expérience immédiate. Il est perçu non comme informé mais comme étranger. On peut essayer d'y entrer par « empathie », exactement comme Sartre l'a fait pour ceux dont il a « écrit la vie » (l'expression est presque un abus de langage), mais cela revient à supprimer la relation de sujet à objet.

Quand on se prend soi-même pour objet, le caractère « informé » du vécu est non seulement évident (perception immé-

diat) mais angoissant. C'est une façon de percevoir l'absurde, c'est-à-dire ce qui n'a pas de sens : l'étrangeté de soi à soi-même. L'enjeu est la construction d'une image de soi à ses propres yeux, d'une identité assumée. En d'autres termes, la nécessité de donner une forme à ce vécu est vitale : s'écrire soi-même, c'est une façon de se créer.

L'informe revêt dans *Les Mots* plusieurs aspects : la masse mouvante des souvenirs, dont la plupart du temps rien ne semble justifier la rémanence ; le mystère des déterminations qui les ont préservés de l'oubli, mystère qui fait d'eux des messages de l'inconscient.

Informe de la culture dont est pétri le sujet, une culture qui à ses yeux n'a plus de sens, pullulement des phrases d'autrui qui ont tant servi qu'elles ne signifient plus rien, de ces bribes qui peuplent la parole des clercs sans autre fonction que de la signaler comme parole de clercs. L'informe, c'est la perte des contours, la situation de l'individu aliéné que traverse la parole des autres, la « mort dans l'âme » que constitue la sclérose intellectuelle.

L'informe, enfin, dans *Les Mots*, c'est, regroupant et subsumant tous ses autres aspects, la mort. Car l'enfance est le temps du plus grand désarroi face à ce scandale : que ce qui était ne soit plus – surtout quand le Dieu qu'on vous propose est incapable de vous « tirer de peine ». Il est remarquable que l'obsession qui précisément la désigne chez Sartre, ce soit cette image de l'informe : le grouillement, le pullulement des vers, image de l'incontrôlable en mouvement. Pour lui la mort est bel et bien vécue, et vécue chaque jour. Il pourrait dire comme Eluard : « La mort entre en moi comme dans un moulin », « La mort visible boit et mange à mes dépens » – ou comme Valéry : « Le vrai rongeur, le ver irréfutable (...), / Il vit de vie, il ne me quitte pas » : les deux poètes ont comme lui senti son goût comme un poison au cœur même de l'existence. Expérience déjà difficile à vivre pour le croyant, et combien davantage pour l'athée.

Dans tout cet informe, comment se reconnaître ?

\*  
\* \*

Faire passer cet informe à l'état de forme, c'est, non pas plaquer une signification préalable sur ce vécu mais le faire accéder au sens, opérer sa transmutation en « forme-sens ». Le problème de la

construction du sens est au cœur de la pensée de Sartre : c'est elle qui fonde la liberté du sujet, alors que l'adhésion mécanique à un sens donné l'enferme dans son aliénation.

Dans *Les Mots*, l'écriture de soi correspond bien à l'analyse de Gusdorf. Elle coule dans un projet cohérent, le moule de la forme parodique, les lambeaux informes de littérature « héritée » et leur rend un sens. La collectivité des clercs ne pouvait assumer la fonction de groupe au sein duquel un individu peut transcender sa condition : ils ont fait, dit Sartre, la preuve de leur impuissance. Il faut chercher un autre humanisme que le leur : toutes leurs phrases mises bout à bout ne font pas un homme, car leurs mots ne sont que des mots.

Et surtout, l'écriture de soi fait entrer (ou tente désespérément de faire entrer) la mort dans un système qui la transcende enfin. Dans la mesure où l'existentialisme fait de la mort le commencement de l'être, il tend à substituer au grouillement informe le contour. Mais Sartre y croit-il vraiment ? En tout cas il fait semblant. On remarquera en effet que la croyance en l'immortalité par l'écriture est dénoncée comme mythe ridicule ; mais conformément à sa vieille habitude, Sartre continue à « rétablir d'une main ce qu'il détruit de l'autre ». Les allusions à l'existentialisme sont dans *Les Mots* associées à l'illusion littéraire : quand la transsubstantiation de l'écrivain en volume relié le fait accéder à l'« être » – « Je suis enfin », dit-il, « je renaiss, je deviens enfin tout un homme, pensant, parlant, chantant, tonitruant, qui s'affirme avec l'inertie péremptoire de la matière » – tout le contexte connote l'ironie.

Pourtant, le livre est aussi réponse à la mort : la seule façon de penser la mort comme acceptable est en effet de replacer l'homme dans le groupe, car un homme « fait de tous les hommes » ne meurt jamais. Il échappe à l'absurde, tout au moins celui de la relation à autrui, cette étrangeté de chacun aux autres.

Reste la mise en forme de l'enfance, à partir de formes archiconnues et bien préétablies, l'autobiographie, les « enfances de grands hommes » : le sens donné à l'ancienne foi dans la littérature, baptisée « illusion », dérisoire « vocation ». Dans la grande tradition du collectionneur de papillons qui tue l'objet de son désir, le filet de la dialectique sartrienne transforme les souvenirs « frétilants », animés d'une vie autonome, en une série de jalons ordonnés – au prix d'un flou soigneusement organisé dans les dates – au service d'une

démonstration : l'écriture de soi, dans *Les Mots*, c'est aussi la tentative d'enfermer dans une forme rationalisée les messages de l'inconscient, d'intégrer dans un système rassurant ces pulsions que l'on sent remuer au plus profond de soi, convertir en généreux engagement au sein de la communauté intellectuelle l'angoisse d'être séparé de ses semblables et de se sentir englué dans une tendresse maternelle trop douce.

Mais dans quelle mesure cette construction échappe-t-elle à la mauvaise foi ? Pourquoi après tout la construction de sens opérée par l'enfant qui croit justifier son existence par l'écriture, c'est-à-dire en se faisant écrivain – et qui par là s'enferme dans une « mauvaise foi » – pourquoi faut-il y voir une erreur fondamentalement différente de l'analyse par laquelle le quinquagénaire lit dans son ancienne certitude une illusion et prétend en convaincre le lecteur ? N'est-ce pas là une nouvelle imposture encore, comme les trucages opérés par Sartre dans sa démonstration donnent souvent à le penser ? En tout cas, cela y ressemble bien. Car cette forme-là préexiste à l'écriture du livre : sur elle pèsent des motivations politiques *préétablies* et acceptées pour d'autres raisons.

Quelque chose a changé pourtant : c'est la prise de conscience de l'autre, l'autre comme valeur et non comme faire-valoir pour l'écrivain-Pardaillan. L'enfant se voyait écrivant *seul* : « Quelle solitude ! deux milliards d'hommes en long, et moi, au-dessus d'eux, seule vie. » L'adulte écrira *parmi* les autres. Sans doute, vivre en autrui et être habité d'autrui, ce à quoi aboutit le livre – « un homme fait de tous les autres, et qui les vaut tous, et que vaut n'importe qui » –, cela correspond aussi à la perte de la forme. Seulement, dans ce cas, l'« informe » est librement assumé : renoncer au statut tout prêt de l'écrivain dans la peau duquel on n'avait plus qu'à se glisser, c'est préférer l'informe de l'obscurité à la forme toute prête du « faux beau rôle ». Il reste que Sartre n'était pas obscur et le savait bien...

En outre, Sartre n'enferme pas le lecteur dans cette signification. En d'autres termes, cette forme reste modulable. L'enfant qu'elle restitue en le parasitant, cet enfant demeure aussi vivant dans l'adulte. Sa parole enfouie se fait entendre à qui sait écouter, ne serait-ce que dans ses silences ; la promesse qui n'a jamais été tenue : « Je dirai plus tard... », la question demeurée en suspens : pourquoi l'enfant merveilleux s'est-il dissous dans la chaux vive de

la laideur ? Ce à quoi rien ne pouvait donner forme et qui était pire que la mort : le scandale de la trahison maternelle.

Le moi ainsi créé par l'écriture conserve assez de mystère pour que le lecteur s'y projette, forme ouverte à toutes les lectures.

\*  
\* \*

« Mais enfin, disait un jour à Niels Bohr Einstein exaspéré, vous n'êtes pas en train de me dire que quand je ne la regarde pas, la lune n'existe pas ? » Et Niels Bohr répondit : « Comment voulez-vous que je le sache ? » Pourrions-nous radicaliser le propos de G. Gusdorf et dire que, comme l'observation scientifique crée son objet, l'écriture de soi non seulement fait passer l'informe à l'état de forme, mais donne l'être à ce qui n'en avait pas, et baptise « moi » une construction imaginaire, faite de mots ?

Mais le moi peut-il être saisi autrement que par les mots ? Ce qui fait le moi, ce n'est pas la forme donnée au vécu informe, c'est l'acte par lequel on l'écrit, car écrivant je me pose comme sujet ; que le moi soit fait de mots, cela ne le frappe pas d'irréalité, cela donne une réalité aux mots. Et les mots écrits seront lus, proposés à d'autres. Chaque lecteur se fera à son tour pêcheur de sens, et surtout, lecteur de soi-même : dans la mesure où l'enfant des *Mots* est à la fois *différent*, comme chacun de nous, et semblable à tous les autres, chaque lecteur est fait de cet enfant, et de cet homme. Ainsi se résout l'aporie du sujet se prenant lui-même pour objet : en passant par autrui. Allez donc vous *reconnaître* en lui : c'est le seul moyen de lire en soi.

l'histoire de l'humanité et par conséquent de l'humanité elle-même. Les hommes ne sont pas seulement des individus, ils sont des êtres sociaux, et leur destinée est liée à celle de leur race et de leur époque. C'est pourquoi l'histoire n'est pas seulement une science des faits, mais aussi une science des causes et des effets, une science de la vie humaine dans son ensemble.

Il est évident que l'histoire n'est pas une science exacte, comme la physique ou la chimie. Elle est une science humaine, et par conséquent elle est soumise à l'incertitude et à la controverse. Les historiens ne peuvent pas prétendre à une objectivité absolue, car ils sont eux-mêmes des hommes, et leur jugement est influencé par leurs préjugés et leurs intérêts. Cependant, ils peuvent et doivent chercher à être aussi impartiaux et aussi précis que possible dans leur travail.

La tâche de l'historien est de reconstituer le passé tel qu'il a été, et de le présenter à la postérité. Cela nécessite une grande rigueur et une grande honnêteté. L'historien doit être capable de distinguer entre les faits et les opinions, et de ne pas laisser ses conclusions être influencées par ses sympathies ou ses antipathies. Il doit aussi être capable de comprendre le contexte social et politique de l'époque qu'il étudie, et de ne pas juger les hommes de leur époque par les standards de son époque.

Enfin, l'histoire a une grande importance pour la vie humaine. Elle nous permet de mieux nous connaître nous-mêmes et de mieux comprendre les autres. Elle nous aide à saisir les causes de nos maux et de nos biens, et elle nous donne des leçons pour l'avenir. C'est pourquoi l'histoire est une science essentielle pour tout homme qui veut vivre pleinement sa vie humaine.

En conclusion, l'histoire est une science humaine et sociale qui a pour objet l'étude de l'humanité dans son développement à travers le temps. Elle est une science complexe et exigeante, qui nécessite une grande rigueur et une grande honnêteté. Cependant, elle est aussi une science très intéressante et très utile, qui nous aide à mieux nous connaître nous-mêmes et à mieux comprendre les autres.

Imprimé en France  
Imprimerie des Presses Universitaires de France  
73, avenue Ronsard, 41100 Vendôme  
Août 1996 — N° 43 150

R

