

Université de Lille

Faculté des Humanités  
Département des lettres modernes

Ecole doctorale SHS — ULR 1061 – ALITHILA

**Le rôle de l’Histoire  
dans la fictionnalisation littéraire**

*Les Chemins de la liberté* de Jean-Paul Sartre



**Thèse de doctorat par Nan QIN**

**pour le grade de docteur ès lettres de l’Université de Lille**

Présentée et soutenue le 15 décembre 2021  
sous la direction de Florence de CHALONGE  
professeure des universités, ALITHILA

**Membres du jury**

Yves BAUDELLE, professeur, Université de Lille, président du jury  
Florence de CHALONGE, professeure, directrice, Université de Lille  
Christian MORZEWSKI, professeur émérite, Université d’Artois  
Evelyne THOIZET-LOISEAU, professeure, rapporteure, Université d’Artois  
Aliocha WALD LASOWSKI, MCF HDR, rapporteur, Université catholique de Lille

**décembre 2021**

## Remerciements

Je tiens à remercier tout particulièrement ma directrice, madame Florence de Chalonge, pour m'avoir accompagnée tout au long de la rédaction de ma thèse, pour sa disponibilité, sa correction minutieuse, ses judicieux conseils et ses encouragements.

Ma gratitude chaleureuse va également à madame Nelly Wolf et monsieur Yves Baudelle et tous les professeurs dont j'ai pu suivre les enseignements.

Qu'il me soit permis de remercier aussi mes chers amis : Justine Littré, Steeve Vandecappelle, Paul Bourhi, Lihui Jiang, Yicui Li, et toute ma famille qui m'a soutenue

# Table des matières

<b>Introduction</b> .....	<b>5</b>
<b>I - De l'Histoire à la fiction : genèse d'une œuvre</b> .....	<b>16</b>
1. Discours historique et discours fictionnel .....	17
1.1. Le récit historique.....	17
1.2. La compétence de la fiction.....	21
2. L'énonciation romanesque.....	28
2.1. Le refus de l'omniscience comme parti pris.....	28
2.2. « Polyphonie et cacophonie ».....	33
2.3. Le dialogue .....	39
2.4. La portée ironique du discours fictionnalisant .....	44
<b>II - Projection et composition</b> .....	<b>48</b>
1. La genèse des personnages.....	49
1.1. À propos du personnage de Mathieu et de l'homme Sartre .....	49
1.2. La fictionnalisation de l' <i>ego</i> .....	68
1.3. Les grands personnages fictionnels .....	76
2. De l'Histoire à l'intrigue .....	99
2.1. Les événements historiques : la guerre.....	99
2.2. La structure compositionnelle .....	103
2.3. Le temps .....	125
2.4. L'espace .....	144
<b>III - La définition générique de la trilogie</b> .....	<b>159</b>
1. L'Histoire au centre des enjeux génériques.....	160
1.1. Le modèle réaliste.....	161
1.2. La question de l'engagement.....	163
2. Un roman autobiographique ? .....	170
2.1. Au sujet du roman autobiographique.....	170
2.2. Un dévoilement de soi à travers autrui .....	174
2.3. La mémoire et le mémoire.....	181
3. Un roman engagé ?.....	189
3.1. L'homme et l'écrivain engagés.....	191
3.2. La forme « journal » .....	194

3.3.	Le temps présent, celui d'une actualité historique .....	197
3.4.	L'engagement des héros .....	201
3.5.	Engagement et Histoire .....	208
4.	Un roman historique ? .....	212
4.1.	Éléments de définition .....	212
4.2.	Les éléments historiques dans <i>Les Chemins de la liberté</i> .....	214
4.3.	Le romancier n'est pas l'historien .....	227
4.4.	Les deux hypothèses .....	230
<b>IV -</b>	<b>L'inachèvement du cycle.....</b>	<b>235</b>
1.	La mise en fiction du sujet principal : la liberté .....	236
1.1.	Contingence et angoisse .....	237
1.2.	La « réalité-humaine » .....	256
1.3.	La liberté.....	266
1.4.	Le roman et son idéologie .....	277
2.	Le piège de la mort.....	289
2.1.	L'histoire de Mathieu : une fin ambiguë.....	289
2.2.	L'hypothèse de la mort : salut <i>et</i> trahison.....	310
3.	Le roman privé de choix.....	317
3.1.	La destruction du monde romanesque : la fin des héros.....	317
3.2.	Un inachèvement prévisible .....	327
	<b>Conclusion .....</b>	<b>340</b>
	<b>Bibliographie des œuvres citées .....</b>	<b>343</b>

# **Introduction**

Jean-Paul Sartre est un des plus célèbres écrivains et philosophes du XX<sup>e</sup> siècle. Alors qu'il entreprend en 1938 un roman intitulé *Lucifer* qui deviendra *Les Chemins de la liberté*, il n'est encore que le romancier de *La Nausée* : il « se souciait peu [alors] des relations de l'œuvre et du social [...]. En revanche, à l'approche de la deuxième guerre mondiale », il entreprend un roman « qui se situe délibérément dans l'Histoire, par le récit qu'[il] en fait et par l'image qu'[il] en rapporte »<sup>1</sup>.

*Les Chemins de la liberté*, ce cycle romanesque inachevé, se compose de trois romans : *L'Âge de raison*, écrit entre 1938 et 1941, *Le Sursis*, de 1941 à 1944, et *La Mort dans l'âme*, en 1947-1948. Mais Sartre n'est pas allé au bout de son projet initial : *Drôle d'amitié*, le quatrième tome prévu, est demeuré à l'état de fragments (que l'on trouve inclus dans la collection de la Pléiade de ses *Œuvres romanesques*<sup>2</sup>).

Sartre considérait son œuvre comme un tout qu'il appelait « le roman »<sup>3</sup>. Les deux premiers volumes, impossibles à publier sous l'Occupation, ne paraissent qu'en 1945, et le dernier, *La Mort dans l'âme*, ne sort qu'en 1949. Au total, Sartre aura consacré plus de dix ans à l'écriture d'un « roman » lequel, en définitive, ne trouve pas de fin et obéit à des modèles d'écriture assez contrastés : si l'on en croit Geneviève Idt, pour *L'Âge de raison*, le modèle est « gidien », quand « [p]ar contraste » *Le Sursis* mêle des patrons « français et surannés », combinés à une « technique américaine », signe d'une modernité empruntée à Dos Passos, *La Mort dans l'âme* et *Drôle d'amitié* abandonnant les modèles pour témoigner de l'avènement « d'un monde sans mémoire »<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> François Noudelmann, « Histoire et idéologie dans *Les Chemins de la liberté* », *Études sartriennes I, Cahiers de Sémiotique textuelle*, 2, 1984, p. 93.

<sup>2</sup> Jean-Paul Sartre, *Œuvres romanesques*, éd. par Michel Contat et Michel Rybalka, avec la collaboration de Geneviève Idt et George H. Bauer, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1981. Cette édition sera notre édition de référence.

<sup>3</sup> Michel Contat, « Notice », *ibid.*, p.1860.

<sup>4</sup> Geneviève Idt, « Les modèles d'écriture dans *Les Chemins de la liberté* », *Études sartriennes I, Cahiers de Sémiotique Textuelle*, 2, 1984, p. 90. Jacques Lecarme décrit quant à lui l'écriture de *La Mort dans l'âme* comme s'appuyant sur un « style naturaliste, en retrait avec la technique simultanéiste du volume précédent [qui] s'engluie dans un délaissement, une déréliction et une débandade insistantes » (Jacques Lecarme, « L'inachèvement des *Chemins de la liberté* ou l'adieu au roman des armes », *Études sartriennes*, n° 7, 1998, p. 199, en ligne, URL : <https://www.jstor.org/stable/45065056>, consulté le 14 octobre, 2021).

Cette totalité *non totalisée* n'est pas pour autant « une peinture de “survol”<sup>5</sup> » à la Jules Romains : l'Histoire en jeu dans la trilogie présente plutôt un caractère ponctuel au sens où les trois tomes se choisissent de très brèves durées : le premier tome se déploie du 13 au 15 juin 1938, le second agrandit quelque peu le temps pour se dérouler sur la semaine du 23 au 30 septembre 1938, quant au troisième, il se situe en juin 1940, du 15 au 18 juin. On voit que l'Histoire, qui présente également un caractère discontinu (1938 et 1940 sont les deux années choisies), met en avant, pour les deuxième et troisième tomes, des périodes clés de la Seconde Guerre mondiale, puisqu'en septembre 1938, il s'agit des Accords de Munich et en juin 1940, c'est la Débâcle de l'armée française jusqu'à l'Appel du Général de Gaulle, qui est en jeu. C'est donc à travers les événements historiques que l'Histoire prend place dans le roman ; des événements dont Sartre est le contemporain et qui sont, comme pour toute cette génération littéraire, forgés par la guerre : « l'Histoire c'était la guerre »<sup>6</sup> affirmera Sartre avec un certain recul, en 1952. Comme le dit Aliocha Wald Lasowski, *Les Chemins de la liberté* « marque profondément la découverte collective de l'historicité pendant la guerre »<sup>7</sup>, et ce, même si, ainsi que le rappelle Jacques Lecarme, le premier volume était conçu comme un « roman de la paix » et que, pour le second, « ce n'est plus la paix, et ce n'est pas encore la guerre. »<sup>8</sup>

La guerre est le contexte qui hante *Les Chemins de la liberté*. C'est aussi l'événement qui provoquera un profond changement dans la pensée de l'auteur, visible aussi bien dans l'histoire contée que dans le changement de héros. Sartre a projeté dans son roman une expérience de la guerre à laquelle nul à l'époque n'est resté extérieur.

Sous le linceul de la guerre, l'individu est abandonné dans les vicissitudes historiques. La liberté individuelle est entravée. C'est la raison pour laquelle, chez Sartre, comme l'expose Aliocha Wald Lasowski, « l'histoire est une synthèse de *liberté* –

---

<sup>5</sup> *Loc. cit.*

<sup>6</sup> Jean-Paul Sartre, « Réponse à Albert Camus » (1952), *Situations IV*, Paris, Gallimard, 2015, p. 163.

<sup>7</sup> Aliocha Wald Lasowski, *Jean-Paul Sartre : une introduction*, Paris, Pocket, « Agora », 2011, p. 190.

<sup>8</sup> Jacques Lecarme, « L'inachèvement des *Chemins de la liberté* ou l'adieu au roman des armes », art. cité, p. 198.

l'individu en est l'agent – et de *nécessité* – l'individu la subit, parce que d'autres individus participent aussi à la fabrication de l'histoire. »<sup>9</sup>

Pour Michel Contat, « *L'Être et le néant* est un roman philosophique autant que *Les Chemins de la liberté* sont une philosophie romanesque », de sorte que « les deux œuvres sont une seule et même autobiographie, soumise à des registres d'expression différents. »<sup>10</sup> *L'Être et le néant* est un essai d'ontologie phénoménologique, quand *Les Chemins de la liberté* prend la voie d'une écriture plus accessible, plus à même d'être comprise par tous. Le traitement de la *praxis*, « un concept que Sartre emprunte à Marx »<sup>11</sup>, en est un exemple marquant. Ce sujet, par lequel l'existence de l'être est celle de l'homme placé dans le monde, est traité de façon très abstraite dans *L'Être et le néant* tandis que le lecteur est amené à le vivre dans le roman. Il comprend ainsi que l'homme s'identifie par ses choix. En effet, « [l]a philosophie de Sartre pose une triple primauté de la *praxis* : épistémique, ontologique et morale » et l'expérience romanesque nous montre que Sartre accorde « une primauté morale à la *praxis* individuelle » ; on comprend que « [l]es actions les plus abstraites et impersonnelles sont sous-entendues par les *praxis* individuelles qui en définissent l'autorité et la responsabilité.<sup>12</sup>

Sartre est lui-même cet homme de la *praxis*, tout comme son héros Mathieu Delarue, en quête de liberté dès le début du roman. Pour Sartre, la *praxis* est liée à la liberté, puisqu'elle « est l'expérience de la liberté et de la nécessité ; [...] [elle] est un rapport direct et immédiat avec l'extériorité et l'altérité du monde. »<sup>13</sup> Pour Sartre, la *praxis* traduit la réalité humaine et renvoie au fait que « la liberté est choix »<sup>14</sup>. Or, les choix que l'on fait à chaque instant se définissent dans la situation présente, c'est « le paradoxe de la liberté : il n'y a de la liberté qu'en *situation* et il n'y a de situation que par la liberté. »<sup>15</sup> *Les Chemins de la liberté* reprend ainsi cette idée et, ainsi que le décrit Sylvie Servoise, il s'agit alors pour le romancier de « représenter des individus pris au piège de

---

<sup>9</sup> Aliocha Wald Lasowski, *op. cit.*, p. 232.

<sup>10</sup> Michel Contat, « Notice », in Jean-Paul Sartre, *Œuvres romanesques*, *op. cit.*, p. 1863.

<sup>11</sup> Arnaud Tomès, « Petit lexique sartrien », *Cité : Sartre à l'épreuve*, URL : <https://www.cairn.info/revue-cites-2005-2-page-185.htm>, consulté le 12 octobre.

<sup>12</sup> François Noudelmann, Gilles Philippe, *Dictionnaire Sartre*, Paris, Champion, 2004, p. 391.

<sup>13</sup> Aliocha Wald Lasowski, *op. cit.*, p. 245.

<sup>14</sup> Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943, p. 540.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 534.



leur liberté dans un monde de contingences, où tout choix est possible et en même temps irréversible »<sup>16</sup>

Pour Geneviève Idt, la *Critique de la raison dialectique*, publié en 1960 est un ouvrage « qui explique l'écriture des *Chemins de la liberté* »<sup>17</sup>, notamment par l'inachèvement dont il témoigne lui aussi en « remettant à plus tard la réflexion sur l'histoire »<sup>18</sup>. De plus, la *Critique de la raison dialectique* repose sur « l'idée selon laquelle seule la *praxis* individuelle est constituante, la *praxis* du groupe étant elle-même seulement une dialectique constituée. »<sup>19</sup> C'est pourquoi François Noudelmann souligne que cette trilogie offre « un canevas dialectique qui met en lumière le rapport entre individu et Histoire, afin de montrer, comme le titre l'indique, quelles peuvent être les voies qui mènent à la liberté. »<sup>20</sup> *Les Chemins de la liberté* est à travers la fiction le creuset d'une réflexion impliquant chez Sartre une *vérité du monde* dont les tenants et les aboutissements sont à la fois philosophiques, politiques, et historiques. Là réside la complexité de l'œuvre.

La genèse des *Chemins de la liberté* nous montre que l'œuvre n'est pas de pure invention ; la fiction est créée à partir d'éléments vécus ou réels. Dans ce monde nouvellement formé pour l'occasion, Sartre se réapproprie l'Histoire. Cette fictionnalisation du réel suit l'évolution de l'Histoire mise en jeu par la trilogie :

Ce volume, qui a trouvé son titre définitif, *L'Âge de raison*, Sartre le termine alors qu'il est mobilisé en Alsace ; rien ne laissait présager l'entrée de la guerre dans le cycle romanesque. Mais celui-ci va se réorganiser en fonction de l'événement, et d'un nouvel objectif. Alors qu'il termine le roman de la paix, Sartre ne cesse dans ses carnets, d'écrire la guerre, de penser la guerre – du moins la drôle de guerre qui lui est proposée. Et il conçoit le second volume, – roman de la guerre – alors que nul ne sait comment

---

<sup>16</sup> Sylvie Servoise, *Le Roman face à l'histoire : la littérature engagée en France et en Italie dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle*, Rennes, PUR, 2011, p. 57.

<sup>17</sup> Geneviève Idt, art. cité, p. 83.

<sup>18</sup> Robert Misrahi, « L'inachèvement pratique de la philosophie de Sartre », *Études sartriennes IV, Cahiers de Sémiotique textuelle*, 18, 1990, p. 17.

<sup>19</sup> Arnaud Tomès, « Petit lexique sartrien », art. cité.

<sup>20</sup> François Noudelmann, art. cité, p. 103.

va tourner cette drôle de guerre. Le soldat Sartre dévore tous les écrits de la guerre précédente.<sup>21</sup>

Dans *Les Chemins de la liberté*, les événements historiques d'importance ne sont toutefois pas mis au premier plan : c'est à travers la vie des personnages qu'on les perçoit, et l'on sait que « [l]a guerre appelle une fiction qu'elle repousse »<sup>22</sup>, car il est bien difficile de rendre compte de l'Histoire en sa violence, avec justesse et sans complaisance. *Le Sursis* y parvient en empruntant une forme apparentée au « journal », qui fait place à une « [ré]écriture du réel » ; « le reportage, le journal de guerre, les récits de “vies” et les “témoignages” »<sup>23</sup> filtrent la réalité tout en engageant le lecteur à percevoir le caractère authentique des événements en jeu. Il reste que le romancier n'a pas à assumer, et d'ailleurs ne l'assume pas, la responsabilité de l'historien.

Si la guerre n'est pas, dans *Les Chemins de la liberté*, au premier plan, l'Histoire s'impose à l'individu qui, nous dit Sartre, ne la domine pas ; plus encore, la guerre le confronte à son impuissance, comme la prégnance dans la trilogie du « thème du pouvoir statufiant de l'Histoire »<sup>24</sup> en témoigne. Au centre des interrogations du roman, pris dans la dialectique de l'Histoire, l'individu occupe une place qui évoluera au fil de la trilogie : « *L'Âge de raison* est le roman de l'individu hors de l'Histoire, *Le Sursis* celui de l'Histoire et de l'éclatement du concept d'individualité, [et] enfin *La Mort dans l'âme* celui de l'individu dans l'Histoire. »<sup>25</sup>

\*

\*   \*  
\*   \*

La première partie de cette thèse se concentrera sur le passage de l'Histoire à la fiction à travers le langage romanesque. Grâce aux références empruntées à notre monde

---

<sup>21</sup> Jacques Lecarme, art. cité, pp. 197-198.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>23</sup> Geneviève Idt, art. cité, p. 81.

<sup>24</sup> François Noudelmann, art. cité, p. 100.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 106.

réel, le roman construit un univers plausible, comme l'affirme Barthes dans sa *Leçon de 1977* : « Depuis les temps anciens jusqu'aux tentatives de l'avant-garde, la littérature s'affaire à représenter quelque chose. Quoi ? Je dirai brutalement le réel. »<sup>26</sup>

Creuset de la fictionnalisation, le roman associe le réel et l'imagination, mais, ainsi que l'explique Käte Hamburger, « [l]a réalité [...] est, mais elle ne signifie pas. Seul le non-réel a le pouvoir de métamorphoser le réel en signification, en sens. »<sup>27</sup> Ainsi la fictionnalisation privilégie le sens et l'instaure au moyen de l'énonciation.

Si l'histoire est un moyen pour les auteurs de raconter les choses du passé. Le récit historique associe l'objectivité et la subjectivité de l'écrivain. Le récit historique et roman, « semblables dans leur écriture, leur organisation, leur influence sur l'imagination du lecteur », se distinguent cependant « l'un de l'autre en raison du pacte proposé par l'écrivain au lecteur ou en référence à une réalité sujette à caution. »<sup>28</sup> La différence est donc que l'historien se concentre plutôt sur des *systèmes de valeur* (Paul Ricœur) qui évoluent dans le processus historique et la fiction construit un monde dans lequel le romancier imite la réalité.

Nous nous concentrerons sur les aspects qui font du roman une écriture fictionnelle bien qu'elle s'attache à l'Histoire. En effet, l'énonciation romanesque, travaillée par Sartre, emprunte à diverses techniques littéraires, notamment le monologue intérieur, le courant de conscience et le simultanésisme : elle fait des *Chemins de la liberté* un roman aux multiples facettes, issue d'« une pure activité de “brassage” »<sup>29</sup>. De son côté, le dialogue, très présent, dévoile le caractère des personnages. On se souvient que, pour Sartre, « une technique romanesque renvoie toujours à la métaphysique du romancier »<sup>30</sup> : d'où l'importance qu'il y a à l'étudier.

La deuxième partie s'attachera à l'analyse de l'Histoire portée par le roman du point de vue des phénomènes de projection liés aux transpositions romanesques, c'est-à-dire

---

<sup>26</sup> Francis Tremblay, *La Fiction en question*, Montréal, Balzac-Le Griot, 1999, p. 54.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 197.

<sup>28</sup> Pierre-Louis Rey, *Le Roman*, Paris, Hachette, 1992, p. 11.

<sup>29</sup> Geneviève Idt, art. cité, p. 75.

<sup>30</sup> Jean-Paul Sartre, « À propos de “Le Bruit et la fureur” : la temporalité chez Faulkner » (1939), *Situations I*, Paris, Gallimard, 1992, p. 66.

aux « processus par lesquels [les romanciers] font entrer dans leurs fictions des éléments tirés de la réalité et en particulier de leur vécu, avec les inévitables transformations qu’implique ce transfert »<sup>31</sup>, ici créateur des personnages.

Mathieu est le personnage d’une « littérature de la praxis », telle que la conçoit Sartre, exposé à « une situation, avec ses perspectives, ses menaces, ses consignes »<sup>32</sup>. Nous devons ainsi mettre en corrélation le personnage de Mathieu et l’homme Sartre. S’il n’y a pas de sens à penser que la fictionnalisation de l’*ego* pourrait être totale, il est d’évidence que Mathieu personnifie nombre des idées, y compris en leur évolution, de Sartre. On sait d’ailleurs que Sartre s’est servi de son journal de captivité à son retour en 1941 pour *La Mort dans l’âme* ; celui-ci dépassait « l’intérêt purement documentaire » pour renvoyer au fait, ainsi que Sartre en convient lui-même, qu’un « romancier [qui] écrit pour fixer des souvenirs personnels les imagine aussi, car il imagine toujours plus ou moins le réel »<sup>33</sup>

Sartre s’inspire également de sa vie privée pour camper ses personnages importants, pour Marcelle, Daniel, Boris, Jacques et Brunet : ainsi que l’explique Geneviève Idt, « [l]es “clefs” biographiques du roman » ont en 1945 « une dimension privée » qui par « [l]es mémoires [de Simone de Beauvoir] » sera « ensuite partiellement étendu à l’ensemble du public. »<sup>34</sup> Mais, plus profondément, Sartre s’attache particulièrement à retranscrire ses propres expériences dans son roman. Fictionnalisant sa propre vie, il en bâtit de nouvelles. De même, ses idées et opinions politiques sont représentées au sein du roman. En projetant sa vision du monde réel dans son monde fictionnel, par cette « intrusion du biographique dans la fiction »<sup>35</sup>, il emporte l’adhésion d’un lecteur convaincu par la vraisemblance.

Partant de l’Histoire, centrée sur la guerre, nous envisagerons le développement de l’intrigue, de sorte à maintenir le lien entre le réel et la fiction. La construction des

---

<sup>31</sup> Yves Baudelle, « Du roman autobiographique : problèmes de la transposition fictionnelle », *Protée*, vol. 31, n° 1, p. 8.

<sup>32</sup> Jean-Paul Sartre, *Situations II*, Paris, Gallimard, 1980, p. 315.

<sup>33</sup> Jean-Paul Sartre cité par Michel Contat, « Notice [des *Fragments de journal*] », in Jean-Paul Sartre, *Œuvres romanesques, op. cit.*, p. 2134, p. 2133.

<sup>34</sup> Geneviève Idt, art. cité, p. 79.

<sup>35</sup> Yves Baudelle, art. cité, p. 8.

*Chemins de la liberté* qui définit la structure de ce cycle romanesque, dont le deuxième tome, tel un « roman français à l'américaine »<sup>36</sup>, emprunte à John Dos Passos son écriture simultanée, sera étudiée dans le détail.

Il nous faudra adjoindre à l'étude de la composition celle de la formation des temps et espaces romanesques qui viennent inscrire et rendre sensibles les réalités historiques que Sartre a choisi de disposer au cours de la trilogie, sur cette grande ligne du temps, en respectant la chronologie. Il reste que le temps du récit instaure une sensibilité temporelle bien plus complexe, intensifiant et détaillant les actions par des compressions et des dilatations inouïes du temps vécu, et favorisant le présent.

L'espace est également une composante de la situation appréhendée par les personnages, et participe de l'atmosphère de guerre, mais loin d'être « un simple décor », il est aussi un « espace fonctionnel »<sup>37</sup> et sort du silence du texte pour acquérir une valeur symbolique qu'il faut alors prendre en compte. L'espace qui affecte l'histoire et fait évoluer les personnages est d'une part témoin de ce qu'ils vivent et forme d'autre part une situation propice à servir une appréhension synesthésique du monde.

Dans la troisième partie, nous chercherons à problématiser la qualité générique de ce cycle romanesque qui inscrit en son cœur l'Histoire, dans un contexte d'ensemble où, pour Sartre, c'est le modèle réaliste qui est en jeu : « Je savais [...] qu'il fallait arriver au réalisme »<sup>38</sup>, explique-t-il à Beauvoir lorsqu'il revient sur ses années de formation d'écrivain.

Comment qualifier le « roman » de Sartre à partir et à l'intérieur de cette confrontation entre Histoire et fiction ? Sartre écrit-il un roman autobiographique ? un roman engagé ? un roman historique ? Prisonnier de guerre, entre le juin 1940 et mars 1941, en Lorraine, il possède un point de vue et une expérience de la guerre, comme nous l'apprend dans le détail Marius Perrin par son témoignage *Avec Sartre au Stalag*

---

<sup>36</sup> Voir Yan Hamel, « Pour un roman français à l'américaine : Jean-Paul Sartre critique littéraire », *Études françaises*, vol. 43, n° 3, p. 41-54.

<sup>37</sup> Gerald Joseph Prince, *Métaphysique et technique dans l'œuvre romanesque de Sartre*, Paris, Droz, 1968, p. 96.

<sup>38</sup> Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, *La Cérémonie des adieux* suivi de *Entretiens avec Jean-Paul Sartre (août-sept. 1974)*, Paris, Gallimard, 1981, p. 170.

12D<sup>39</sup>, publié près de quarante ans plus tard. En réalité, suivant Jacques Lecarme, on peut dire que « [d]e cet état de guerre, depuis 1945, Sartre n'est jamais sorti, comme l'indique la connotation militaire, de "l'engagement" » :

Il s'engagera contre les communistes puis avec eux, mais il s'engage surtout dans les guerres coloniales de l'Indochine, de l'Algérie et du Vietnam. L'occasion de la guerre de Corée, il se rallie très vigoureusement au camp de l'U. R. S. S., et il maintiendra cet engagement belliqueux, avec un certain décalage, dans la période dite de détente.<sup>40</sup>

Placée au centre de sa pratique littéraire, la question de l'engagement nous incitera à définir ce qu'on peut entendre à propos du cycle comme « roman engagé », notamment par différence avec le « roman à thèse ».

Enfin, notre sujet même doit nous conduire à nous interroger sur la possibilité de regarder le « roman » de Sartre comme un roman historique parce qu'il met en scène et en cause des événements et des personnages qui ont joué un rôle dans l'Histoire. Ce roman peut être vu comme un roman historique dans la mesure où il façonne une certaine intelligibilité de l'histoire (d'une manière autre, a-t-on dit, que *Critique de la raison dialectique*), mais il ne saurait être dit tel si la dimension historique suppose que les faits soient rejetés dans un passé lointain, coupé, au moins concrètement, du temps présent.

Ce cycle romanesque a pour particularité, on le sait, d'être inachevé. Cet inachèvement est à mettre en relation avec la question de la liberté qui, dans le roman, est mise en perspective par l'Histoire et mise en jeu par le schéma d'intrigue qui repose sur les actions de Mathieu, puis sur celles de Brunet. À la fin du cycle, la recherche de Mathieu est-elle accomplie ? Quelle est l'essence de cette liberté dont le roman a fait son enjeu ? En effet, dans *L'Être et le néant*, rédigé sous l'Occupation et publié en 1943 deux ans avant *Les Chemins de la liberté*, Sartre affirmait qu'« il n'y a pas de différence entre l'être de l'homme et son "être-libre". »<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> Marius Perrin, *Avec Sartre au Stalag 12D*, Paris, Opéra Mundi, 1980, pp. 29-35.

<sup>40</sup> Jacques Lecarme, « L'inachèvement des *Chemins de la liberté* ou l'adieu au roman des armes », art. cité, pp. 196-197.

<sup>41</sup> Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant*, op. cit., p. 60.

La fin du roman renvoie à un dénouement suspendu, puisque la mort ne saurait être l'idée de la liberté que l'auteur voulait défendre et que la disparition de Mathieu n'était, dans l'esprit du romancier, que provisoire. Paradoxalement, la mort est alors vue à la fois comme un salut et comme une trahison. Si la mort est le salut pour Mathieu, elle est aussi une trahison puisqu'elle n'est pas la solution satisfaisante à cette quête de la liberté qui anime le roman. Le sujet initial semble être finalement inaccessible, c'est pourquoi la liberté et la mort surviennent ensemble.

Sartre construit dans ses romans un monde où il n'existe pas de point de vue omniscient. L'auteur ne se donne pas pour rôle de conduire le développement historique, c'est donc à l'histoire d'avancer par elle-même. Dans *Les Chemins de la liberté*, au point de départ, Sartre mettait en jeu la liberté de l'homme seul, mais l'histoire, modifiée par l'actualité de son écriture, finit par installer en son centre un autre protagoniste que Mathieu, le communiste Brunet, de sorte que ces deux hommes « partis, l'un de l'aliénation à la Cause, l'autre de la liberté abstraite, Brunet et Mathieu » vont incarner « l'authentique homme d'action, tel que Sartre le concevait. »<sup>42</sup>

Il s'agit d'un problème socio-politique qui engage la liberté de tous et auquel le lecteur est lui aussi invité à réfléchir. L'inachèvement du roman est sans doute à rapporter au fait que la liberté est essentiellement un sujet philosophique et politique. Ainsi, pour étudier le rôle de l'Histoire dans *Les Chemins de la liberté*, nous ne devons pas le traiter comme un simple roman, car cette trilogie est porteuse d'une réflexion sur l'homme vivant dans ce monde. La responsabilité de cette thèse sera donc d'apporter une étude du rôle de l'Histoire dans ces fictions romanesques qui s'appuie sur la philosophie sartrienne tout en s'attachant à son époque : « [l']Histoire, par la tension entre l'incomplétude et la synthèse, révèle la réalité collective. »<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> Michel Contat, « Notice », in Jean-Paul Sartre, *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 2105.

<sup>43</sup> Aliocha Wald Lasowski, op. cit., p. 252.

**I**

**De l'Histoire à la fiction : genèse d'une  
œuvre**



# 1. Discours historique et discours fictionnel

## 1.1. Le récit historique

Même si l'Histoire et la littérature relèvent de deux disciplines différentes, elles sont en fait inextricablement liées : leur langage est écrit ; le temps est le passé. Dans le dictionnaire *Larousse*, la définition de l'histoire est divisée en plusieurs domaines :

**histoire** n.f. [...] 1. Ensemble des faits décisifs situés dans le passé concernant un sujet, une période, un domaine marquant pour l'humanité, ouvrage relatant ces faits ; 2. Partie du passé connue principalement par des documents écrits (par opp. à préhistoire) ; 3. Etude et science des événements passés ; 4. Mémoire que la postérité garde du passé ; 5. Suite des événements, des faits, des états qui ont marqué l'évolution d'une discipline, d'un domaine, d'un concept, etc. ; ouvrage décrivant cette évolution ; 6. Relation d'événements concernant un thème donné [...].<sup>44</sup>

Le fait historique se rapporte au temps vécu ; cet événement passé est exprimé par l'intermédiaire du point de vue de l'historien et en son temps. L'historien, à la différence du mémorialiste, est rarement témoin de l'actualité vécue.

Empruntant à la pensée de Raymond Aron, Pierre-Louis Rey indique que « L'Histoire est liée à la conscience humaine, car “[l]’homme n’a vraiment un passé que s’il a conscience d’en avoir un” [...] »<sup>45</sup> Ainsi, la compréhension du passé peut être

---

<sup>44</sup> *Larousse : dictionnaire de la langue française avec explications bilingues*, Beijing, Foreign Language Teaching and Research Press, 2006, p. 948.

<sup>45</sup> Pierre-Louis Rey, *Le Roman, op. cit.*, p. 11.

réduite à l'Histoire en tant que connaissance rétrospective du temps. C'est ce que Sartre emprunte à Heidegger lorsqu'il inscrit la conscience dans le temps :

La conscience ne peut « être dans le temps » qu'à la condition de se faire temps par le mouvement même qui la fait conscience ; il faut, comme dit Heidegger, qu'elle se « temporalise ». Il n'est plus permis alors d'arrêter l'homme à chaque présent et de le définir comme « la somme de ce qu'il a » : la nature de la conscience implique au contraire qu'elle se jette en avant d'elle-même dans le futur ; on ne peut comprendre ce qu'elle est que par ce qu'elle sera, elle se détermine dans son être actuel par ses propres possibilités : c'est ce que Heidegger appelle « la force silencieuse du possibilité ».<sup>46</sup>

Ainsi, la conscience est hantée par le temps et nous pouvons estimer que l'Histoire est la conscience du passé de l'historien. C'est la raison pour laquelle, Raymond Aron utilise l'expression de « dissolution de l'objet »<sup>47</sup> pour décrire le récit historique.

Différemment, Paul Ricœur estime qu'Aron associe l'objectivité et la subjectivité historiques, négligeant le récit de l'historien pour souligner que le récit historique est nécessairement issu de la connaissance personnelle de l'historien :

La compréhension – même la compréhension d'un autrui singulier dans la vie quotidienne – n'est jamais une intuition directe mais une reconstruction. La compréhension est toujours plus que la sympathie. Bref : « Il n'y a pas une *réalité historique*, toute faite avant la science, qu'il conviendrait simplement de reproduire avec fidélité ».<sup>48</sup>

En effet, l'actualité passée est objective, mais son existence historique devient plus subjective à la faveur du récit dans la mesure où le récit historique dépend toujours de

---

<sup>46</sup> Jean-Paul Sartre, « À propos de “Le Bruit et la fureur” : la temporalité chez Faulkner » (1939), *Situations I*, *op. cit.*, p. 73.

<sup>47</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit*, t. 1, Paris, Seuil, 1983, p. 140.

<sup>48</sup> *Loc. cit.*

la compréhension qu'en a l'historien. Le récit historique se situe ainsi entre l'objectivité de l'objet vécu et la subjectivité de l'historien.

Ricœur accentue le fait que la connaissance historique dépend d'une subjectivité : « [...] pour Aron, comme pour Max Weber, la causalité historique est une relation du particulier au particulier, mais par l'intermédiaire de la probabilité rétrospective »<sup>49</sup>, explique-t-il. Bien que l'existence objective du passé soit réelle, l'Histoire n'implique pas seulement le développement historique, mais aussi la compréhension subjective de l'historien. L'auteur s'inscrit ainsi dans une représentation subjective et en cela son intervention se rapporte plus ou moins à une mise en fiction. Francis Tremblay reprend cette idée en disant que « [t]out discours n'est peut-être pas à l'abri d'un rapport plus ou moins conscient au fictif, à la fictionnalisation, indépendamment de ses prétentions scientifiques, philosophiques, politiques, psychologiques, juridiques ou autres. »<sup>50</sup>

De plus, la fatalité, la contingence, l'objectivité des faits passés et la subjectivité de l'historien, sont les éléments qu'un historien ne peut éviter de retranscrire. C'est la raison pour laquelle, selon Ricœur, la tâche qui consiste à réactualiser le passé est impossible. L'historien comme subjectivité se situe lui-même dans l'histoire qu'il raconte.

L'Histoire est une synthèse. La controverse sur le récit historique réside dans le fait que l'individu puisse être observateur, puisqu'il y évolue et est moteur des événements historiques et du changement social. Gérard Gengembre signale que le récit historique est issu d'une motivation relative à l'historien et qu'il faut l'analyser par les mêmes moyens que le récit fictif puisqu'ils ont en commun la forme du récit :

[...] défi offert à l'historien autant qu'à l'écrivain. Il faut envisager une dialectique de la fidélité au passé et la vérité du discours pour définir une méthode d'écriture de l'Histoire. Dès lors, les rapports entre vérité et Histoire passent par une interrogation sur la fiction, puisque la fiction comme l'Histoire sont des pratiques du récit. Il faut donc analyser les pratiques de la représentation, sans oublier bien entendu que le récit

---

<sup>49</sup> *Loc. cit.*

<sup>50</sup> Francis Tremblay, *La Fiction en question*, op. cit., p. 14.

historique, entendons la relation de l'Histoire, naît d'une intentionnalité de connaissance.<sup>51</sup>

L'écriture d'un texte en relation avec l'Histoire est liée à un but ou un intérêt particulier de la part de son auteur et en cela son objectivité peut être remise en cause. Comme Ricœur dit : « À vrai dire, ce qui intéresse l'historien, ce sont non seulement les "systèmes de valeur" et leur résistance aux changements, mais aussi leurs mutations. »<sup>52</sup> Ce sont ces valeurs, avec les changements qu'elles subissent ou induisent, qui poussent l'historien à retranscrire les faits au travers du récit. Ce faisant il n'est dès lors plus objectif puisqu'il en sélectionne une partie, celle qui le motive et se rapporte à ses intentions :

La définition de l'Histoire évolue donc sans cesse, ce qui entraîne de continuelles modifications de son écriture, sans parler du métier même de l'historien. Par ailleurs, le regard rétrospectif que l'on porte sur des conceptions et des pratiques antérieurs de l'Histoire change constamment.<sup>53</sup>

On peut voir que la compréhension de l'Histoire n'est pas statique. Le récit historique est une rétrospective, et l'expression des faits entraîne des différences dans sa compréhension et donc dans sa narration.

Sartre nous rappelle que « [c]'est l'homme qui a inventé les dates et les horloges »<sup>54</sup>. À ce titre, l'Histoire demeure une connaissance subjective de l'humain ; autrement dit « [...] le fait historique [...] est un événement de la subjectivité humaine »<sup>55</sup>.

Le récit historique est donc une écriture qui comporte des facteurs subjectifs et personnels. C'est la raison pour laquelle, la définition de l'Histoire peut engager l'imaginaire. Ce fictif incorporé à l'histoire se présente au lecteur afin d'apporter une

---

<sup>51</sup> Gérard Gengembre, *Le Roman historique*, Paris, Klincksieck, 2006, p. 100.

<sup>52</sup> Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 157.

<sup>53</sup> Gérard Gengembre, *op. cit.*, p. 15.

<sup>54</sup> Jean-Paul Sartre, « À propos de "Le Bruit et la fureur" : la temporalité chez Faulkner », *Situations I*, *op. cit.*, p. 66.

<sup>55</sup> *Id.*, *Cahiers pour une morale [1947-1948]*, Paris, Gallimard, 1983, p. 46.

crédibilité à l'authentique : le récit historique n'a pas pour but d'être un recueil scrupuleux des faits survenus ; il a pour rôle d'exprimer la réalité du passé au moyen d'un récit. C'est pourquoi nous pouvons dire que « [l]Histoire sera toujours aliénée »<sup>56</sup> ; « [l]'Histoire étant aliénation, il est naturel et logique que toute *idée* historique apparaisse dans l'Histoire d'abord comme aliénée. »<sup>57</sup>, pense Sartre.

## 1.2. La compétence de la fiction

La fiction est définie comme « [c]réation, invention de chose imaginaires, irréelles » et aussi comme « l'œuvre ainsi créée. »<sup>58</sup> En effet, la fiction en tant que création s'inscrit dans un processus mimétique. L'explication des phénomènes littéraires est considérée comme une imitation des actions humaines depuis Aristote :

« Si le but de la fiction est de faire un monde, il n'y a de monde que celui de la mémoire. » (Julia Kristeva, *Le Temps sensible*, 1994, p. 239) En permettant l'émergence d'univers aussi bien réels que fictifs, ce pouvoir mnésique sur lequel se fonde toute représentation s'intègre à la tentative de définition des relations qui relient fiction et mimésis depuis Aristote.<sup>59</sup>

La création fictionnelle construit un monde et imite l'univers réel en le configurant. Elle valide l'hypothèse d'une fiction comme étant ni vraie, ni fausse.<sup>60</sup> Le réel est la source de la fiction. Il offre un modèle mais la fiction possède la capacité de représenter l'intention de l'auteur :

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 54

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 53

<sup>58</sup> *Larousse : dictionnaire de la langue française avec explications bilingues, op. cit.*, p. 794.

<sup>59</sup> Francis Tremblay, *op. cit.*, p. 13.

<sup>60</sup> Voir Monique Carcaud-Macaire, Yves Mauvais, *La Fiction littéraire : narratologie*, vol. I, Oran, Université d'Oran, 1979, p. 6.

Si on admet avec Käte Hamburger « que la réalité est la manière de la fiction », on ne dénie pas le fait que la fiction est autre chose que la réalité. On tente plutôt de comprendre l'apparente réalité qui se construit dans et par les œuvres de fiction. [...] Hamburger l'exprime de façon éclairante : « La réalité, quant à elle, est, mais elle ne signifie pas. Seule la non-réalité a le pouvoir de métamorphoser le réel en signification, en sens. » La réalité d'une œuvre de fiction tient dans son pouvoir de se présenter « comme une interprétation du réel ». <sup>61</sup>

Les faits réels sont le moule du récit, et l'interprétation des romans est en fait une re-compréhension de la réalité. Il s'agit en fait d'une extériorisation de la conscience subjective de l'auteur. La fiction en tant que production est alors dotée d'une vérité figurale :

La fiction opère dans les mondes réels à peu près de la même façon que la non-fiction. [Les romanciers] défont et refont, et reprennent nos mondes familiers, en les refondant de manières remarquables et parfois obscures, mais finalement reconnaissables – c'est-à-dire *re-connaissables*. <sup>62</sup>

Christine Montalbetti, citant Valincour, rappelle que « deux sortes de fiction » s'imposent :

L'une dans laquelle il est permis à l'auteur de suivre son imagination en toutes choses, sans avoir aucun égard à la vérité [...]. La seconde sorte de fictions, c'est de celles qui sont mêlées de vérité, et dans lesquelles l'auteur prend un sujet tiré de l'histoire, pour l'embellir et le rendre agréable par ses inventions. <sup>63</sup>

---

<sup>61</sup> Francis Tremblay, *op. cit.*, p. 55.

<sup>62</sup> Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes* (1978), cité par Christine Montalbetti, *La Fiction : textes choisis & présentés*, Paris, Flammarion, 2001, pp. 58-59.

<sup>63</sup> Valincour, *Lettres à Madame de \*\*\* sur le sujet de la Princesse de Clèves*, *ibid.*, pp. 110-111.

Finalement, dans le cas de l'immersion fictionnelle, c'est le lecteur qui est victime de l'illusion perceptive que lui offre l'auteur par le récit.

Bernard Valette déclare que « le roman se définit et se délimite moins à partir de ses marques formelles qu'à travers son signifié, traditionnellement associé à l'idée de *fiction*. »<sup>64</sup> Le roman en tant que genre littéraire se définit comme un récit de fiction et la langue romanesque qu'il emploie est caractérisée par une narration. Dans l'analyse de l'histoire du roman que propose Bernard Valette, l'écriture et le pouvoir de la fiction sont mis en avant :

L'histoire du roman ne saurait se contenter d'une simple chronologie et d'une filiation sommaire : genre actuellement dominant, le roman est aussi, il est vrai, le genre qui par un effet spéculaire met en permanence en question la domination de l'écriture et le pouvoir de la fiction.<sup>65</sup>

Le roman utilise le langage fictionnel pour construire un monde, un univers global et complexe en tant qu'il présente des événements, des personnages et des intrigues auxquels le lecteur adhère.

Enfin, si l'imaginaire offre au réel un parallèle, dans le roman, la feinte qu'il représente est également vraie pour le lecteur. Michel Butor nous dit : « Le romancier, lui, nous présente des événements semblables aux événements quotidiens, il veut leur donner le plus possible l'apparence de la réalité, ce qui peut aller jusqu'à la mystification. »<sup>66</sup> L'écrivain met en place des personnages et s'exprime de façon à mettre le lecteur en confiance, ce faisant il brouille la frontière entre réalité et fiction. Dans le monde de la fiction, la réalité est perturbée, décalée ou transformée. Le roman étant une zone floue entre réalité et imaginaire.

Chaque œuvre littéraire fait participer le lecteur à son activité. Et quand le romancier a achevé son roman, le livre prend son indépendance. À partir de ce moment, c'est plutôt

---

<sup>64</sup> Bernard Valette, *Le Roman : initiation aux méthodes et aux techniques modernes d'analyse littéraire* (2<sup>e</sup> édition), Paris, Nathan, 1992, p. 7.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>66</sup> Michel Butor, *Essais sur le roman* (1969), Paris, Gallimard, « Tel », 1992, p. 8.

le lecteur qui s'engage dans l'activité littéraire. « [Umberto] Eco substitue à l'intention de l'auteur (*intentio auctoris*) l'intention du texte (*intentio operis*). Le texte devient ainsi accessible sans avoir à tenir compte de ce que son auteur a voulu dire ou écrire. »<sup>67</sup> Le langage littéraire provoque des écarts d'expression, de cognition et de compréhension. En particulier, la signification symbolique de la langue littéraire élargit sa capacité d'expression.

Parce que, chez Sartre, la philosophie ne se sépare pas de la littérature, l'écriture littéraire marque une activité de dévoilement. Elle démasque la vérité du monde aux yeux du lecteur. Dans une conversation avec Michel Contat, « Autoportrait à soixante-dix ans », Sartre a clairement expliqué la raison pour laquelle cette vérité est exprimée par l'intermédiaire d'un récit de fiction :

– [Michel Contat] *Vous m'avez dit, une fois, vers 1971 : « Il serait temps que je dise enfin la vérité. » Vous aviez ajouté : « Mais je ne pourrai la dire que dans une œuvre de fiction. » Pourquoi ? [...]*

– [Jean-Paul Sartre] [...] On peut arriver à des vérités objectives sans penser sa propre vérité. Mais, s'il s'agit de parler à la fois de l'objectivité qu'on est, et qui fait partie de l'homme au même titre que son objectivité, à ce moment-là, il faut écrire : « Moi, Sartre. » Et, comme cela n'est pas possible à l'heure actuelle, parce que nous ne nous connaissons pas suffisamment, le détour par la fiction permet d'approcher mieux cette totalité objectivité-subjectivité.<sup>68</sup>

En effet, la fiction, et en particulier le roman, amène à dévoiler la vérité, et la raison pour laquelle Sartre désire employer la fiction est qu'elle lui permettra de concilier au mieux l'objectivité de son raisonnement et la subjectivité de son expérience. Il interprète ainsi son œuvre : « [...] les vérités que j'atteindrais, s'expriment dans mon roman »<sup>69</sup>.

---

<sup>67</sup> Francis Tremblay, *op. cit.*, p. 38.

<sup>68</sup> Jean-Paul Sartre, Michel Contat, « Autoportrait à soixante-dix ans » (1975), *Situations X*, Paris, Gallimard, 1976, pp.145-146.

<sup>69</sup> Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, *La Cérémonie des adieux* suivi de *Entretiens avec Jean-Paul Sartre* (Août-Septembre 1974), *op. cit.*, p.184.



Utilisant ses propres expériences, en les adaptant aux besoins de sa recherche philosophique, Sartre choisit de s'extraire littéralement de l'histoire afin de ne pas perdre l'objectivité qu'il souhaite introduire dans son œuvre. Il se projette ainsi lui-même dans le roman par ce qu'il apporte, mais il s'en détache par les différences qu'il y insère et le genre d'écriture qu'il choisit : le roman. Son but n'est pas ici de faire étalage de son point de vue mais plutôt d'amener à une réelle réflexion du lecteur mais aussi pour lui-même à travers les concepts qui lui sont chers.

Selon le point de vue de Benoît Denis, « la production romanesque de l'écrivain philosophe ne compte que deux ouvrages : *La Nausée* (1938) qui consacre l'entrée de Sartre en littérature ; et le cycle romanesque inachevé des *Chemins de la liberté* (1945-1949). »<sup>70</sup> La raison du faible nombre de romans écrits par Sartre tient au fait qu'il se situerait « dans une situation de transition dans l'histoire du roman au XX<sup>e</sup> siècle »<sup>71</sup>.

Cette période de la création littéraire, marquée par l'engagement, a façonné *Les Chemins de la liberté*. L'Histoire tient désormais un rôle important dans le roman, non pas seulement au niveau des événements qui y sont consignés, mais surtout en raison de l'importance accordée, dans l'actualité, à la position de l'individu au sein de la collectivité.

Selon Sartre, la littérature inventorie la vie actuelle, et du roman émerge l'activité de l'homme dans ce monde. Il estime alors que la vraie littérature doit rendre « à l'événement sa brutale fraîcheur, son ambiguïté, son imprévisibilité, au temps son cours, au monde son opacité menaçante et somptueuse, à l'homme sa longue patience [...] »<sup>72</sup>. L'œuvre que Sartre veut écrire ne doit pas se mettre au service d'un idéal qui mènerait l'œuvre, et par la même occasion le lecteur, et le conduirait vers un but prédéfini et une fin préparée. L'œuvre doit se découvrir et le lecteur s'en approcher de sa propre manière. Le roman qui se pose dans un contexte historique particulier fait face à une ambiguïté du futur ; la valeur de l'événement reste à cet égard tout de même importante :

---

<sup>70</sup> Benoît Denis, « “Rendre à l'événement sa brutale fraîcheur” : événement et roman chez Jean-Paul Sartre », in *Que se passe-t-il ? : événements, sciences humaines et littérature*, dir. par Sabrina Parent, Michèle Touret, Didier Alexandre *et al.*, en ligne, URL : <https://books.openedition.org/pur/35858?lang=fr>, consulté le 13 octobre 2020.

<sup>71</sup> *Loc. cit.*

<sup>72</sup> Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* (1948), Paris, Gallimard, 1985, p. 226.

Le roman sartrien se doit désormais de s'ouvrir à la représentation du devenir collectif et l'événement, qui n'était envisagé jusque-là que dans sa dimension phénoménologique, devient alors « historique » : ce qu'il s'agit de prendre en charge par le roman, c'est désormais la Guerre, la révolution, les Accords de Munich, etc., autant d'événements qui possèdent selon Sartre un « goût d'histoire, c'est-à-dire un mélange amer et ambigu d'absolu et de transitoire ». <sup>73</sup>

Sartre prend pour contexte l'événement actuel, celui qu'il est en train de vivre – la guerre –, et selon lui l'histoire ne peut être vue que dans le milieu où vivent les hommes. Ceux-ci sont ainsi placés au centre de l'histoire puisque ce sont les interactions qu'ils entretiennent qui en forment l'essence. Il l'explique ainsi en 1947 : « L'Histoire c'est l'*Autre*. [...] L'Histoire c'est l'histoire des hommes en tant qu'ils sont tous pour chacun, chacun pour tous *des autres*. » <sup>74</sup> L'Histoire, et donc aussi la littérature au sens où elle est finalement une expression de celle-ci, n'est que le reflet de la collectivité.

Au cours des *Chemins de la liberté* la réflexion de Sartre est passée de l'idée de liberté individuelle à une exploration de la liberté collective, et en cela elle s'accorde pleinement à sa période. Ce cycle romanesque s'engage dans le temps actuel, où l'histoire romanesque concerne l'Histoire présente : « [...] la valeur de l'événement, comme élément central du dispositif romanesque, s'établit alors dans son appréhension au présent, c'est-à-dire dans le moment de son surgissement. » <sup>75</sup>

Le choix de Sartre de recourir au présent dans son écriture est pour lui le meilleur moyen de représenter l'incertitude que le futur pose, et l'absolu que le passé lui oppose. Dans *Les Chemins de la liberté*, Sartre a repris des écritures contemporaines chez Faulkner, Kafka, Woolf et Dos Passos. Que ce soit dans *La Nausée* ou *Les Chemins de la liberté*, l'auteur utilise régulièrement la forme du journal et les histoires romanesques sont toujours retranscrites au présent. Il énonce lui-même : « Le malheur de l'homme est

---

<sup>73</sup> Benoît Denis, « “Rendre à l'événement sa brutale fraîcheur” : événement et roman chez Jean-Paul Sartre », art. cité.

<sup>74</sup> Jean-Paul Sartre, *Cahiers pour une morale*, op. cit., p. 51.

<sup>75</sup> Benoît Denis, art. cité.

d'être temporel. »<sup>76</sup> Dans son article qui analyse l'enjeu de la temporalité dans *Le Bruit et la Fureur*, il écrit : « Chez Faulkner il n'y a jamais de progression, rien qui vienne de l'avenir. Le présent n'a pas été d'abord une possibilité future, [...] Non : être présent, c'est paraître sans raison et s'enfoncer. »<sup>77</sup> Par conséquent, pour Sartre, seul l'instant présent tient lieu de réalité et c'est la seule que l'on puisse saisir. L'existence de l'homme se manifeste au présent.

Pour Heidegger, qui influence beaucoup Sartre, « l'être de la réalité humaine se définit comme "être-dans-le-monde" »<sup>78</sup>. Le *Dasein* (l'être-là) s'engageant toujours au présent, on comprend que le présent soit central pour le romancier. Choisisant de placer ses personnages dans une situation actuelle, qui élargit l'instant, Sartre forme, par accumulation, l'histoire des personnages. Ce qu'il dit d'ailleurs du roman de Faulkner pourrait être transposé à son œuvre :

Le présent surgit on ne sait d'où, chassant un autre présent ; c'est une somme perpétuellement recommencée. « Et... et... et puis. » Comme Dos Passos, mais beaucoup plus discrètement. Faulkner fait de son récit une addition : les actions elles-mêmes, même lorsqu'elles sont vues par ceux qui les font, en pénétrant dans le présent éclatent et s'éparpillent [...].<sup>79</sup>

Le futur ne pouvant être écrit à l'avance, le romancier se sert du présent et des visions des protagonistes confrontés à celui-ci pour placer objectivement une globalité historique et temporelle. L'Histoire est ainsi faite de l'accumulation de chaque présent. Sartre pose l'ensemble de ses personnages romanesques dans la réalité des faits historiques, afin de les installer dans « [l]e fait historique devenu situation. »<sup>80</sup>

Dans *Les Chemins de la liberté*, puisque Mathieu est une incarnation du commun, son histoire débute par une réflexion concernant la liberté de la vie individuelle mais son

---

<sup>76</sup> Jean-Paul Sartre, *Situations I, op. cit.*, p. 66.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>78</sup> *Id.*, *L'Être et le néant, op. cit.*, 1943, p. 52.

<sup>79</sup> *Id.*, *Situations I, op. cit.*, pp. 66-67.

<sup>80</sup> *Id.*, *Cahiers pour une morale, op. cit.*, p. 45.

histoire personnelle est tout entière conduite par son époque. La contingence que marque la guerre s'impose dans sa vie, et l'homme qu'il représente s'inscrit dans ce cadre historique :

Sartre cherche alors à convertir le projet romanesque d'avant-guerre en une esthétique du roman engagé conforme aux positions qu'il défend désormais, esthétique dont la fonction est d'inventer, dans la lignée de Dos Passos, un romanesque capable de prendre en charge l'Histoire présente en évitant l'écueil du roman à thèse.<sup>81</sup>

La volonté propre de positionner des personnages qui n'ont pas la possibilité d'agir concrètement sur le déroulement de l'histoire, mais de leur en laisser l'illusion, sert Sartre dans son projet romanesque, celui de prendre l'Histoire comme une accumulation du présent, mais en ne se laissant pas emporter dans une théorie utopique de l'action à venir.

## 2. L'énonciation romanesque

### 2.1. Le refus de l'omniscience comme parti pris

La narration des romans de Jean-Paul Sartre présente une facture très personnelle. Elle débouche sur le refus pour *Les Chemins de la liberté* d'une vision omnisciente ; cependant, le narrateur n'est ni clairement identifié, ni unique. Geneviève Idt explique le choix de Sartre de se détacher des modèles classiques d'écriture :

---

<sup>81</sup> Benoît Denis, art. cité.

En 1947, il [Sartre] reprochait à la fois aux romanciers du siècle dernier d'unifier leur récit par la bouche d'un parleur, et aux surréalistes de manquer la synthèse et, faute d'admettre la subjectivité, de réduire l'homme à une collection d'états de conscience. Éviter à la fois la juxtaposition de modèles hétéroclites et leur fusion sous la plume d'un narrateur unique, c'est la gageure que Sartre s'est imposée.<sup>82</sup>

Dans le processus narratif, le narrateur n'est évidemment pas l'auteur. Dans une narration à la première personne, le narrateur assume le rôle de personnage dans le roman. Dans le récit à la troisième personne, il est souvent le support d'un point de vue omniscient.

Dans *Les Chemins de la liberté*, il s'agit d'éviter « [l]a fonction du narrateur omniscient [qui] empiète sur la liberté des personnages », puisque, dans ces conditions « ils paraissent dépendre d'une puissance qui leur est extérieure. »<sup>83</sup> C'est ainsi que le personnage sartrien est toujours vu sous différents aspects afin d'être sculpté. Dans *L'Imaginaire*, Sartre décrit ce changement de regard au moyen d'un cube dont les faces seraient l'image que les personnages renvoient aux autres :

« Dans la perception *j'observe* les objets, Il faut entendre par là que l'objet, quoiqu'il entre tout entier dans ma perception, ne m'est jamais donné que d'un côté à la fois. On connaît l'exemple du cube : je ne puis savoir que c'est un cube tant que je n'ai pas appréhendé ses six faces ; [...] de l'appréhension des faces ABC à celle des faces BCD, il reste toujours une possibilité pour que la face A se soit anéantie durant mon changement de position. L'existence du cube demeurera donc douteuse. »<sup>84</sup>

Lorsque l'on voit un objet, il y a toujours une face qui échappe à notre regard, et chez Sartre ce genre de face cachée ne peut être délibérément dévoilé par l'auteur, c'est

---

<sup>82</sup> Geneviève Idt, « Les modèles d'écriture dans *Les Chemins de la liberté* », art. cité, p. 88.

<sup>83</sup> Gerald Joseph Prince, *Métaphysique et technique dans l'œuvre romanesque de Sartre*, op. cit., p. 18.

<sup>84</sup> Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire* (1940), Paris, Gallimard, 2013, p. 23.

l'histoire qui l'offre en se développant. Ce genre d'inconnu est source de contingence : puisque si nous ne sommes pas capables de tout percevoir, nous ne pouvons tout prévoir.

C'est la raison pour laquelle, dans les romans sartriens il n'existe jamais de point de vue absolu. Selon l'auteur, la mise en place d'un univers romanesque ne peut pas avoir d'observateur omniscient :

Dans *L'Âge de raison*, un modèle unique, celui de Gide, s'impose avec l'évidence d'une « vision du monde » par la convergence des similitudes. Le mode de la narration, comme dans *Les Faux-Monnayeurs*, repose sur la succession de points de vue individuels, de regards obliques, de conversations interceptées, de jugements des uns sur les autres, de messages interpersonnels circulant dans un cadre spatial et temporel réduit.<sup>85</sup>

Les nombreux points de vue qui s'enchaînent dans le roman apportent au lecteur la vision fragmentée de l'environnement des personnages, du monde. Par exemple, dans le premier volume, *L'Âge de raison*, à la première rencontre de Marcelle dans le roman, le point de vue est celui de Mathieu :

Marcelle ouvrit sa porte avant qu'il n'eût atteint le palier. Une buée rose et qui sentait l'iris fusa hors de sa chambre et se répandit dans l'escalier. Elle avait mis sa chemise verte. Mathieu vit en transparence la courbe tendre et grasse de ses hanches.<sup>86</sup>

Cette description ressemble à une image ; en la lisant, on peut imaginer une femme qui ouvre la porte en étant entourée d'un brouillard rose. Son visage est flou mais impressionnant : il s'agit d'une femme attirante, sexuellement désirable et empreinte d'un certain sensualisme. La même impression de rose est à nouveau ressentie quand Marcelle annonce à Mathieu qu'elle est enceinte, mais cette fois le regard de Mathieu nous offre une image différente de Marcelle, marquée par l'attente et l'anxiété :

---

<sup>85</sup> Geneviève Idt, « Les modèles d'écriture dans *Les Chemins de la liberté* », art. cité, p. 80.

<sup>86</sup> Jean-Paul Sartre, *L'Âge de raison* (1945), *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 396.

Mathieu remarqua que son visage était devenu gris. L'air était rose et sucré, on respirait du rose, on en mangeait : et puis il y avait ce visage gris, il y avait ce regard fixe, on aurait dit qu'elle s'empêchait de tousser.<sup>87</sup>

Son visage est encore peu détaillé mais cette nouvelle image nous donne une autre impression, celle d'une femme malade, dégageant un sentiment de stress, et d'anxiété, mais qui demeure dans un environnement attirant, en contraste avec le visage vu par Mathieu. Sartre décrit tout au long du roman *Marcelle* par des ambiances colorées : la chemise verte, la buée rose, le visage gris. Alors que le sentiment de Marcelle est bien représenté, son apparence physique et en particulier son visage sont absents du récit. De même, nous ne trouvons pas non plus de description de son caractère, celui-ci se présente plutôt au lecteur par le biais des actes et des personnages avec lesquels elle est en contact. Le lecteur peut tout de même comprendre qu'elle est malade, et au travers des paroles et impressions de Mathieu elle apparaît principalement douce mais triste, floue et ambiguë.

Dans la trilogie des *Chemins de la liberté*, les trois romans ont des méthodes d'écriture différentes. Alors que *L'Âge de raison* adopte un style classique, *Le Sursis* – s'approche du « genre du journal »<sup>88</sup> et utilise la technique simultanéiste qui donne au lecteur une impression de grand désordre par l'insertion de nombreuses coupes dans le récit : « Ces anacoluthes narratives produisent un effet de flou, équivalent en écriture du fondu enchaîné au cinéma », explique Geneviève Idt<sup>89</sup>. Enfin, *La Mort dans l'âme* est scindé en deux parties dont les méthodes d'écriture sont différentes. Alors que la première continue d'utiliser la forme diariste utilisée précédemment, quoique de façon moins prononcée, la deuxième partie ne comporte aucune segmentation dans sa structure, où dialogue et narration sont entrelacés.

Cependant, dans tous les tomes, *Les Chemins de la liberté*, présentent des discours orchestrés par la langue philosophique, inspiratrice du romancier. Comme Sartre

---

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 405.

<sup>88</sup> Jean-François Louette, *Silences de Sartre*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1995, p. 26.

<sup>89</sup> Geneviève Idt, « *Les Chemins de liberté* : les toboggans du romanesque », *Obliques*, vol. 19, 1979, p. 88.

l'explique : « [...] je l'ai [la philosophie] considérée comme le meilleur moyen d'écrire ; c'est elle qui me donnait les dimensions nécessaires pour créer une histoire. »<sup>90</sup>

On pense, dans *L'Âge de raison*, à la scène où Mathieu est dans l'autobus pour se rendre à Denfert-Rochereau. Puisqu'il attend la réponse de Sarah, tous les problèmes de sa vie sont comme en suspens :

Toute sa liberté venait de refluer sur lui. Il pensa : « Non, non, ce n'est pas pile ou face. Quoi qu'il arrive, c'est par moi que tout doit arriver. » Même s'il se laissait emporter, désemparé, désespéré, même s'il se laissait emporter comme un vieux sac de charbon, il aurait choisi sa perte : il était libre, libre pour tout, libre de faire la bête ou la machine, libre pour accepter, libre pour refuser, libre pour tergiverser ; épouser, plaquer, traîner des années ce boulet à son pied : il pouvait faire ce qu'il voulait, personne n'avait le droit de le conseiller, il n'y aurait pour lui de Bien ni de Mal que s'il les inventait. Autour de lui les choses s'étaient groupées en rond, elles attendaient sans faire un signe, sans livrer la moindre indication.<sup>91</sup>

Face à un dilemme qui touche à sa vie, Mathieu se tourne vers une réflexion sur l'existence de sa liberté dans le monde. On voit comment l'auteur incorpore des réflexions philosophiques dans son roman auxquelles il confronte aussi son lecteur.

Dans *La Mort dans l'âme*, Sartre utilise également la situation de ses personnages afin de faire surgir des problématiques philosophiques et manifester un avis sur la guerre et l'engagement :

« Cette guerre, moi aussi, au début, je croyais que c'était une maladie. Quelle connerie ! C'est moi, c'est Pinette, c'est Login. Pour chacun de nous, c'est lui-même ; elle est faite à notre image et l'on a la guerre qu'on mérite. » [...] S'enfoncer dans un acte

---

<sup>90</sup> Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, *op. cit.*, pp. 201-202.

<sup>91</sup> Jean-Paul Sartre, *L'Âge de raison*, *op. cit.*, pp. 664-665.



inconnu comme dans une forêt. Un acte. Un acte qui engage et qu'on ne comprend jamais tout à fait.<sup>92</sup>

Cette réflexion sur la guerre que l'auteur propose au lecteur est celle d'une guerre choisie par l'homme. Mais dans une telle situation, compte tenu des bouleversements qu'elle implique, les actions que nous engageons perdent aussi leur but.

## 2.2. « Polyphonie et cacophonie »<sup>93</sup>

*Le Sursis* est difficile à lire, là où *L'Âge de raison* suivait l'histoire du héros d'une manière traditionnelle. En ce qui concerne les techniques d'écriture, la narration et le dialogue prennent une forme où sont mis en avant les sens et l'affect. En effet, la narration ne décrit pas précisément, mais se concentre sur le ressenti des personnages : elle fait ainsi place aux monologues afin de présenter l'intériorité des personnages. Tous ces monologues sont par ailleurs entrelacés et cette polyphonie fait régner une intense cacophonie tout particulièrement dans *Le Sursis* où les scènes s'emmêlent. Ainsi en est-il lors de la journée du 24 septembre 1938 lorsque Philippe rencontre un homme ivre et que l'on suit en parallèle Gros-Louis qui cherche un travail dans les rues de Marseille :

Il [Starace] s'approcha de Philippe et lui entoura le cou de son bras. Mario avait pris le bras de Gros-Louis et le serrait tendrement, c'était l'enfer, ils marchaient dans les ruelles sombres, ils ne s'arrêtaient jamais, Gros-Louis n'en pouvait plus, il avait envie de vomir et ses oreilles bourdonnaient. [...] Gros-Louis regarda Mario et il eut peur. Mario disait : « Alors, mon pote, mon petit pote, t'es fatigué, mon pote ? » Mais il

---

<sup>92</sup> *Id.*, *La Mort dans l'âme*, *op. cit.*, pp. 1212-1213.

<sup>93</sup> Comme le dit Geneviève Idt, à propos du *Sursis*, on y trouve une « coexistence des contraires, polyphonie et cacophonie », art. cité, p. 91.

n'avait plus le même visage. Starace lui [Philippe] avait pris le bras gauche, c'était l'enfer.<sup>94</sup>

Le lecteur a du mal à suivre ces scènes, ne sachant plus à quel personnage les pronoms personnels sont rattachés. Le pluriel « ils » pourrait bien indiquer l'ensemble des protagonistes des deux intrigues. Par ailleurs, concernant la journée du 27 septembre, lorsque Mathieu retourne à Paris et qu'il s'assoit à la terrasse du café des Deux-Magots, un monologue intérieur s'ensuit pour décrire son état de pensée. Au cours de ces deux pages la narration prend une forme explosive car le lecteur se perd dans le dédale des scènes ; les phrases y sont entrecoupées selon un rythme qui donne un aperçu au lecteur de la véhémence du personnage : « [...] L'absolu, pour toujours ; l'absolu, sans raison, sans but, sans autre passé, sans autre avenir que la permanence, gratuit, fortuit, magnifique. “Je suis libre”, se dit-il soudain. »<sup>95</sup> Le moyen employé dans le changement de certaines scènes évoque fortement celui utilisé par le cinéma, notamment lorsque la scène où Mathieu est assis à la terrasse des Deux-Magots est transférée vers celle d'Irène qui se trouve ailleurs grâce au sentiment similaire qu'elles évoquent : « Et sa joie se mua sur-le-champ en une écrasante angoisse. Irène s'ennuyait. Il ne se passait rien, sinon que l'orchestre jouait. »<sup>96</sup> Allant de l'un à l'autre à travers les sentiments présentés, l'image change comme lors d'un montage *cut*. Michel Contat s'exprime d'ailleurs sur ce découpage des scènes : « À vrai dire, plutôt que le montage cinématographique, qui met bout à bout des plans découpés, le montage du *Sursis* évoque celui de la télévision en régie directe. »<sup>97</sup>

### **Le monologue intérieur**

La présence des monologues intérieurs est récurrente dans *Les Chemins de la liberté*. À travers eux, le lecteur a une vision directe de ce que pense et ressent le personnage et

---

<sup>94</sup> Jean-Paul Sartre, *Le Sursis*, *op. cit.*, pp. 889-890.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 1048.

<sup>96</sup> *Loc. cit.*

<sup>97</sup> Michel Contat, « Notice », in Jean-Paul Sartre, *Œuvres romanesques*, *op. cit.*, p. 1067.

peut ainsi comprendre son psychisme et même entrer en résonance avec cette intimité. De plus, cette technique enrichit le récit d'une vision des personnages plus vivante et plus approfondie dans la mesure où le lecteur pénètre leur intériorité. À dire vrai, le roman de Sartre s'impose en matière de monologue intérieur. Comme le dit Gilles Philippe, *Les Chemins de la liberté* innove :

[...] indépendamment de l'œuvre elle-même, l'auteur est un théoricien de la conscience, rompu à la psychologie de son temps, c'est aussi un analyste très lucide des formes littéraires, conscient de leur historicité, de leurs enjeux, de leurs limites. [...] Il s'agit pour lui de redonner du souffle à ce qu'il appelle le "réalisme" brut de Joyce.<sup>98</sup>

Dès *L'Âge de raison*, l'auteur utilise le monologue intérieur pour laisser les impressions des personnages s'exprimer – déléguant la pensée comme le fait avec la parole le dialogue : « [...] d'après Sartre, le monologue intérieur suppose "une subjectivité première" et réduit le réel livré au lecteur à la somme des représentations de la conscience, c'est-à-dire qu'[alors] il ne s'intéresse pas au monde en tant que réalité objective. »<sup>99</sup>

Le moment où Mathieu, Ivich et Boris entrent dans le bar où Lola chante illustre bien l'enjeu de la question. Mathieu plonge en lui-même en écoutant une chanson connue et en regardant Lola chante. Cette intériorité révèle une souffrance au plus profond de son cœur : « "Épouse-la, faux bohème, épouse-la, mon cher, pourquoi ne l'épouses-tu pas ?" Je parie qu'elle va en claquer, pensa Mathieu avec horreur. »<sup>100</sup> au sujet de Marcelle. C'est le monologue intérieur qui peut clairement faire ressentir cette dimension intérieure. Mathieu n'a plus aucun espoir et tombe alors dans une anxiété extrême.

---

<sup>98</sup> Gilles Philippe, « Archéologie et contexte d'un modèle textuel : la représentation du discours intérieur dans les romans de Sartre et les approches théoriques de l'endophasie », in *Textes et sens*, dir. par François Rastier, Paris, Didier, 1996, p. 111.

<sup>99</sup> *Id.*, *Le Discours en soi : la représentation du discours intérieur dans les romans de Sartre*, Paris, Champion, 1997, p. 25.

<sup>100</sup> Jean-Paul Sartre, *L'Âge de raison*, *op. cit.*, p. 586.

Dans le deuxième volume, quand Brunet marche dans la rue, l'auteur décrit longuement son activité cérébrale :

Brunet marchait tout doucement, il respirait une odeur de papier d'Arménie, il leva la tête, regarda des lettres d'or noirci accrochées à un balcon ; la guerre éclata : elle était là, au fond de cette inconsistance lumineuse, [...] Brunet la voyait. Elle avait toujours été là, mais les gens ne le savaient pas encore. Brunet avait pensé : « Le ciel nous tombera sur la tête. » Et tout s'était mis à tomber, il avait vu les maisons comme elles étaient pour de vrai : des chutes arrêtées. [...] Brunet eut le cœur serré : tout à l'heure encore sur ces façades bien alignées, il y avait un sourire humain, mélangé à la poudre d'or du soir. [...] Brunet s'arrêta ; il se sentit sucré par une lâche douceur et pensa : « S'il n'y avait pas de guerre ! S'il pouvait n'y avoir pas de guerre ! » [...] Le Parti a bien raison de se méfier des intellectuels. La mort est inscrite dans les hommes, la ruine est inscrite dans les choses ; d'autres hommes viendront qui rebâtiront Paris, qui rebâtiront le monde. Je lui dirai : « Alors vous voulez la paix à n'importe quel prix ? » [...].<sup>101</sup>

À travers le monologue intérieur de Brunet, l'auteur oppose l'image d'un effondrement de Paris à l'ignorance des gens alors que la guerre a éclaté et que tous affichent un sourire sur leur visage. Ici, on peut penser que l'auteur s'accorde avec son personnage pour sublimer la compréhension de la guerre de son point de vue d'intellectuel : la guerre est effectivement destructrice. Mais le contraste le plus marquant est sans doute le fait que dans ce trouble où tous devraient s'unir et combattre, nombreux sont ceux qui décident de fuir.

Dans *Les Chemins de la liberté*, le monologue intérieur est un moyen couramment utilisé pour décrire la pensée d'un personnage et affirmer son point de vue et l'on peut se souvenir que seule « la focalisation interne [...] ne peut être parfait[e] que dans le monologue intérieur. »<sup>102</sup>

---

<sup>101</sup> *Id.*, *Le Sursis*, *op. cit.*, pp. 749-750.

<sup>102</sup> Brigitte Buffard-Moret, *Introduction à la stylistique*, Paris, Nathan, 2000, p. 35.

Par ailleurs, et toujours pour refléter les pensées de ses personnages, Sartre choisit l'usage du « courant de conscience ».

### **Le courant de conscience**

Geneviève Idt explique en citant Sartre : « L'autre facteur de totalisation [dans *Les Chemins de la liberté*] c'est "l'orchestration des consciences", c'est-à-dire, dans un roman, des modèles discursifs. »<sup>103</sup> Avoir recours au « courant de conscience », y contribue, car le lecteur entre ainsi dans l'esprit des personnages :

[Cette] [i]nvention [...] a tout de même un nom : « courant de conscience ». C'est le psychologue William James qui a inventé cette expression « pour désigner le flux continu de pensées et de sensations dans l'esprit humain. Plus tard, les critiques littéraires l'ont emprunté pour décrire un type particulier de fiction moderne tentant d'imiter ce processus. » Grâce à ce procédé de représentation, l'œuvre de fiction nous offre une entrée imaginaire à ce qui se passe dans la vie intérieure d'êtres autres que nous. Même s'ils ne sont que fictifs, on peut partager leur raisonnements, émotions, sensations, souvenirs, fantasmes, motivations, impulsions, désirs, rêves.<sup>104</sup>

Dans le « courant de conscience », les pensées erratiques et changeantes du personnage et la perception des scènes réelles et imaginaires des personnages sont entremêlés – la pensée du lecteur suit ce flux.

Dans la trilogie, le « courant de conscience » est une méthode d'écriture que le romancier utilise régulièrement. Par exemple, dans le cadre de la journée du 26 septembre 1938, au moment où Hitler prononce son discours, l'auteur choisit cette technique pour le personnage de Gomez :

---

<sup>103</sup> Geneviève Idt, « Les modèles d'écriture dans *Les Chemins de la liberté* », art. cité, p. 90.

<sup>104</sup> Francis Tremblay, *La Fiction en question*, op. cit., p. 16.

Mon Führer, mon Führer, tu parles et je suis changé en pierre, je ne pense plus, je ne veux plus rien, je ne suis que ta voix, je l'attendrais à la sortie, je le viserais au cœur, mais je suis en premier lieu le porte-parole des Allemands et c'est pour ces Allemands que j'ai parlé, assurant que je ne suis plus disposé à rester spectateur inactif et calme alors que ce dément de Prague croit pouvoir, je serai ce martyr, je jure, je jure, je jure, chut, dit Gomez, nous écoutons le discours du pantin.<sup>105</sup>

Sartre amène ainsi par la juxtaposition des scènes et des lieux dans la narration, une représentation simultanée du ressenti de chacun des personnages à ce moment précis de l'histoire. De fait, le courant de conscience n'est pas affecté à un personnage en particulier, mais tend à les pénétrer tous. La situation de guerre désormais inéluctable dans laquelle les personnages sont poussés, mais pour laquelle ils ne réagissent pas de la même manière, est ainsi présentée au lecteur de l'intérieur.

### **Le simultanésisme**

L'auteur fait du *Sursis* un « roman simultanésiste » :

Schématiquement résumée, cette technique consiste à refuser l'omniscience du narrateur et à lui substituer une polyphonie de voix narratives : le récit se focalise successivement sur une série de personnages dont il épouse le point de vue situé et limité. [...] De *L'Espoir* de Malraux au *Sursis* de Sartre, de la guerre civile espagnole aux journées qui conduisirent aux Accords de Munich, le roman simultanésiste était ainsi parfaitement profilé pour prendre en charge les certitudes et les menaces de l'avant-guerre.<sup>106</sup>

Dans *Le Sursis*, l'histoire se déroule ainsi à travers les intrigues de tous les personnages. Dans ce roman, le lecteur ne trouve pas vraiment de personnage focal pour

---

<sup>105</sup> Jean-Paul Sartre, *Le Sursis*, op. cit., p. 1022.

<sup>106</sup> Benoît Denis, *Littérature et engagement : de Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, 2000, p. 87.

guide ; le récit peut être dit “non focalisé” en raison des changements incessants de points de vue.

Au cours de la première journée du *Sursis*, le 23 septembre, qui débute seulement à quatre heures et demie de l’après-midi, au moyen du simultanésisme, l’auteur découpe la durée journalière selon des heures précises au cours desquelles les scènes sont insérées. Il nous donne à voir le moment présent et égalise les différents personnages, fictifs et réels. Ainsi en est-il de Mathieu, Milan et Chamberlain :

À quinze heures trente, Mathieu attendait encore, au bord d’un horrible avenir ; au même instant, à seize heures trente, Milan n’avait plus d’avenir. Le vieillard [Chamberlain] se leva, il traversa la pièce, [...] le journal déplié couvrait toute la largeur de la toile cirée. Milan lut pour la septième fois [...] »<sup>107</sup>

À ce moment de la journée, Milan et sa femme Anna sont à la maison, Zézette et Maurice sont dans la rue, Brunet marche dans la rue, Mathieu et sa belle-sœur Odette sont à la plage... Toutes les histoires sont mélangées, par tranches : c’est seulement la date inscrite dans le récit qui nous permet de nous repérer dans le développement de l’histoire romanesque. Comme Sartre l’explique plus tard, « [l]e temps de Dos Passos est sa création propre : ni roman, ni récit. Ou plutôt, si l’on veut, c’est le temps de l’Histoire. »<sup>108</sup> Le simultanésisme permet une présentation kaléidoscopique, mais déployée, du cadre de vie de l’époque.

### 2.3. Le dialogue

Régulièrement, dans le roman le lecteur peut lire des expressions quotidiennes, issues du langage familier ou courant. Ainsi dans *La Mort dans l’âme*, au moment où

---

<sup>107</sup> Jean-Paul Sartre, *Le Sursis*, *op. cit.*, p. 734.

<sup>108</sup> *Id.*, « À propos de John Dos Passos et de “1919” » (1938), *Situations I*, *op. cit.*, p. 16.

Boris entre dans la voiture d'Ivich pour aller au café Rich, on lit qu'il « se tourna vers elle : elle avait l'air tout à fait à son aise ; il mit un doigt sur la bouche, mais elle répéta d'une voix pleine et forte, comme si le chauffeur ne comptait pas plus qu'une rave cuite [...]»<sup>109</sup> ». La façon dont Ivich parle est révélatrice de la volonté de placer le roman dans un contexte vivant où les expressions populaires aient aussi cours. De la même manière, d'un point plus historique cette fois, l'auteur choisit volontairement de placer des mots tels que « Fritz » ou « Frisés » pour désigner les Allemands, en employant le langage commun de l'Occupation.

De ce point de vue, le dialogue est une forme d'expression linguistique plus impliquante que la narration, il nous donne une image très explicite des appréhensions subjectives de l'histoire. On sait que les dialogues des personnages doivent se conformer à leur registre de langue et que c'est alors un moyen d'appréhension de leur condition, comme de leur caractère.

Sartre utilise beaucoup de dialogues pour décrire ses personnages à partir du point de vue d'autrui. Il présente de la sorte le contexte de vie de Mathieu par un dialogue dans lequel son frère le critique. Le lecteur connaît ainsi la situation de Mathieu par l'analyse que Jacques en fait. L'omniprésence du dialogue donne au roman une dimension théâtrale, voire cinématographique. Cette technique est soulignée par Gerald Joseph Prince :

Sartre a également discuté une autre forme de discours, essentielle à tout romancier : le dialogue. L'auteur des *Chemins de la liberté* pense qu'il n'y a pas d'erreur plus grave que de couper court aux dialogues des personnages, de prendre la parole à leur place pour résumer ce qu'ils vont dire. Une telle lésinerie révèle la présence d'un auteur omnipotent dont les personnages dépendent. Elle mutile aussi leur durée et rejette le lecteur hors de leur histoire. Une autre erreur est de faire parler les personnages comme au théâtre, trop clairement et avec un commencement de rhétorique. Non qu'il faille parler dans les romans comme on parle dans la vie ; dans le roman aussi, le dialogue

---

<sup>109</sup> *Id.*, *La Mort dans l'âme*, op. cit., p. 1190 (nous soulignons).



est stylisation, mais stylisation qui doit montrer le personnage luttant pour s'exprimer : « [comme le dit Sartre] ses paroles ne sont point des tableaux de son âme, mais des actes libres et maladroits qui disent trop et trop peu ; le lecteur s'impatiente, il cherche à voir clair par-delà ses déclarations touffues et bégayées. » Enfin, le dialogue du roman ne doit pas faire avancer l'action à tout prix, comme au théâtre : à cette tradition française qui élimine tout malentendu et tout imprévu et qui nous fait passer d'une situation rigoureusement définie à une autre, Sartre préfère « [l]es longs entretiens balbutiants, si fréquents dans les romans anglais, où les héros ressassent indéfiniment leur histoire, sans parvenir à la faire avancer. »<sup>110</sup>

Se concentrant sur les paroles, Sartre permet au lecteur de prendre part au développement romanesque ; il en fait partie intégrante. Il y ajoute une compréhension du roman par les multiples points de vue des différents personnages. Cela rend le portrait – construit en paroles – plus expressif puisqu'il est alors bien visible que le caractère du personnage romanesque est complexe et ne peut se révéler par un unique point de vue :

« Marié ?

– Oui.

– Des enfants ? »

Georges le regarda sans répondre, en ricanant un peu. Puis il mit brusquement la main à la poche, sortit son portefeuille et y prit une photo qu'il tendit les yeux baissés.

« C'est ma fille.

– Vous avez de belles bottines, dit le type en prenant la photo. Elles vous feront de l'usage.

– J'ai des cors, dit Georges avec humilité. Croyez-vous qu'ils me les laisseront ?

– Ils seront trop contents. Ils n'ont peut-être pas de souliers pour tout le monde. »

[...]

« Quand je reviendrai elle ne me reconnaîtra pas.

---

<sup>110</sup> Gerald Joseph Prince, *Métaphysique et technique dans l'œuvre romanesque de Sartre*, op. cit., pp. 20-21.

– C’est probable dit le type. À moins que...<sup>111</sup>

On lit ici que, lors de son transfert vers la caserne, Georges discute avec un autre soldat dans le train, ce dialogue qui peut paraître banal, une simple conversation entre soldats, témoigne en réalité de manière typique de la situation. Après avoir bavardé de leur famille respective et de broutilles, les deux soldats finissent par parler de la guerre. Leurs propos ne sont alors guère réjouissants voire défaitistes, relatant ainsi un sentiment partagé à l’époque.

L’expression fastidieuse des choses quotidiennes et insignifiantes de la vie est aussi portée à son maximum par le dialogue. Par exemple, après la mobilisation, celui-ci vient soutenir le moment où la femme du pharmacien François Hannequin est en train de préparer sa valise pour aller au champ de bataille :

Sa femme posa le chapeau sur la coiffeuse, ôta les épingles de sa bouche et dit : « Alors, tu pars cet après-midi ? » Il dit : « Oui, par le train de cinq heures. – Bon sang ! dit sa femme, je suis toute retournée, je n’aurai jamais le temps de tout te préparer. Qu’est-ce tu emporteras, dit-elle, des chemises, naturellement, et des caleçons longs, tu en as en laine, en mousseline, et en coton, il vaut mieux la laine. [...] – Pas de ceinture, dit Hannequin, c’est des nids à poux. – Quelle horreur, mais tu n’auras pas de poux. Emporte-les, je t’en prie, pour me faire plaisir ; [...] j’ai encore des conserves, tu vois, c’est celles que j’ai achetées en 36, au moment des grèves, tu te moquais de moi, j’ai une boîte de choucroute au vin blanc, mais tu n’aimeras pas ça... [...] Il sursauta : « La valise ? Jamais de la vie, c’est inconmode et puis je ne tiens pas à la perdre ; on vole tout là-bas, je vais prendre ma musette. – Quelle musette ? – Eh bien, [...]»<sup>112</sup>

Dans ce long dialogue, l’auteur liste tout ce que doit apporter le personnage, les objets, leur matière, leur nombre, etc. Ces informations sans utilité narrative dénotent la vie quotidienne mais connotent une certaine banalisation de la guerre : la situation nous

---

<sup>111</sup> Jean-Paul Sartre, *Le Sursis*, op. cit., p. 954.

<sup>112</sup> *Ibid.*, pp. 833-834.

paraît presque commune. Ce genre de scène courante dans le roman permet au lecteur de voir cette menace de guerre par les yeux de ceux qui gardent certaines illusions de la paix, alors que l'ordre de mobilisation est pourtant déjà émis. La préparation est ici vécue sans la peur de la guerre : les personnages semblent plus préoccupés par leur confort, la scène affichant un certain désordre à associer au présent de la vie vécue.

Il arrive toutefois que, dans la trilogie, le dialogue engage des personnages historiques :

– Alors ? demanda Sarraut. J'y vais ? »

Il tournait la feuille entre ses doigts. Daladier avait taillé une allumette avec son canif et se l'était enfoncée entre deux dents. Il ne répondait pas, tassé sur sa chaise, tout en plus.

« Est-ce que j'y vais ? répéta Sarraut.

– C'est la guerre, dit Bonnet doucement. Et la guerre perdue.

[...]

« Quelle bande de cons », pensa Sarraut.

« Je vais vous donner lecture du communiqué », dit-il.

Il y eut une rumeur et il en profita pour essuyer ses lunettes, puis il lut :

« Le conseil de cabinet a entendu les exposés de M. le président du Conseil et de M. Georges Bonnet sur le mémorandum remis à M. Chamberlain par le chancelier du Reich.

« Il a approuvé à l'unanimité les déclarations que MM. Édouard Daladier et Georges Bonnet se proposent de porter à Londres au gouvernement anglais. »<sup>113</sup>

Ce dialogue est délibérément fictif dans le sens où on ne peut en aucune manière prouver son authenticité compte tenu de son caractère trivial. Si Sartre choisit de prendre des libertés avec la scène, il y place cependant des éléments historiquement attestés. Ainsi le communiqué lu par Sarraut peut ici clairement être identifié : ce sont les

---

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 955.

« [t]ermes mêmes du communiqué du samedi 24 septembre, 16 h 55 », nous apprend la note de Michel Contat. »<sup>114</sup> Or, certaines incohérences demeurent dans le récit puisque Sartre place ce communiqué le 25 septembre. Fiction et Histoire se mêlent donc, quoique le lecteur ne soit pas dupe des détails anecdotiques – ce qui a pour conséquence d’ironiser ces personnages, et leurs actions, comme nous allons le voir.

#### 2.4. La portée ironique du discours fictionnalisant

Dans le chapitre « L’écriture du Roman » du *Degré zéro de l’écriture*, Barthes prend l’exemple du passé simple pour montrer que son usage dans les Belles Lettres est commun à l’écriture de l’Histoire et du Roman :

La finalité commune du Roman et de l’Histoire narrée, c’est d’aliéner les faits : le passé simple est l’acte même de possession de la société sur son passé et son possible. Il institue un continu crédible mais dont l’illusion est affichée, il est le terme ultime d’une dialectique formelle qui habillerait le fait irréel des vêtements successifs de la vérité, puis du mensonge dénoncé.<sup>115</sup>

La narration de l’Histoire et du roman affiche la même aliénation du réel. Il nous est possible de croire en effet que le récit des faits demeure une imitation, au sens d’une représentation. Peu importe l’intention de l’auteur, son imagination est toujours présente soit par l’altération de l’authentique soit par la mise en fiction. Le roman comporte ainsi toujours une part de fictif même si dans son intention il réside une volonté d’authenticité. Si l’on considère en particulier l’œuvre de Sartre, l’authenticité historique n’est pas une

---

<sup>114</sup> Michel Contat, « Notes et variantes », in *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, 1981, p. 2000.

<sup>115</sup> Roland Barthes, *Le Degré zéro de l’écriture* : suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1935 et 1972, p. 29.

intention première mais elle l'aide à l'élaboration d'un contexte romanesque dans lequel il veut prendre position.

Dans *Les Chemins de la liberté*, à partir du *Sursis*, l'histoire se concentre sur un sujet historique – la guerre. Le problème des Accords de Munich a ouvert le prélude à une présence des éléments historiques dans le roman, alors que le premier volume en affichait peu. À partir du deuxième livre, les personnages fictifs et historiques apparaissent en alternance. Leur vie se côtoie afin d'engager l'histoire du roman dans une actualité historique. Ainsi, à la date du premier jour, le lecteur est amené à voir les réactions de différents personnages fictifs mais aussi historiques au moment précis de la publication de l'ordre de mobilisation :

Le vieillard se tourna vers Hitler, il regardait ce mauvais visage enfantin, ce visage de mouche et il se sentait choqué jusqu'au fond de l'âme. Ribbentrop était entré, il dit quelques mots en allemands et Hitler fit un signe au docteur Schmidt : « Nous apprenons, dit le docteur Schmidt en anglais, que le gouvernement de M. Benès vient de décréter la mobilisation générale. » Hitler écarta les bras en silence comme un homme qui déplore que l'événement vienne lui donner raison. Le vieillard sourit aimablement et une lueur rouge s'alluma dans ses yeux. Une lueur de guerre.<sup>116</sup>

La description des personnages historiques faite par l'auteur montre en détail une scène affichée comme historique mais ici recrée dans un cadre où les expressions, les comportements et même les paroles des personnages historiques sont minutieusement exprimées. Faire parler des personnages historiques, c'est apporter du crédit à une vision, même si leurs propos sont fictifs. Mais aussi afficher un point de vue sur la réalité historique dont ils sont porteurs. Ainsi en est-il de l'usage de la langue disgracieuse de Daladier montrant qu'il a voulu éviter la guerre :

---

<sup>116</sup> Jean-Paul Sartre, *Le Sursis*, op. cit., pp. 792-793.

Daladier pensait : « Quel con ! Quel con ! Qu'est-ce qu'il va dire ? » Une ivresse légère lui montait aux tempes, il pensait : « Les événements m'échappent. » C'était comme un grand repos. Il pensait « J'ai tout fait pour éviter la guerre ; à présent la guerre et la paix ne sont plus dans mes mains. » Il n'y avait plus rien à décider, il n'y avait qu'à attendre. Comme le bougnat du coin. Il sourit, il était le bougnat du coin, on l'avait dépouillé de ses responsabilités ; la position de la France est nettement définie...<sup>117</sup>

Si « [l]a grossièreté de langage, ou le franc-parler, de Daladier était bien connue à l'époque », nous dit Michel Contat, si « Sartre ne l'a pas inventée »<sup>118</sup>, cette langue vulgaire jette le discrédit sur la possibilité même de la pensée de Daladier : elle est facteur ironique<sup>119</sup>.

Concernant les personnages historiques, Béatrice Laville précise :

La fictionnalisation de personnages historiques renvoie à l'envers de ce qui apparaît d'abord comme une hagiographie, car l'écrivain choisit d'écrire l'exemplarité d'un personnage [...] transformé en une forme vide qui ne cesse de tourner en rond tel « un lion en cage ». <sup>120</sup>

Selon le point de vue de Béatrice Laville, nous avons des raisons de traiter les personnages historiques comme des personnages fictionnels dans le roman puisque si ceux-ci tiennent leur identité de personnes authentiques, leur rôle sert en vérité l'histoire romanesque. Leur but n'est que d'offrir la causalité des événements aux personnages

---

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 1004.

<sup>118</sup> Michel Contat, « Notes et variantes », in Jean-Paul Sartre, *Œuvres romanesques*, *op. cit.*, p. 2005.

<sup>119</sup> On peut prolonger quelque peu cette réflexion concernant le dialogue, car la narration de l'événement de Munich choisie par l'auteur ne montre pas non plus une totale correspondance avec la réalité historique. Par exemple, dans la dernière partie du *Sursis*, le lieu aussi est traité par le roman fictionnellement. Dans le roman, les Accords sont signés à l'hôtel Régina : « – Nous avons été conduits à l'hôtel Régina dans une voiture de la police, expliqua Mastny. [...] – C'est là. », dit sir Horace Wilson en s'effaçant. [...] C'était une petite salle basse et vivement éclairée » (*Le Sursis*, p. 1119-1120). C'est une liberté que l'auteur prend avec la réalité historique puisque la signature ne s'est pas déroulée à cet endroit : « En réalité, l'entrevue du “verdict” eut lieu à 1 h 30 à la Führerhaus de Munich, dans la salle même où s'était tenue la conférence, et non à l'hôtel Régina » (Michel Contat, « Notes et variantes », in Jean-Paul Sartre, *Œuvres romanesques*, *op. cit.*, pp. 2010-2011).

<sup>120</sup> Béatrice Laville, « Les reflets de l'histoire selon Zola », in *Fiction et Histoire*, dir. par Zbigniew Prychodniak, Gisèle Séginger, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2011, p. 96.

fictifs. La situation dans laquelle ils plongent les protagonistes de l'histoire est ainsi certifiée par la vérité des faits qu'ils offrent. Edmond de Goncourt utilise une expression pour présenter le romancier : il fait de lui un « historien du présent »<sup>121</sup>. Nous avons donc des raisons de croire que l'histoire et le roman sont une mise en relation entre le passé et le présent. L'histoire ne prend pas conscience de la fiction car la fiction recouvre l'authenticité de l'histoire.

---

<sup>121</sup> Pierre-Louis Rey, *op. cit.*, p. 12.

## **II**

### **Projection et composition**



## 1. La genèse des personnages

### 1.1. À propos du personnage de Mathieu et de l'homme Sartre

#### **Le nom de Mathieu Delarue**

Pour bien analyser le héros des *Chemins de la liberté*, Mathieu, il nous faut d'abord comprendre l'intention de l'auteur à son égard. Jean-Paul Sartre n'est pas seulement écrivain, il est aussi philosophe. Ainsi il établit une correspondance entre l'écriture romanesque et la pensée philosophique, et ce dès son premier roman, *La Nausée*, publié en 1938.

De Roquentin dans *La Nausée* jusqu'à Mathieu dans *Les Chemins de la liberté*, c'est l'essence de l'homme qui est en jeu. Dans *Les Chemins de la liberté*, il s'agit d'appréhender le fait que « *la liberté est l'appréhension de [s]a facticité.* »<sup>122</sup> Le héros Mathieu cherche les moyens lui permettant d'obtenir la liberté, ce faisant l'auteur complète sa réflexion concernant l'homme dans le monde.

Michel Contat analyse comme tel le titre *Lucifer* que Sartre souhaitait donner à l'origine à son roman :

Le choix de ce titre indique seulement qu'il entendait donner à son roman une dimension mythique et renouer ainsi avec une inspiration symbolique présente dans

---

<sup>122</sup> Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant*, op. cit., p. 539.

ses écrits de jeunesse, mais abandonnée dans *La Nausée*. En somme, « Lucifer » aurait dû réunir deux directions successives chez Sartre et apparemment incompatibles : le mythe et le réalisme psychologique d'inspiration autobiographique.<sup>123</sup>

« Lucifer » renvoie à la responsabilité que Sartre assigne au héros dans son roman :

Ce nom latin signifie « porte-lumière » et s'applique à la planète Vénus, qui apparaît souvent le matin, un peu avant lui. Dans ce sens, le Christ est le porte-lumière du dernier jour. Mais le même astre accompagne le soleil sur son coucher ; d'où l'allusion d'Isaïe dans la satire sur la mort d'un tyran : « Comment es-tu tombé des cieus, Astre du Matin... ? »

La Vulgate traduit Astre du Matin par Lucifer, et la traduction médiévale a compris la chute de l'astre (Vénus-Lucifer) comme celle du prince des démons, dont le tyran (roi de Babylone) est le représentant. Aussi Lucifer est-il un des noms de Satan depuis le Moyen-âge.<sup>124</sup>

Lucifer est symboliquement celui qui guide le chemin ; désabusé et brillant, il s'agit également du nom de Satan, de celui qui veut prendre la place de Dieu. Ce qui peut être interprété par le fait que si le héros peut nous amener jusqu'à la liberté, c'est aussi un homme du Mal et du malheur : que « Lucifer tire la lumière du Mal, tel était au départ de thème du roman<sup>125</sup> », explique Sartre en 1973. « Mais ce thème, comme l'explique Michel Contat, devait être porté par une manière romanesque fortement autobiographique. En ce sens, Mathieu est bien une continuation de Roquentin, mais dans la mesure seulement où les deux personnages représentent Sartre lui-même. »<sup>126</sup>

Simone de Beauvoir dans son livre *La Force de l'âge* explique comment l'idée des *Chemins de la liberté* a germé chez Sartre :

---

<sup>123</sup> Michel Contat, « Notice », in Jean-Paul Sartre, *Œuvres romanesques, op. cit.*, p. 1861.

<sup>124</sup> Dominique Barrios-Delgado, *Dictionnaire culturel de la Bible*, Paris, Perrin, 2010, pp. 316-317.

<sup>125</sup> Michel Contat, « Notice », in Jean-Paul Sartre, *Œuvres romanesques, op. cit.*, p. 1862 (citant un « Entretien du 3 juillet 1973 »).

<sup>126</sup> Michel Contat, « Notice », in Jean-Paul Sartre, *Œuvres romanesques, op. cit.*, p. 1862.

À Tignes, je reçus une lettre de Sartre. Il avait terminé au début de juillet [1938] *L'Enfance d'un chef*, il pensait à un roman. Il m'écrivait : « J'ai trouvé d'un coup le sujet de mon roman, ses proportions et son titre. Juste comme vous le souhaitez : le sujet, c'est la liberté. » le titre qu'il m'indiquait en caractères d'imprimerie, c'était *Lucifer*. Le tome I s'appellerait *La Révolte* et le tome II *Le Serment*. En épigraphe : « Le malheur, c'est que nous sommes libres. »<sup>127</sup>

Mathieu est le héros qui traverse les trois tomes des *Chemins de la liberté*. Son nom est un choix délibéré de Sartre, comme l'explique Michel Contat :

Le nom de Delarue a de toute évidence été choisi par Sartre pour sa connotation de nom, si l'on ose dire, *commun* : c'est à la fois un nom très répandu et, un peu comme l'*Everyman* de la littérature anglaise, un nom qui évoque le « n'importe qui ». Mathieu est l'homme *de la rue*, c'est-à-dire à la fois un homme lancé, concrètement, dans une course à travers Paris, un homme qui « marche dans la rue » ... Husserl voulait ramener en philosophie le point de vue naturel de l'homme de la rue.<sup>128</sup>

Delarue, ce n'est pas seulement un nom, c'est un symbole. Son nom est en lien avec la fonction que Sartre lui donne. Mathieu Delarue est un homme qui « marche dans la rue » comme n'importe quel autre, et s'il ne nous montre pas la manière de trouver la liberté, de même que *Les Chemins de la liberté* ne la présente pas non plus, Mathieu Delarue n'en reste pas moins un *chercheur de liberté*. Gerald Joseph Prince résume bien l'intérêt de ce choix : « Dans *L'Âge de raison*, le patronyme de Mathieu, Delarue, fait ressortir son entière disponibilité : De la rue. »<sup>129</sup>

*L'Âge de raison* commence avec une scène anodine : « Au milieu de la rue Vercingétorix, un grand type saisit Mathieu par le bras ; un agent faisait les cent pas sur

---

<sup>127</sup> Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, Paris, Gallimard, 1960, p. 375.

<sup>128</sup> Michel Contat, « Notes et variantes », in Jean-Paul Sartre, *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 1945.

<sup>129</sup> Gerald Joseph Prince, *Métaphysique et technique dans l'œuvre romanesque de Sartre*, op. cit., p. 121.

l'autre trottoir. »<sup>130</sup> Mathieu Delarue marchant dans la rue tandis que l'agent de police fait les cent pas, marquant ainsi un certain ennui. La situation nous montre qu'il ne se déroule rien de particulier dans la rue, ce qui correspond bien au regard porté sur son héros, volontairement un homme du commun, portant un nom ordinaire. De plus, ce qui fonde clairement le symbole qu'il représente dans cette trilogie romanesque, est l'imprévisibilité des situations qu'il va rencontrer. Dès le début du roman, le mendiant qui lui saisit le bras est une contingence que Mathieu ne pouvait prévoir. Ce début de roman semble quelconque mais l'histoire prend en réalité dès le départ la tournure qu'elle conservera ensuite.

Ainsi la lucidité de Mathieu n'est pas portée par son nom : Delarue. Dans sa situation, il doit faire face à n'importe quel type d'imprévu, « comme n'importe qui dans la rue ». C'est ainsi qu'il *traverse* le texte et peut susciter l'empathie du lecteur.

À travers ces trois volumes, ce roman ne raconte pas seulement une histoire fictive, mais grâce à ce héros du commun ancré dans son époque, ce sont plutôt les différentes phases d'une recherche sur la liberté qui se mettent en place. De ce point de vue, *L'Âge de raison* est l'époque de la liberté absolue ; *Le Sursis* le moment de la transition ; et finalement *La Mort dans l'âme* est le temps de la liberté relative.

### **L'identité de Mathieu Delarue**

D'Antoine Roquentin, dans son premier roman, à Mathieu Delarue, des *Chemins de la liberté*, les héros de Sartre ont des points en commun, comme Annie Leclerc le met en évidence dans son article « De Roquentin à Mathieu » : « Mathieu, comme Roquentin, n'est pas le héros d'une histoire édifiante, mais bien un de ces héros "problématiques". »<sup>131</sup> Solitaires dans l'univers romanesque, ils présentent des attitudes de « lâches »<sup>132</sup>. Mais en cela ils sont comme les autres et peuvent finalement être n'importe qui.

---

<sup>130</sup> Jean-Paul Sartre, *L'Âge de raison*, *op. cit.*, p. 393.

<sup>131</sup> Annie Leclerc, « De Roquentin à Mathieu », *L'Arc*, n° 30, 1966, p. 72.

<sup>132</sup> Jean-Paul Sartre, *L'Existentialisme est un humanisme*, Paris, Gallimard, 1996, p. 55.

Il faut dire que l'identité personnelle et sociale de Mathieu n'est pas très assurée, bien que significative. En ce qui concerne son âge, le frère de Mathieu, Jacques, lui donne un « âge de raison » peu en relation toutefois avec son comportement : « Tu as pourtant l'âge de raison, mon pauvre Mathieu ! »<sup>133</sup> Cet âge lui-même est fluctuant : certaines contradictions demeurent. Ainsi Marcelle décrit une photo de jeunesse :

– [...] Elle date de l'été 28. [...]

« Il y a dix ans de ça. » [...]

– Tu as trente-quatre ans.<sup>134</sup>

Le dialogue laisse alors supposer que Mathieu est né en 1904. Or, quand Mathieu arrive dans l'agence de prêt, dans les dossiers, il est noté :

Il fallait indiquer nom, âge, état civil, adresse. Mathieu se mit à écrire.

« Parfait, dit le monsieur en parcourant les feuilles du regard. Né à Paris... en 1905... de père et mère français... »<sup>135</sup>

Né en 1905, Mathieu aurait alors trente-trois ans en 1938, durant l'année où *L'Âge de raison* se déroule. L'âge choisi pour le héros des *Chemins de la liberté* est en fait celui d'un âge critique :

*Les Chemins de la liberté*, somme romanesque de l'« universalité concrète », marque la période où coïncident pour l'auteur la « crise » personnelle de l'âge adulte, la découverte collective de l'historicité pendant la guerre, puis en cours de travail, l'événement mi-personnel, mi-collectif de sa notoriété.<sup>136</sup>

---

<sup>133</sup> *Id.*, *L'Âge de raison*, *op. cit.*, p. 508.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 396, p. 397, p. 401.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 661.

<sup>136</sup> Geneviève Idt, « Les modèles d'écriture dans *Les Chemins de la liberté* », art. cité, p. 76.

Or, s'il est né en 1905, cette année coïnciderait avec celle de l'auteur lui-même qui est né le 21 juin 1905.

À l'ouverture de la trilogie, le lecteur découvre que Mathieu est un professeur de philosophie. Qu'il exerce une telle profession lui donne plus de possibilité que quiconque pour réfléchir profondément sur le sens de la vie. Il habite à Paris ; il a un frère qui s'appelle Jacques ; il a une amante, Marcelle, enceinte. Lui ne souhaite pas cet enfant, pas plus que de se marier avec Marcelle. L'identité de Mathieu n'est cependant pas immédiatement claire, notamment parce que son contexte familial demeurera flou :

Tout au long de son œuvre romanesque, Sartre se garde en effet de laisser entendre que ses créatures sont les victimes de leur hérédité. Il ne mentionne même pas d'habitude leurs familles : le lecteur ne sait rien de l'ascendance.<sup>137</sup>

Il faut souligner que, d'une manière générale, Sartre ne choisit de montrer que les informations ayant de la valeur pour l'histoire romanesque, et au moment où celles-ci importent. Concernant son travail, nous savons ainsi que Mathieu Delarue est fonctionnaire et enseigne au lycée Buffon au moment où Mathieu veut emprunter de l'argent dans l'agence de prêt.

Étant donné sa situation professionnelle, et le fait qu'il n'a pas de fortune personnelle, Mathieu appartient à la classe moyenne. C'est la raison pour laquelle il aura besoin d'emprunter de l'argent pour l'avortement. Pour obtenir cette somme, il demande de l'aide à son frère Jacques, qui est avocat. Par l'entremise de ce dernier, l'auteur nous apprend que Mathieu appartient à une famille bourgeoise, son père et son frère étant de situation aisée. Mais Mathieu s'est détourné de sa famille, et a rejeté la classe sociale qu'elle représente.

On verra que l'auteur n'en dévoile pas sur la famille de son héros. Le travail de ses parents, la relation qu'il entretient avec eux restent largement inconnus. L'auteur indique seulement que les deux frères sont très différents. Jacques suit son destin sans jamais

---

<sup>137</sup> Gerald Joseph Prince, *op. cit.*, p. 107.

chercher à dévier de sa route et n'a jamais pensé à exécuter quelque chose d'autre que ce pour quoi il était destiné. C'est un bourgeois, et il construit sa vie tel un bourgeois : travail stable, situation aisée, élégance, intelligence et gentillesse. Il est en outre marié. Sa femme Odette ne fait pas non plus l'objet d'une présentation détaillée de la part du romancier ; on la découvre seulement à travers quelques scènes circonstanciées. Au huitième chapitre, dans ce premier volume, quand Mathieu arrive chez Jacques pour emprunter l'argent, il voit sa belle-sœur pour la première fois, et en fait une présentation peu flatteuse :

Elle est là ; Mathieu l'aperçut à travers la porte vitrée du petit salon, elle était assise sur un divan, élégante, longue et propre jusqu'à l'insignifiance ; elle lisait. Jacques disait volontiers : « Odette est une des rares femmes de Paris qui trouvent le temps de lire. » [...] Mathieu avait cent fois tenté de retenir ensemble ces traits glissants, mais ils s'échappaient, l'ensemble se défaisait à chaque instant et le visage d'Odette gardait son décevant mystère bourgeois.<sup>138</sup>

Et pourtant Mathieu l'apprécie : « Il aimait bien Odette, seulement il ne savait jamais que lui dire »<sup>139</sup>. Plus tard, dans *Le Sursis*, dans la scène où elle est à la plage avec Mathieu, consciente de la mise en retrait des femmes dans les situations de guerre, elle lui dira censément : « Je voudrais être un homme. »<sup>140</sup> De leur côté, Odette et Jacques s'entendent mal, parce qu'ils ne s'aiment plus comme avant.

Dans *Le Sursis*, la mère de Mathieu apparaît bien une fois, mais c'est une figure très vague qui nous est dessinée. Une fois encore, elle nous est dévoilée par une discussion avec Mathieu :

« Maman, j'ai faim.

– Quelle heure est-il ? » demanda la mère à Mathieu.

---

<sup>138</sup> Jean-Paul Sartre, *L'Âge de raison*, op. cit., pp. 498-499.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 499.

<sup>140</sup> *Id.*, *Le Sursis*, op. cit., p. 750.

C'est une belle et forte Marseillaise avec une ombre de moustache.

Mathieu jeta un coup d'œil à son bracelet-montre :

« Il est huit heures vingt. »

La femme prit sous ses jambes un panier fermé par une tringle de fer :

« Sois contente, petit tourment, tu vas manger. »

Elle tourna la tête vers Mathieu.

« Elle ferait damner un saint. »

Mathieu leur adressa un sourire vague et bienveillant. [...]

La femme avait posé le panier sur la banquette ; elle l'ouvrit [...] <sup>141</sup>

Ces quelques phrases sur la mère de Mathieu sont les seules de la trilogie. On ne connaît ni son prénom, ni son statut social ; elle reste « la femme », une appellation générale qui ne nous donne que très peu d'information.

Sartre construit les relations sociales de ses personnages à l'intérieur d'un réseau restreint : chacun exerce sa propre responsabilité sur un monde qui, pour le lecteur, est borné par la vision centrale du personnage. Ainsi, Mathieu est montré dans une situation où il n'a pas d'autre choix que celui qu'il fait. À chaque instant où il a un choix à faire, il ne possède en réalité qu'une seule et unique façon d'agir.

Il faut préciser que Sartre n'indique pas clairement, même à la fin du troisième volume, ce qu'est la liberté et comment elle s'obtient. Il met cependant toujours Mathieu face à ses choix, racontant tous les événements au présent, de sorte que le lecteur épouse les contraintes successives du héros. Lors de sa première apparition, Mathieu Delarue qui, on l'a dit, est en train de marcher dans la rue, symbolise un homme en quête de la liberté. À contrario, dans le troisième tome du cycle, lors de sa dernière apparition, on le voit tirer frénétiquement sur l'ennemi et sur tout ce qu'il a connu dans sa vie. Ainsi semble se terminer l'histoire de Mathieu : « [...] il tira sur le bel officier, sur toute la Beauté de la Terre, sur la rue, sur les fleurs, sur les jardins, sur tout ce qu'il avait aimé. » <sup>142</sup>

---

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 1014.

<sup>142</sup> Jean-Paul Sartre, *La Mort dans l'âme*, *op. cit.*, p. 1344.



En tant que héros, Mathieu choisit tout lui-même et le lecteur le suit dans sa quête qui consiste à parvenir à *être libre*. Or, Sartre n'énonce pas la raison pour laquelle il souhaite être libre. Lorsque Mathieu apparaît, *être libre* est d'ores et déjà le but de sa vie, et son amante enceinte un frein à sa liberté. À partir de là, Mathieu fera tout ce qu'il peut pour protéger son désir de liberté. Mais parce que tous les problèmes de Mathieu ne trouvent pas de solution, il tombe dans une situation désespérée où il n'a plus guère de choix.

L'histoire commence au moment où Mathieu apprend que sa compagne est enceinte et, à ce moment-là, la peur des responsabilités que représentent un mariage et la vie de famille symbolisent pour lui la perte de liberté, bien que l'auteur ne précise jamais si Mathieu se sentait libre avant l'annonce de cette première contrainte qu'est pour lui la grossesse de Marcelle. Et, lorsqu' à la fin de *L'Âge de raison*, le problème de Mathieu semble se résoudre, puisque Daniel lui annonce qu'il va se marier avec Marcelle, il ne se sent pas plus libre pour autant.

Ce bébé à naître, regardé comme un accident, fait directement écho à la théorie philosophique de Sartre impliquant la contingence : Mathieu tombe dans une situation inhabituelle et imprévue à laquelle il doit faire face. Mais la mobilisation générale offre un autre cadre à la contingence dans le deuxième tome qu'est *Le Sursis*. Alors que Mathieu découvre qu'il est mobilisé, il est dehors, un matin, à huit heures et demie :

Mathieu lut : « ils rejoindront le lieu de convocation indiqué » et il pensa : « Mais j'ai le fascicule 2, moi ! » Tout d'un coup l'affiche se mit à le viser ; c'était comme si on avait écrit son nom à la craie sur le mur, avec des insultes et des menaces. Mobilisé : c'est là, sur le mur – peut-être aussi que ça pouvait déjà se lire sur sa figure. Il rougit et s'éloigna précipitamment. « Fascicule 2. Ça y est. Je suis en train de devenir intéressant. »<sup>143</sup>

---

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 805.

Lors de cette scène, l'auteur fait en sorte que la réaction de Mathieu contraste avec celle des autres. Pour Mathieu, la mobilisation n'est en réalité pas si terrible, parce que grâce à elle, il croit devenir plus valeureux.

En fait, il se sent déjà vieux, mais surtout il veut réaffirmer sa volonté d'être maître de ses choix. La mobilisation lui offre ainsi une occasion de prouver son utilité et de freiner le sentiment du néant. Parce qu'« être libre », ne signifie pas de ne rien faire, il choisit alors d'aller sur le front, de réagir. La mobilisation, imprévue et objective, est pour Mathieu une réelle occasion de manifester sa liberté. Toutefois, dans le train vers la caserne, on voit que notre héros possède un avenir incertain et flou. Il n'a alors pas encore eu le temps de réfléchir à sa liberté qu'il est déjà poussé dans une nouvelle situation de suspense, entre guerre et paix. En définitive, à la fin de la première partie du troisième tome, il essaie de trouver sa liberté par le seul moyen qui semble lui rester : se suicider ou se sacrifier. En effet, sur le champ de bataille, dans *La Mort dans l'âme*, Mathieu se porte volontaire pour affronter l'ennemi :

« Pour briser cette coquille qui le sépare de moi, il faudrait ne plus vouloir d'autre avenir que le sien, plus d'autre soleil que celui qu'il verra demain pour la dernière fois ; pour vivre en même temps les mêmes minutes, il faudrait vouloir mourir de la même mort. » Il dit lentement :

« Dans le fond c'est moi qui devrais aller au casse-pipe à ta place. Parce que moi, je n'ai plus tellement de raisons de vivre. »<sup>144</sup>

Avec Pinette, Mathieu choisit de se battre contre les « Fritze », bien que leurs motivations soient totalement différentes, car Pinette souhaitait protéger son honneur. Pour Mathieu, faire la guerre équivaut à aller à la mort, car il entrevoit le caractère inéluctable de la défaite, et l'absurde de cette dernière bataille.

On a vu au fil des volumes Mathieu douter de son point de vue sur la liberté. D'une part, « être libre », n'est pas un but concret dans sa vie. D'autre part, il existe un

---

<sup>144</sup> *Id.*, *La Mort dans l'âme*, *op. cit.*, p. 1299.

problème dans sa compréhension de la liberté : il ne semble pas savoir ce que c'est, il est donc un personnage qui se perd dans la réalité. Si Mathieu a atteint « l'âge de raison », il n'est pas encore quelqu'un de raisonnable : en quête de liberté, il ne sait pas ce qu'est la liberté.

### **L'homme Jean-Paul Sartre**

Jean-Paul Sartre est né en 1905 à Paris, et a publié son autobiographie, *Les Mots*, en 1964. Cette autobiographie nous montre clairement que Sartre a très tôt embrassé la vocation d'écrivain. L'écriture est un moyen pour lui d'exprimer son être, comme en témoigne *Les Mots*, scindée en deux grandes parties titrées *Lire* et *Écrire*.

La pensée philosophique comme la littérature de Sartre recèlent les traces de sa propre vie. Dans *Les Mots*, il explique que *La Nausée* est la mise en roman de lui-même :

Je réussis à trente ans ce beau coup : d'écrire dans *La Nausée* – bien sincèrement, on peut me croire – l'existence injustifiée, saumâtre de mes congénères et mettre la mienne hors de cause. J'étais Roquentin, je montrais en lui, sans complaisance, la trame de ma vie ; en même temps j'étais *moi*, l' élu, annaliste des enfers, photomicroscope de verre et d'acier penché sur mes propres sirops protoplasmiques.<sup>145</sup>

Sartre affirme ainsi mettre sa propre vie dans le grand personnage de son premier roman. Pour bien comprendre Sartre, nous ne devons pas distinguer in dissocié sa philosophie, de sa littérature et de sa propre vie. Autrement dit, en tant qu'écrivain de la praxis, il faut toujours rapprocher sa pensée, sa vie privée et son œuvre. Celle-ci n'est pas seulement un pur produit artistique, c'est aussi et surtout une preuve, un témoignage de sa vie. Ainsi pour Sartre, être écrivain, écrire, c'est la méthode de son *étant*. Nous pouvons de ce fait rechercher une projection de l'homme et de sa vie dans ses œuvres.

---

<sup>145</sup> *Id.*, *Les Mots*, Paris, Gallimard, 1964, pp. 203-204.

Nous le savons, Sartre a été élevé dans une famille difficile, son grand-père, « le docteur Sartre resta quarante ans sans adresser la parole à sa femme ; à table, il s’exprimait par signes, si bien qu’elle finit par l’appeler “mon pensionnaire” »<sup>146</sup>, parce qu’il découvrit, nous dit l’auteur, au lendemain de son mariage, que la famille de sa femme n’était pas riche. De plus, son père est mort de maladie, il a attrapé la fièvre en Cochinchine. Enfin, la mère de Sartre, sans argent ni travail, retourna vivre chez ses propres parents avec lui. La véritable enfance de Sartre est celle vécue avec ses grands-parents.

À la mort de son père, le caractère et la pensée de Sartre sont très influencés par sa mère et son grand-père. Ainsi qu’il le dit dans *Les Mots* : « La mort de Jean-Baptiste [son père] fut la grande affaire de ma vie : elle rendit ma mère à ses chaînes et me donna la liberté ». <sup>147</sup> Sartre pense toujours que la mort de son père lui aura donné une appréhension de la liberté dès son enfance. D’après ce que Michel Contat décrypte de l’enfance de Sartre, nous voyons que sa culture littéraire a été faite par son grand-père :

Ses commandements d’écrire qu’on lui a « cousus sous la peau », c’est Charles Schweitzer, le professeur révérend, auteur d’une thèse sur Hans Sachs, qui les lui a fournis, sans le vouloir peut-être, en tant que représentant vivant d’une culture de grands morts. Et puis il y a la culture qu’on respire avec l’air de Paris, l’entourage, les élèves et amis du grand-père, la culture scolaire. Tout cela forme une religion, qui est en train de remplacer la catholique. [...] L’enfance n’est pas le temps de la liberté, mais celui de l’oppression, ou tout au moins de l’emprise familiale. Sartre en sait quelque chose, lui qui a vécu sous la férule d’un grand-père, d’un beau-père, de maîtres qui n’ont pas tous pour seule autorité celle du savoir.<sup>148</sup>

---

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>148</sup> Michel Contat, *Sartre, L’Invention de la liberté*, Paris, Textuel, 2005, p. 16.

Petit, Sartre vivait donc dans une situation familiale particulière. Quant à sa mère, qui a subi maintes humiliations de la part de ses propres parents, alors qu'elle habitait chez eux, elle commença une vie humble, comme on le comprend dans *Les Mots* :

Pauvre Anne-Marie : passive, on l'eût accusée d'être une charge ; active, on la soupçonnait de vouloir régenter la maison. Pour éviter le premier écueil, elle eut besoin de tout son courage, pour éviter le second, de toute son humilité.<sup>149</sup>

Sartre parle évidemment de la religion dans *Les Mots* : « on m'avait baptisé, comme tant d'autres [...] Dans le fond, tout cela m'assommait : je fus conduit à l'incroyance non par le conflit des dogmes mais par l'indifférence de mes grands-parents. »<sup>150</sup>

À la mort de son père lorsque sa mère l'emmène chez ses grands-parents, son grand-père fait de lui un athée. Son environnement familial et son éducation reçue de la part de son grand-père est à l'origine de sa réflexion sur *autrui*. Grâce à son professeur privé, Mlle Marie-Louise, Sartre commence à se demander si l'homme peut naître condamné.

Quand nous observons l'enfance de Sartre, nous pouvons comprendre que sa pensée ne s'est pas construite sur la base d'une quelconque contingence. Tout au long de sa vie, Sartre suit un chemin qui réalise sa pensée sur la vie et sa perception du monde : il est une personne de la *praxis*.

Dans la seconde partie des *Mots*, où Sartre présente sa conception de la littérature, on comprend qu'il n'existe que pour écrire :

Je commençais à me découvrir. Je n'étais presque rien, tout au plus une activité sans contenu, mais il n'en fallait pas davantage [...] je suis né de l'écriture : avant elle, il n'y avait qu'un jeu de miroirs ; dès mon premier roman, je sus qu'un enfant s'était introduit dans le palais de glaces. Ecrivain, j'existais, j'échappais aux grandes

---

<sup>149</sup> Jean-Paul Sartre, *Les Mots*, *op. cit.*, p. 18.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 83. et p. 84.

personnes ; mais je n'existais que pour écrire et si je disais : moi, cela signifiait : moi qui écris.<sup>151</sup>

L'existence se confond avec l'écriture, là est son choix. Dès le début de sa vie, il a compris qu'il devait choisir un mode d'existence pour être lui-même. La littérature et la philosophie suivent toutes deux l'expérience de sa propre vie. Tous ses écrits font partie intégrante de son identité. À la fin des *Mots*, Sartre explique cette projection de lui-même vers ses œuvres : « La culture ne sauve rien ni personne, elle ne justifie pas. Mais c'est un produit de l'homme : il s'y projette, s'y connaît ; seul, ce miroir critique lui offre son image. »<sup>152</sup> C'est la raison pour laquelle nous pouvons toujours trouver la propre projection de Sartre vers les héros romanesques de ses œuvres ; que cela concerne le portrait du héros de son premier roman *La Nausée*, Roquentin, ou, nous le verrons plus bas, celui du personnage de Mathieu Delarue dans sa trilogie de romans *Les Chemins de la liberté*.

Grâce à l'édition de la Pléiade, nous connaissons les dates de rédaction qui composent le cycle des *Chemins de la liberté*, du démarrage de la première partie de *L'Âge de raison* en 1938 et jusqu'à l'achèvement de *La Mort dans l'âme*, environ dix ans plus tard :

Sartre, au début 1946, conçoit encore le troisième tome des *Chemins de la liberté* sous le titre de *La Dernière chance*. [...] Il faut prendre avec prudence l'affirmation selon laquelle Sartre aurait achevé la rédaction de *La Mort dans l'âme* en 1945. La notion du temps change avec l'âge et il semble impossible que Sartre ait terminé l'écriture du troisième tome à cette date. [...] D'après MM. Contat et Rybalka, *La Mort dans l'âme* fut entamée en 1946 et achevée en novembre 1948.<sup>153</sup>

---

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 205.

<sup>153</sup> Isabelle Grell, *Les Chemins de la liberté de Sartre : genèse et écriture (1938-1952)*, Suisse, Peter Lang, 2005, pp. 144-145.

Michel Contat met en avant dans la « Notice » des *Œuvres romanesques* le temps qui sépare les trois volumes publiés :

Le simple décalage temporel s'est élargi : *L'Âge de raison*, qui se passe en juin 1938, est achevé en 1941 ; *Le Sursis*, qui se passe en septembre 1938, est achevé en 1944 ; trois ans pour le premier, six ans pour le second ; neuf ans sépareront de la publication du troisième les événements décrits dans celui-ci.<sup>154</sup>

Le deuxième tome de la trilogie marque le passage de « la crise [...] de l'individuel au collectif. [...] Ce qui [...] unifie est la crise internationale aboutissant aux Accords de Munich, [...] c'est un regard, celui de l'Histoire. »<sup>155</sup> Cette transition n'est cependant pas un changement brutal dans la philosophie de l'écrivain, celui-ci prendra du temps. Dans *Le Sursis* :

Chaque individu devient un homme mobilisable à qui les événements échappent. La mobilisation oblige les individus à se penser sur le mode collectif. En rejoignant des inconnus, le soldat potentiel s'intègre à un univers social. Les hommes qu'il côtoie ne sont plus de simples passants mais un ensemble d'individus communs dont il est partie intégrante, lié à eux par un même destin historique.<sup>156</sup>

En réalité, Mathieu se noie dans la foule emportée par ce risque constant de la guerre. Sa recherche de la liberté n'est alors plus une question personnelle. Pour Sartre lui-même, la guerre ouvre dans sa vie une nouvelle ère : « La guerre a vraiment divisé ma vie en deux »<sup>157</sup>, explique-t-il. Si Mathieu se perd dans sa quête de liberté à cause de la guerre, cela signifie également que Sartre remet en question la liberté dans cette situation particulière qu'est la guerre. De plus, si à la fin de sa vie, juste avant qu'il ne meure,

---

<sup>154</sup> Michel Contat, « Notice », in Jean-Paul Sartre, *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 1869.

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 1963.

<sup>156</sup> François Noudelmann, « Histoire et idéologie dans *Les Chemins de la liberté* », *Études sartriennes I, Cahiers de Sémiotique textuelle*, 2, 1984, p. 94.

<sup>157</sup> Jean-Paul Sartre, « Autoportrait à soixante-dix ans » (1975), *Situations X*, op. cit., p. 180.

Mathieu emploie ses dernières quinze minutes de sa vie à tirer comme un fou pourrait être à rapporter au fait que Sartre était lui aussi, à cette période, désorienté.

### **L'écrivain Jean-Paul Sartre**

Penser à Sartre, dans cet entre-deux-guerres, puis dans l'après-guerre, c'est évoquer ses théories existentialistes. Pour lui, *L'Existentialisme est un humanisme*, comme il l'explique lors de sa conférence de 1945 :

En tout cas, ce que nous pouvons dire dès le début, c'est que nous entendons par existentialisme une doctrine qui rend la vie humaine possible et qui, par ailleurs, déclare que toute vérité et toute action impliquent un milieu et une subjectivité humaine.<sup>158</sup>

Dans les romans sartriens, l'auteur associe toujours la philosophie et la littérature. Il ne fait pas de ses héros des créatures sorties de son imagination ; celles-ci sont des doubles de lui-même ou de son lecteur. C'est ainsi que nous percevons souvent le même sentiment ou le même point de vue que le héros dans la situation romanesque. De plus, la question philosophique posée par le héros donne aussi lieu à de profondes réflexions durant la lecture, comme c'est le cas à propos de la contingence pour Roquentin et de la liberté pour Mathieu.

Ce qui motive Sartre à écrire son premier roman, *La Nausée*, en 1938, Denis Bertholet l'explique ainsi :

Le professeur de philosophie, au moment où il commençait à enseigner au Havre, a pu croire un temps que son avenir de romancier était derrière lui. En 1932, il a eu le projet de commencer un roman, un « factum sur la Contingence ». Il a imaginé un homme, un arbre, une contemplation silencieuse. C'était le premier noyau de *La Nausée*. On y

---

<sup>158</sup> Jean-Paul Sartre, *L'Existentialisme est un humanisme*, op. cit., p. 23.



trouvait déjà Roquentin. Mais ce n'était pas un roman : comme les précédentes productions de Sartre, c'est une méditation philosophique. Le langage, le niveau, l'abstraction de la philosophie semblaient avoir dévoré, en lui, l'espace auparavant réservé à la littérature.<sup>159</sup>

En 1963, Sartre a 58 ans, et en écrivant *Les Mots*, il revient sur sa vocation précoce d'écrivain : « J'écrirais, c'était une affaire entendue ; je devais le connaître assez [mon grand-père] pour ne pas redouter qu'il contrariât mes désirs. »<sup>160</sup> Même si plus tard, sa philosophie existentialiste rencontre un grand succès, Sartre assume le fait que là est son but. Si *La Nausée* demeure encore sous une certaine forme philosophique, mais il n'en deviendra pas moins un roman qui lui-même lui permettra de développer des idées nouvelles qui seront introduites dans *L'Être et le néant* (1943), dans lequel il explicitera réellement ses théories. Par la suite, la forme romanesque des *Chemins de la liberté* permettra, selon Annie Leclerc, de rendre accessibles à un plus grand nombre de lecteurs des théories complexes :

Peut-on véritablement parler d'œuvre romanesque chez Sartre ? [...] dont le seul but serait de rendre manifeste à tous, à travers des personnages embourbés dans une situation actuelle, une pensée philosophique dont l'accès conceptuel n'est réservé qu'à quelques-uns. [...] *La Nausée* ne répond même pas aux exigences d'une littérature de la « praxis », telle que Sartre la définira lui-même plus tard comme seule forme romanesque désormais possible. *Les Chemins de la liberté* conviennent davantage à ces critères : les personnages qui s'y déplacent ne craignent pas cette fois d'entrer dans la vie, et c'est à travers cette pâte visqueuse et vraie qu'ils essaieront, tant bien que mal, de faire leur chemin.<sup>161</sup>

---

<sup>159</sup> Denis Bertholet, *Sartre : l'écrivain malgré lui*, Paris, Infolio, 2005, p. 27.

<sup>160</sup> Jean-Paul Sartre, *Les Mots*, op. cit., p. 128.

<sup>161</sup> Annie Leclerc, « De Roquentin à Mathieu », art. cité, p. 71.

Pour Sartre, le roman est une unité. Le monde romanesque est fermé mais il est aussi indépendant, c'est la raison par laquelle, dans *Les Chemins de la liberté*, les actions successives de Mathieu sont un cheminement marqué par des choix libres. Lors du développement de l'histoire, le lecteur est plongé dans une situation conditionnée par la trame vécue par le héros et suit ainsi le mouvement :

[Sartre] réduit au minimum les allusions trop précises afin de laisser le lecteur sur une marche intermédiaire qui consiste à lui donner l'essentiel, sans vouloir le guider dans ses pensées. Le résultat de ce travail scriptural étant, Sartre s'en est expliqué dans *Qu'est-ce que la littérature?*, de rendre indispensable la participation active et consciente du lecteur à la signification du texte, pour, dans un second temps, rendre le lecteur actif plus responsable et engagé, plus conscient de la réquisition de sa liberté.<sup>162</sup>

Cette manière de ne pas guider le lecteur est une manière pour l'auteur de laisser le lecteur s'impliquer volontairement dans ce qu'il est en train de lire. Si pour Sartre, le roman vit au travers de la lecture, il n'est ni statique ni mécanique. Il ne livre pas tout d'emblée, mais glisse des signes ou des symboles. Avec ceux-ci le lecteur est capable de donner vie à sa lecture. Ainsi, le lecteur, par son acte de lecture ne fait pas tant appel à son imagination, qu'à son impatience : il n'imagine pas les personnages, il attend la fin de leurs péripéties. Un roman, n'a de sens que dans la lecture : c'est elle qui le met en mouvement. Le romancier, dans l'acte d'écrire, guide le mouvement de ses lecteurs, mais pour que le romancier capte le lecteur, et l'incite à donner du mouvement à l'œuvre, il doit savoir l'attirer dans l'intrigue. Le lecteur doit ainsi sentir qu'il partage la même temporalité, où l'avenir n'est pas encore défini. Car, dans le cas contraire, si les actions sont par avance gagées, il ne reste guère plus que l'immobilité de la lecture. Le personnage se doit d'être libre pour être vivant. Sartre l'explique dans son célèbre article sur Mauriac :

---

<sup>162</sup> Isabelle Grell, *op. cit.*, p. 107.

[...] pour que la durée de mes impatiences [...] se laisse attraper [...], 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, ou avenir n'est pas fait. 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.<sup>163</sup>

Dans *Les Chemins de la liberté*, l'auteur façonne le monde fictionnel par l'imitation d'un univers où les personnages romanesques manifestent la nature humaine. C'est ainsi que le sens du roman sartrien consiste dans le dévoilement de l'essence de l'homme, un homme dans le monde, dans la société. Pour Sartre, « l'essence de la littérature est de maintenir la liberté, il n'y a pas de problème *a priori* de la responsabilité de l'écrivain, elle change suivant les époques »<sup>164</sup>, précise-t-il. La liberté, en tant qu'essence de la littérature sartrienne est une intention primitive de cette trilogie romanesque. C'est un sujet qui hantera toujours les réflexions de Sartre, comme homme, mais aussi en tant qu'écrivain. En 1946, il résume ainsi clairement son rôle :

Ainsi, la responsabilité de l'écrivain, aujourd'hui, est très nette :

- Il s'agit de faire une théorie positive de la liberté et de la libération.
- Il s'agit de se placer en tout cas pour condamner la violence du point de vue des hommes des classes opprimées.
- Il s'agit enfin de déterminer un rapport vrai des fins et des moyens.
- Il s'agit de refuser tout de suite, en son nom – ce qui n'empêchera rien bien entendu –, à un quelconque moyen de violence réalisé ou de maintenir un ordre.
- Il s'agit, au fond, de réfléchir sans trêve, toujours, sans cesse, au problème de la fin et des moyens, ou encore au problème du rapport de l'éthique et de la politique.

C'est notre problème, c'est le problème de l'époque et c'est le nôtre, à nous écrivains.

---

<sup>163</sup> Jean-Paul Sartre, « M. François Mauriac et la liberté » (1939), *Situations I, op. cit.*, p. 34.

<sup>164</sup> *Id.*, *La Responsabilité de l'écrivain* (1946), Lagrasse, Verdier, 1998, pp. 33-34.

Telle est sa responsabilité non pas éternelle, mais actuelle.<sup>165</sup>

## 1.2. La fictionnalisation de l'*ego*

Michel Butor évoque ainsi le lien entre le héros et son auteur : « Chacun sait que le romancier construit ses personnages, qu'il le veuille ou non, le sache ou non, à partir des éléments de sa propre vie, que ses héros sont des masques par lesquels il se raconte et se rêve<sup>166</sup> ». Mais le lien entre Mathieu et Sartre est plus étroit encore : il est son *alter ego*, c'est-à-dire un autre soi-même, permettant à Sartre d'inscrire une part de lui-même dans sa fiction ; il ne saurait évidemment en être la copie conforme. Sophie Rabau utilise le terme de « fiction d'auteur »<sup>167</sup> pour exprimer les discours que l'auteur prend pour mettre en relation sa vie à travers la fiction. Charline Pluvinet explique :

L'auteur se constitue en personnage littéraire selon des modalités de représentations distinctes mais notons déjà qu'il affectionne les formes-frontières qui interrogent les classifications existantes et incitent à la création de nouveaux regroupements. Cela contribue à l'ambivalence du statut de ce personnage, lui-même à la frontière entre réel et fiction, et montre dans le même temps la corrélation forte qui s'est créée entre les genres fictionnels et le personnage d'auteur : l'apparition de ce dernier dans le récit fictionnel est souvent à l'origine du développement d'un nouveau sous-genre ou d'une nouvelle orientation des créations fictionnelles.<sup>168</sup>

---

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>166</sup> Michel Butor, *Essais sur le roman*, op. cit., p. 74.

<sup>167</sup> Cité par Charline Pluvinet, *Fiction en quête d'auteur*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012, p. 19.

<sup>168</sup> *Ibid.*, pp. 19-20.

## La vie

Mathieu Delarue possède en effet de nombreuses caractéristiques de Sartre. Pour commencer, leur situation familiale est assez similaire : si dans le roman, l'auteur ne nous présente pas les parents de Mathieu, c'est peut-être parce que Sartre maintenait une relation froide avec sa mère depuis son remariage, et que, d'une manière générale, il ne mentionnait que très rarement sa famille. Le lecteur peut ensuite comprendre, au travers d'une discussion entre Mathieu et son frère Jacques, qu'il est issu d'une famille bourgeoise – ce qui, du point de vue social, est pour Sartre une caractéristique négative.

Concernant l'âge de son personnage, nous avons vu que Sartre se trompe d'un roman à l'autre. Cette légère incohérence peut être rapportée au fait que Sartre souhaitait probablement inscrire étroitement son personnage dans sa génération :

Ces petites incohérences s'expliquent par le fait que la composition du roman a duré, en gros, de 1938 à 1940, et que Sartre voulait donner à Mathieu, son *alter ego*, le même âge que le sien au moment où il écrivait. Pour Sartre, nous a-t-il dit, la crise que traverse Mathieu est typiquement une crise des trente-cinq ans, c'est-à-dire la crise d'un homme arrivé à la moitié de son espérance de vie : l'âge de raison, c'est la fin de la jeunesse, le début de la maturité, la mi-vie.<sup>169</sup>

De plus, Mathieu est fonctionnaire et enseigne la philosophie au Lycée Buffon : au moment où il écrit *L'Âge de raison*, Sartre est lui-même aussi professeur de philosophie, au Lycée Pasteur de Neuilly. Là encore quelques incohérences demeurent au sujet de l'endroit où Mathieu travaille. Et, fait troublant, dans *Le Sursis*, Sartre se trompe sur le nom du lycée de Mathieu qu'il avait donné dans *L'Âge de raison*. Dans le premier tome, il fait plusieurs fois référence au fait que Mathieu travaille au lycée Buffon, mais dans *Le Sursis*, lors d'un dialogue entre Mathieu et Jacques, son frère dit : « [...] toi, professeur de philosophie au Lycée Pasteur [...] »<sup>170</sup>.

---

<sup>169</sup> Michel Contat, « Notes et variantes », in Jean-Paul Sartre, *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 1943.

<sup>170</sup> Jean-Paul Sartre, *Le Sursis*, op. cit., p. 826.

Au moment où il écrit *L'Âge de raison*, Sartre est professeur au Lycée Pasteur de Neuilly. Le lycée Buffon, à Paris, est situé boulevard Pasteur, dans le XV<sup>e</sup> arrondissement, ce qui explique sans doute que Sartre y ait fait enseigner Mathieu. Dans *Le Sursis*, Jacques, par une inadvertance de Sartre, dit d'ailleurs que Mathieu est professeur au lycée Pasteur. Nous n'avons pas corrigé le texte sur ce point, bien que Sartre nous ait précisé qu'il n'avait pas voulu donner à Mathieu le même lycée que le sien.<sup>171</sup>

Sartre projette aussi ses expériences de vie sur le personnage de Mathieu. En particulier, au début de *L'Âge de raison*, quand Mathieu passe dans la rue devant chez Marcelle, il calcule l'argent qui lui reste en poche : « Cinq cents francs pour aller jusqu'au 29, ça fait trente francs par jour, plutôt moins. Comment vais-je faire ? »<sup>172</sup> On peut rapporter ces difficultés pécuniaires à celles de Sartre à cette même époque. Comme le note Michel Contat :

Le manque d'argent joue un rôle moteur dans la progression du récit de *L'Âge de raison* : Mathieu va courir pendant quarante-huit heures à travers Paris pour trouver la somme nécessaire à la sauvegarde de sa liberté. S'il l'avait, il n'y aurait pas de problème, donc pas de roman. Le traitement d'un professeur agrégé, en 1938, était d'environ 3 000 francs, nous a dit Sartre : c'est ce qu'il gagnait lui-même. La situation matérielle de Mathieu, nous a-t-il précisé, correspond tout à fait à la sienne à l'époque : il était souvent à court d'argent et en empruntait volontiers, de même qu'il en prêtait.<sup>173</sup>

Enfin, sur un autre plan, plus intime, bien que Sartre n'ait jamais déclaré de n'avoir voulu se marier pour garder sa liberté, le fait est qu'il ne s'est bel et bien jamais marié ;

---

<sup>171</sup> Michel Contat, « Notes et variantes », in Jean-Paul Sartre, *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 1954.

<sup>172</sup> Jean-Paul Sartre, *L'Âge de raison*, op. cit., p. 395.

<sup>173</sup> Michel Contat, « Notes et variantes », in Jean-Paul Sartre, *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 1939.

on peut penser qu'il partage à ce sujet le même point de vue que Mathieu. De plus il n'a pas eu d'enfant, comme Mathieu n'a pas voulu du sien.

### **La pensée**

Sartre et Mathieu ont des points communs sur un autre plan. On l'a dit, Sartre, en tant qu'écrivain, éprouve sa pensée existentialiste tout au long de sa vie grâce à chacune de ses actions. Dans *L'Âge de raison*, on retrouve trois points majeurs de la pensée de Sartre : la contingence, le choix et la liberté. Sartre affirme plusieurs fois le fait qu'il n'est pas contre Dieu, mais qu'il est sans Dieu ; c'est la raison par laquelle, il pense que sa liberté de pensée est née. Pour lui, si *l'homme est condamné à être libre*, toutes les actions de sa vie ont un seul et unique but : *être libre*. Si la liberté est l'état de l'homme dans le monde, elle est aussi la nature inhérente à tout homme. Cela pose ainsi deux questions : d'une part, qu'est-ce que la liberté ? Qu'est-ce concrètement qu'*être libre*, comment se trouver concrètement dans une telle situation ? Par ailleurs, agir pour *être libre* veut dire, agir, parce qu'on est libre.

*L'Âge de raison* marque le moment où Sartre affiche le besoin d'une pensée de la liberté absolue : or, on le voit, comme le dit François Noudelmann, « Mathieu a raté sa liberté pour n'avoir rien voulu choisir »<sup>174</sup>. Il devient le porte-parole de Sartre, lorsqu'il manifestera ses propres choix pour *être libre* dans *Le Sursis* où il lui faut désormais s'ancrer dans la situation de la guerre. Mathieu décide cette fois de retourner la situation, et d'aller au combat, dont l'apogée se manifeste dans le troisième volume, *La Mort dans l'âme*.

Si l'on compare Mathieu et Sartre dans la guerre, on voit qu'ils ont été tous deux mobilisés. La situation de Sartre est cependant différente de celle de son héros au sens où il est fait prisonnier par les Allemands, et envoyé dans un camp. Mais surtout, cette expérience de la guerre toutefois n'a pas été douloureusement vécue par lui.

---

<sup>174</sup> François Noudelmann, « Histoire et idéologie dans *Les Chemins de la liberté* », art. cité, p. 96.

Sur un autre plan, sa conception de la liberté a conduit Sartre à refuser le Prix Nobel de littérature. Le 14 octobre 1964, Sartre écrit au secrétaire de l'Académie en ces termes :

« Monsieur le Secrétaire,

D'après certaines informations dont j'ai eu connaissance aujourd'hui, j'aurais, cette année, quelques chances d'obtenir le prix Nobel. Bien qu'il soit *présomptueux de décider d'un vote* (c'est Sartre qui souligne) avant qu'il ait eu lieu, je prends à l'instant la liberté de vous écrire pour dissiper ou éviter un malentendu. Je vous assure d'abord, Monsieur le secrétaire, de ma profonde estime pour l'Académie suédoise et le prix dont elle a honoré tant d'écrivains. Toutefois, pour des raisons qui me sont personnelles et pour d'autres qui sont plus objectives, je désire ne pas figurer sur la liste des lauréats possibles et je ne peux ni ne veux – ni en 1964 ni plus tard – accepter cette distinction honorifique.

Je vous prie, Monsieur le Secrétaire, d'accepter mes excuses et de croire à ma très haute considération. »<sup>175</sup>

Il le refuse pour des raisons qu'il explique plus tard à Simone de Beauvoir :

J.-P. S. – Le prix Nobel, je suis en totale contradiction avec lui parce qu'il consiste à classer les écrivains. [...] Il est bien évident qu'un écrivain n'est pas quelqu'un qui, à moment donné, est supérieur aux autres. Il est l'égal des meilleurs, au mieux. Et « les meilleurs », c'est encore une mauvaise formule. Il est l'égal de ceux qui ont fait de vraiment bons livres, et puis il l'est pour toujours. [...] Si les écrivains sont intégrés par une société bourgeoise, ils le seront en hiérarchie, parce que c'est comme ça en effet que se présentent toutes les formes sociales. La hiérarchie, c'est ce qui détruit la valeur personnelle des gens. [...] <sup>176</sup>

---

<sup>175</sup> Jean-Jacques Brochier, *Pour Sartre : le jour où Sartre refusa le Nobel*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1995, p. 39.

<sup>176</sup> Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, *La Cérémonie des adieux : suivi de Entretiens avec Jean-Paul Sartre (Août-Septembre 1974)*, op. cit., pp. 324-325.



Ce rejet provient de sa pensée égalitaire, mais aussi de son refus d'être rattaché à une institution qui lui ferait perdre sa personnalité propre. Dans une telle situation, Sartre ne parlerait plus en son nom mais en tant que lauréat du prix Nobel, redevable de cette hiérarchie alors promulguée. D'autre part, les raisons objectives qu'il invoque tiennent au fait qu'il a indéniablement de la sympathie pour le socialisme, et qu'étant né en Europe de l'Ouest et au sein d'une famille bourgeoise, il souhaite faire collaborer les deux cultures, sans prendre parti pour aucune des deux. Ainsi, d'après lui, il est étrange de constater que peu d'écrivains soviétiques aient reçu cette distinction ; ce prix semble, selon lui, aurait été destiné à des écrivains de l'Ouest ou à des rebelles de l'Est<sup>177</sup>. En conséquence, il ne peut le recevoir sans nier ses convictions ; qu'importe sa vie personnelle ou sa carrière d'écrivain, Sartre souhaite conserver sa liberté. Il utilise chacune de ses décisions et ses actions pour prouver son existence, pour prouver qu'il est : Jean-Paul Sartre. En choisissant de refuser ce prix, il montre ainsi son indépendance vis-à-vis d'autrui, dont il ne recherche pas l'approbation. Dans *L'Être et le néant*, il exposait en ces termes sa conception de la valeur :

La valeur tire son être de son exigence et non son exigence de son être. [...] Il s'ensuit que ma liberté est l'unique fondement des valeurs et que *rien*, absolument rien, ne me justifie d'adopter telle ou telle échelle de valeurs.<sup>178</sup>

On voit que, comme Mathieu, son *alter ego*, Sartre romancier et philosophe est un homme de la *praxis* : il ne se contente pas de la métaphysique, mais s'engage à travers ses propres actions.

C'est aussi politiquement que Mathieu rejette sa classe sociale et manifeste un jugement favorable à l'égard du communisme, ainsi que sa conversation avec Brunet nous l'apprend :

---

<sup>177</sup> En 1964, sous le régime soviétique, seuls deux écrivains russes ont obtenu le prix Nobel de littérature (Bounine en 1933 et Pasternak en 1958).

<sup>178</sup> Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant*, *op. cit.*, p. 73.

« Eh bien ! dit Mathieu, tu as de la veine.

– De la veine d’être communiste ?

– Oui.

– Tu en as de bonnes ! Ça se choisit, mon vieux.

– Je sais. Tu as de la veine d’avoir pu choisir. »

Le visage de Brunet se durcit un peu :

« Ça veut dire que tu n’auras pas cette veine-là. »

Voilà, il faut répondre. Il attend : oui ou non. Entrer au Parti, donner un sens à sa vie, choisir d’être un homme, agir, croire. Ce serait le salut. Brunet ne le quittait pas des yeux :

« Tu refuses ?

– Oui, dit Mathieu, désespéré, oui, Brunet : je refuse. »

Il pensait : « Il est venu m’offrir ce qu’il a de meilleur ! »

Il ajouta :

« Ça n’est pas définitif, tu sais. Plus tard... » [...]

« Je sais bien : mets-toi à genoux et tu croiras. Tu as peut-être raison. Mais moi, je veux croire d’abord. »<sup>179</sup>

Là aussi le héros des *Chemins de la liberté* rejoint Sartre à l’époque de l’écriture du roman et, plus largement, car, comme le rappelle Isabelle Grell, « Sartre n’a jamais été anti-communiste au sens strict du terme »<sup>180</sup>. Toutefois, et comme Mathieu, il ne participera à aucun parti ou groupe. Dans le roman, c’est le personnage de Brunet, un ami de Mathieu, qui a une identité de communiste, et deviendra le héros de la deuxième partie du dernier tome de la trilogie — ce, afin de laisser émerger le changement de conception de la liberté de l’auteur.

La politique est un sujet compliqué pour Sartre. Mais qu’il nous soit permis de considérer que puisque Sartre estime que *l’homme est condamné à être libre*, pour lui, participer à un parti est le choix de perdre sa liberté en se rattachant à une autorité. *Être libre*, c’est pour lui un critère permettant de vérifier toutes ses actions. De plus, même si

---

<sup>179</sup> *Id.*, *L’Âge de raison*, *op. cit.*, p. 524.

<sup>180</sup> Isabelle Grell, *Les Chemins de la liberté de Sartre : genèse et écriture (1938-1952)*, *op. cit.*, p. 155.

Sartre a souvent soutenu le Parti, il a quand même, en tant qu'existentialiste, des divergences avec la théorie communiste. Et si l'on revient à l'écriture du roman, on voit qu'elle inclut l'année 1940. Or, cette année est un moment très important pour Sartre : rappelons qu'il fut en captivité du 21 juin 1940 jusqu'en mars 1941 (où il fut officiellement libéré grâce à un certificat médical<sup>181</sup>). La Seconde Guerre mondiale l'aura beaucoup choqué et sa pensée en subira de grands changements. Nous ne pouvons pas exclure l'hypothèse qu'au niveau politique, Sartre ait des idées différentes après sa captivité :

*La Critique de la raison dialectique* (1960) marque le deuxième versant de la pensée sartrienne, selon un tournant que Sartre date de la Seconde Guerre mondiale : « [...] C'est là que je suis passé de l'individualisme pur d'avant la guerre au social, au socialisme. C'est ça le vrai tournant de ma vie. » [cit. : « Autoportrait à soixante-dix ans », *Situations X*, Paris, Gallimard, 1976, p. 180] L'expérience de la mobilisation et de la captivité coupe sa vie en deux : avant le philosophe développe une ontologie de la conscience libre ; après, il se consacre à la praxis des individus, des séries et des groupes. Comme l'écrit Denis Hollier, « avant *Les Chemins de la liberté*, Sartre avait sa théorie, celle de l'homme seul. Avec *Les Chemins*, il passe à celle des hommes ensemble ».<sup>182</sup>

Pourquoi, en définitive, n'a-t-il pas participé activement au parti ? Jean-François Louette interprète ainsi la relation de Sartre avec le politique :

[...] Sartre est aussi cet anarchiste qui a fini par devenir malheureux de l'être ; [...] Sartre a en effet voulu se rapprocher des communistes (durant la guerre, pour résister avec eux, puis de 1952 à 1956). Mais (troisième thème) les communistes n'ont pas

---

<sup>181</sup> D'après Gilles et Jean-Robert Ragache dans leur livre *La Vie quotidienne des écrivains et des artistes sous l'Occupation : 1940-1944* (Paris, Hachette, 1988), Sartre fut libéré avec l'aide de Drieu La Rochelle qui lui a rédigé un faux certificat : « À l'automne 40, Drieu avait noté dans son carnet une liste d'écrivains prisonniers – où figurait Sartre – suivie de la mention : Demander la libération des auteurs – contrepartie de mon action N. R. F. » (p. 76).

<sup>182</sup> Aliocha Wald Lasowski, *Jean-Paul Sartre : une introduction, op. cit.*, pp. 187-188.

voulu de lui. [...] Mais le destin politique de Sartre, je le répète, c'est de chercher à s'intégrer à des groupes (le RDR, le PC avant tout), pour en être toujours exclu. Car le choix d'écrire met hors de pair et hors de ses pairs à jamais, sauf à devenir un thuriféraire stipendié du parti.

Les groupes ne veulent pas de Sartre et son orgueil l'empêche de faire tous les pas nécessaires.<sup>183</sup>

De *L'Âge de raison* au *Sursis*, Mathieu changera avec Sartre, reflétant ainsi le point de vue politique de l'auteur.

Même si Mathieu est l'*alter ego* de Sartre, son histoire et sa situation s'appuient sur des techniques romanesques nécessaires à sa création. Il est ce personnage fictionnel provenant d'une schématisation de Sartre lui-même, entre réalité et fiction, projection intime de soi.

### 1.3. Les grands personnages fictionnels

La rédaction des *Chemins de la liberté* s'est étendue sur une longue période au cours de laquelle l'expérience de vie, la pensée, et l'idée que Sartre se fait de son roman ne sont pas restées identiques. Si l'on s'intéresse à ses grands personnages fictionnels, par différence avec les personnages historiques, et parce qu'ils tirent leur inspiration de la vie de l'auteur, on voit que, en parcourant le cycle, on peut suivre la persistance, mais aussi les replis et les ambiguïtés des choix de Sartre. De ce point de vue, Marcelle et Brunet, fortement liés à la vie de l'auteur, sont deux personnages très importants dans le premier et le troisième tomes qui singularisent davantage le personnel romanesque.

Geneviève Idt utilise l'expression de « petite famille » pour définir les modèles des personnages fictionnels du roman créés à partir de l'entourage de Sartre :

---

<sup>183</sup> Jean-François Louette, *Sartre contra Nietzsche : "Les Mouches", "Huis Clos", "Les Mots"*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1996, p. 175.

Pour les intimes, et avant que la vie privée de Sartre n'ait une image publique, il se peut que *CL [Les Chemins de la liberté]* ait été rempli de signes de connivence à son entourage, de portraits taquins de ses familiers. [...] S. de Beauvoir les a en partie dévoilée [...] : J.-L. Bost pour Boris, « le petit Crâne », Olga Kosakiewicz pour Ivich, Fernand pour Gomez, Lionel de Rolet pour Charles, Pieterkovski pour Charlot Wroclav. [...] À travers les confidences de *La Force de l'âge*, on pourrait donc aujourd'hui, en lecteur indiscret, chercher les anecdotes qui sont à l'origine de tel ou tel détail du roman, en étudier les transformations et jouer à les interpréter. [...] La psychanalyse ne suffit pas pour expliquer la transmutation du réel en roman : il faut tenir compte du travail de l'écrivain sur des stéréotypes.<sup>184</sup>

De ce point de vue, *Les Chemins* serait aussi un roman à clefs.

### **Marcelle**

« L'ensemble des *Chemins de la liberté* est dédié à Wanda Kosakiewicz. Sœur cadette d'Olga, Sartre l'a rencontrée en 1937 et elle est restée jusqu'à la mort de celui-ci l'une de ses intimes. »<sup>185</sup> Sartre a bien failli se marier avec Wanda pendant la guerre. « Wanda, capricieuse, possessive, charmante, redoutable, inapte à la vie. »<sup>186</sup> C'est également ce genre de caractères, que nous pouvons aussi retrouver chez Marcelle : « [Sartre] s'en occupera toute sa vie, lui mentant pour éviter des scènes, allant jusqu'à faire imprimer pour elle de fausses dédicaces à des livres qu'il dédiait à une autre. »<sup>187</sup>

Wanda est donc probablement le prototype du rôle de Marcelle dans le roman, mais pas uniquement. Comme la plupart des romanciers, Sartre associe plusieurs personnalités pour modeler ses personnages, notamment en faisant appel à ses intimes. Isabelle Grell affirme ainsi :

---

<sup>184</sup> Geneviève Idt, « *Les Chemins de liberté* : les toboggans du romanesque », art. cité, p. 83.

<sup>185</sup> Michel Contat, « Notes et variantes », in Jean-Paul Sartre, *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 1939.

<sup>186</sup> Id., Sartre, *L'Invention de la liberté*, op. cit., p. 109.

<sup>187</sup> Michel Contat, op. cit., p. 109.

Que Marcelle, la première était vraie et que toutes les réfections la concernant avaient obligé l'écrivain à modeler un personnage dénué de vérité fictionnalisée. Sartre « mentait vrai » en établissant le portrait de cette femme qui, poussé[e] par un fait accidentel, sentait en elle le désir de porter jusqu'à terme l'enfant qu'elle sentait croître dans ses entrailles. Ce personnage aurait été un clin d'œil taquin au Castor telle que Sartre l'aimait, cette femme libre, libérée, et non telle qu'elle aurait pu se développer si elle n'avait pas rencontré en 1929 ce jeune normalien « laid et sale » qui l'avait constamment poussée à persévérer dans la réalisation de son désir d'écrire.<sup>188</sup>

Le rôle que détient Marcelle pour Mathieu ressemble en effet à celui de Simone de Beauvoir pour Sartre. Ils sont ainsi, comme dans le roman, amants, amis, camarades. Le personnage romanesque de Marcelle Duffet présente ainsi de grands rapprochements avec Simone de Beauvoir qui explique au sujet de ses relations avec Sartre :

Les libertés que nous nous étions théoriquement concédées, il n'était pas question d'en user pendant la durée de ce « bail » ; nous entendions nous donner sans réticence et sans partage à la nouveauté de notre histoire. Nous conclûmes un autre pacte : non seulement aucun des deux ne mentirait jamais à l'autre, mais il ne lui dissimulerait rien.<sup>189</sup>

Dans le roman, le fait que Marcelle souhaite au fond d'elle-même se marier avec Mathieu, en cachant ses véritables envies, trahit en quelque sorte le pacte qu'ils avaient conclu de tout se dire (il existait un pacte du même ordre entre Sartre et Simone de Beauvoir). Or, il semble que Beauvoir ait caché ses pensées à propos du mariage :

Sartre a souvent débattu avec moi, cette question, et il l'a abordée, lui aussi, dans *L'Âge de raison*. Au premier chapitre, Mathieu et Marcelle en feignant de « se dire tout »

---

<sup>188</sup> Isabelle Grell, *Les Chemins de la liberté de Sartre : genèse et écriture (1938-1952)*, op. cit., pp. 65-66.

<sup>189</sup> Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, op. cit., pp. 31-32.

éviter de parler de rien. La parole ne présente parfois qu'une manière, plus adroite que le silence, de se taire.<sup>190</sup>

Simone de Beauvoir et Sartre n'ont pu être vraiment fidèles à ce pacte et leur relation amoureuse a souvent été troublée. Notamment lorsque Simone de Beauvoir rencontre Nelson Algren, et qu'ils tombent amoureux l'un de l'autre, pour l'anecdote, Nelson a gardé chez lui dans une boîte de métal, « les mille huit cents pages écrites par Simone »<sup>191</sup>. Ils finirent cependant par se séparer : « [Nelson] lui demanda de rester pour toujours. Il n'avait pas compris la puissance du pacte signé entre Sartre et Beauvoir, il fut bouleversé par son refus. »<sup>192</sup>

De son côté, Sartre a lui aussi eu des amours « contingentes ». Ainsi en est-il de Dolorès Vanetti qu'il rencontra à New York :

Dolorès Vanetti fut probablement la première femme accomplie qu'il rencontra : elle lui inspira aussi une passion sensuelle, et puis elle se suffisait à elle-même [...]. Elle avait suscité la crainte de Simone de Beauvoir parce qu'elle lui était hostile. Le Castor aimait bien contrôler les contingentes.<sup>193</sup>

La relation avec Dolorès dura environ cinq ans, même si elle retourna en France pour se rapprocher de Sartre en 1950, leur liaison cessa. Elle est présente en partie dans le personnage de Marcelle ; on y retrouve sa sensualité et son indépendance. La photographie que Marcelle présente à Mathieu quand elle était étudiante en pharmacie, nous montre l'empreinte de Dolorès dans son personnage.

Marcelle est dans le roman créée à partir des trois vraies personnes que sont Wanda Kosakiewicz, Dolorès Vanetti et Simone de Beauvoir. Marcelle étant enceinte, cet enfant est quant à lui un rôle inventé dans le roman, même s'il n'est pas un personnage bien concret du fait qu'il n'est pas encore né. Simone de Beauvoir ou les autres

---

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>191</sup> Claude Francis, Fernande Gontier, *Simone de Beauvoir*, Paris, Perrin, 2006, p. 267.

<sup>192</sup> *Ibid.*, pp. 266-267.

<sup>193</sup> Michel Contat, *Sartre, L'Invention de la liberté*, *op. cit.*, p. 109.

« contingentes » de Sartre, n'ont jamais été officiellement enceinte. Ce bébé porte en lui cependant un rôle très important dans l'histoire et dans le monde romanesque que Sartre crée.

## **Brunet**

Dans le dernier volume publié de cette trilogie, *La Mort dans l'âme*, Brunet remplace le rôle principal dévolu jusqu'alors à Mathieu et devient le protagoniste. En effet, Sartre a caractérisé le rôle de Brunet en 1939.

J'ai exposé au Castor comment Brunet, au quatrième volume, dégoûté du pacte germano-soviétique, démissionnerait du Parti communiste et viendrait demander son aide à Mathieu (renversement nécessaire de la situation exposée au premier volume).<sup>194</sup>

Ce nouveau héros prend sur lui la responsabilité de la liberté collective. Brunet est la projection de Paul Nizan et une clé pour comprendre la fictionnalisation de l'actualité historique. Sartre était lié à Nizan par la même relation que celle qui unit Mathieu à Brunet. Concernant le communisme, le « cas Nizan » aura une grande influence sur Sartre qui se dira être déçu du PCF (Parti communiste français) au moment du pacte germano-soviétique de 1939 :

Un mois après le pacte germano-soviétique, le 25.09.1939, Nizan publia dans *L'Œuvre* le communiqué suivant qui est adressé à M. Jacques Duclos, vice-président de la Chambre : « Je t'adresse ma démission du Parti communiste français. Ma condition présente de soldat aux armées m'interdit d'ajouter à ces lignes le moindre commentaire ». Nizan n'avait pas démissionné en apprenant la signature du pacte, mais l'invasion de la Pologne décrétée par Staline l'y avait contraint.<sup>195</sup>

---

<sup>194</sup> Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, *Lettres au Castor et à quelques autres*, t. 1 (1926-1939), Paris, Gallimard, 1983, p. 269.

<sup>195</sup> Pascal Ory, *Nizan, destin d'un révolté (1905-1940)*, Paris, Ramsay, 1980, p. 215.



Alors que Nizan décide de quitter le PCF, il se trouve calomnié par certains membres du Parti. Sartre écrit un article en 1946 dans *Les Temps Modernes* pour défendre son ami, mort en 1940<sup>196</sup>. Le changement de polarisation de l'histoire, de Mathieu à Brunet, est un tournant stratégique pour comprendre les intentions que Sartre visait avec *Les Chemins de la liberté* et la raison des choix historiques faits par l'auteur :

Dans *La Mort dans l'âme*, Brunet est encore loin de se douter du passé mouvementé de Vicarios dont il sera question dans *Drôle d'amitié*. À Schneider devait être attribué le rôle d'intermédiaire entre le militant communiste et les hommes.

L'humanisation de Brunet s'affirme au moment de la déportation en Allemagne. Il adhère alors à l'idée de Schneider qu'il est non seulement indispensable de rendre un peu d'espoir aux hommes, mais qu'il est tout aussi nécessaire de leur donner une raison valable de lutter contre déchéance de leur situation, au lieu de leur mettre la mort dans l'âme en anéantissant brutalement leurs croyances.<sup>197</sup>

Selon Isabelle Grell, Schneider, qui fait le lien entre communistes et non-communistes, fédère les prisonniers. Même s'il est perdu, il donne quand même de l'espoir. C'est un personnage nécessaire à l'histoire et à son dénouement puisqu'il marque une transition importante des deux idéologies. L'histoire romanesque a besoin de la possibilité de s'exprimer et Schneider prend cette responsabilité, mais la prise de fonction du rôle est une réussite au sein du monde romanesque.

## Jacques

Dans *L'Âge de raison*, les personnages de Jacques et de Daniel sont nécessaires au développement de l'histoire, car ils sont continuellement en opposition. Par la critique que leur opposition génère, le héros peut s'expliquer ou persuader, grâce à un

---

<sup>196</sup> Isabelle Grell, *op. cit.*, p. 150.

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 171.

raisonnement dont le lecteur bénéficie. Comme Sartre n'a pas de frère, on peut penser que Jacques est strictement inventé. Son rôle est nécessaire à l'incarnation de la pensée bourgeoise rejetée par Mathieu. En tant qu'avocat, Jacques symbolise toute la classe sociale dont il refuse de faire partie. Quand Mathieu souhaite lui emprunter de l'argent, Jacques disserte sur la moralité, le mariage, et fustige Mathieu :

Ce que tu te caches, dit Jacques, c'est que tu es un bourgeois honteux. Moi je suis revenu à la bourgeoisie après bien des errements, j'ai contracté avec elle un mariage de raison, mais toi tu es bourgeois par goût, par tempérament, et c'est ton tempérament qui te pousse au mariage. [...]

Eh bien, dit Jacques, veux-tu me dire en quoi ceci [la relation avec Marcelle] diffère du mariage... à la cohabitation près ? [...]

– [...], tu y gagnes le confort, apparence de liberté : tu as tous les avantages du mariage et tu te sers de tes principes pour en refuser les inconvénients. Tu refuses de régulariser la situation, ça t'est bien facile. Si quelqu'un en souffre, ça n'est pas toi.<sup>198</sup>

Quand il apprend que Mathieu veut lui emprunter de l'argent, Jacques – en tant que frère aîné –, analyse et critique Mathieu comme étant une personne n'ayant pas réussi socialement. Le lecteur est amené, au travers de la perspective de Jacques, à considérer le comportement de Mathieu *via* sa « trahison » à sa propre classe. Il utilise sa place d'aîné et sa vie bien rangée et riche pour persuader Mathieu de se marier : « [...] tu ne veux pas tremper dans une affaire d'avortement, que tu désapprouves ça ou que tu n'as pas d'argent disponible, c'est ton droit et je ne t'en voudrai pas. »<sup>199</sup> dit Jacques à son frère ; d'un autre côté, il méprise le principe de liberté avancée par Mathieu. Ainsi parle Jacques :

Je te connais mieux que tu te crois et tu m'effraies. Il y a beau temps que je redoutais quelque chose de ce genre : cet enfant qui va naître est le résultat logique d'une

---

<sup>198</sup> Jean-Paul Sartre, *L'Âge de raison*, *op. cit.*, pp. 506-507.

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 506.

situation où tu t'es mis volontairement et tu veux le supprimer parce que tu ne veux pas accepter toutes les conséquences de tes actes. Tiens, veux-tu que je te dise la vérité ? Tu ne te mens peut-être pas en ce moment précis : mais c'est ta vie tout entière qui est bâtie sur un mensonge.<sup>200</sup>

Jacques ne comprend pas la situation de Mathieu qui n'accepte pas ses responsabilités ; il n'adhère pas à la liberté que revendique de Mathieu ; pour lui, « la liberté consist[e] à regarder en face les situations où l'on s'est mis de son plein gré et à accepter toutes ses responsabilités. »<sup>201</sup> S'il ne comprend pas Mathieu, il ne veut pas essayer de le comprendre. Lui qui a une bonne situation, et qui est le frère aîné, lui explique : « L'âge de raison, tu ne l'as peut-être pas encore, c'est plutôt l'âge moral... peut-être que j'y suis arrivé plus vite que toi. »<sup>202</sup>

Au moyen de cette confrontation, les personnages servent un débat que Sartre s'approprié et qu'il présente ainsi au lecteur :

Jacques était très fier de sa jeunesse, c'était sa garantie, elle lui permettait de défendre le parti de l'ordre avec une bonne conscience : pendant cinq ans il avait singé avec application tous les égarements à la mode, il avait donné dans le surréalisme, eu quelques liaisons flatteuses et il avait respiré parfois, avant de faire l'amour, un mouchoir imbibé de chlorure d'éthyle. Un beau jour, il s'était rangé : Odette lui apportait six cent mille francs de dot. Il avait écrit à Mathieu : « Il faut avoir le courage de faire comme tout le monde, pour n'être comme personne. » Et il avait acheté une étude d'avoué.<sup>203</sup>

On comprend que le changement de vie de Jacques, sa belle situation, ne sont pas dus au courage mais à un beau mariage avec Odette. Sa femme lui offre une situation financière confortable et certaines opportunités. Là s'exprime le caractère fourbe de

---

<sup>200</sup> *Loc. cit.*

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 508.

<sup>202</sup> *Loc. cit.*

<sup>203</sup> *Ibid.*, pp. 508-509.

Jacques et la raison pour laquelle son raisonnement est trop faible pour convaincre Mathieu qui connaît le passé de son frère. Finalement, afin de ne pas prêter à Mathieu l'argent dont il a besoin, Jacques propose une condition que Mathieu ne pourra accepter : « Ecoute, comme je te l'ai dit, je vais te faire une proposition, si tu refuses, il ne te sera pas difficile de trouver quatre mille francs, je n'ai pas de remords. Je tiens dix mille francs à ta disposition si tu épouses ton amie. »<sup>204</sup>

Jacques est bien conscient que Mathieu refusera de se marier avec Marcelle. La condition qu'il pose, ainsi que le fait de proposer deux fois plus que ce dont a besoin Mathieu, lui sert à se faire valoir, à montrer qu'il est généreux et gentil. Mais la ruse de Jacques est comprise par le héros : « Mathieu avait prévu le coup, de toute façon ça lui ménageait une sortie potable qui sauvait la face »<sup>205</sup>. Le rôle dissimulateur et malin des deux frères, les critiques et discours cauteleux qui essayent mutuellement de convaincre, permettent au lecteur de discerner le besoin de liberté de Mathieu et reflètent avec vigueur le caractère vivant des personnages.

Dans *Le Sursis*, Jacques est ancré dans l'ordre social établi du fait de sa position d'avocat. L'importance sociale du personnage se perçoit par le fait que c'est le seul qui prend le point de vue bourgeois dans l'analyse de la guerre et du communisme. Il est en quelque sorte une caricature de la bourgeoisie dont il fait partie et qu'il défend. Son aversion des paysans, son point de vue sur la guerre sont d'ailleurs évoqués lors d'une discussion entre lui et Mathieu :

Jacques regardait Mathieu et frappa sur la table, il dit : « Et quand même nous la gagnerions, cette guerre, sais-tu où irait le profit ? À Staline. – Et si nous ne bougeons pas, le profit sera pour Hitler, dit Mathieu doucement. – Et puis après ? Hitler, Staline, c'est la même chose. Seulement l'entente avec Hitler nous économise deux millions d'hommes et nous épargne la révolution. »<sup>206</sup>

---

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 509.

<sup>205</sup> *Loc. cit.*

<sup>206</sup> *Id.*, *Le Sursis*, *op. cit.*, p. 919.

Mettre Hitler et Staline sur le même plan est une idée qui a cours à l'époque. Cette vision très négative du communisme, l'assimilant au fascisme, n'est pas anecdotique. Elle exprime une réelle opinion, mais il faut la recontextualiser en rappelant que, lorsque la rédaction du *Sursis* est achevée en 1944, les exactions du régime soviétique ne sont pas encore connues<sup>207</sup>.

Si l'on revient à la mise en scène de l'Histoire dans *Les Chemins de la liberté*, l'invasion de la Pologne est l'une des causes dans le changement d'attitude du héros au cours de la trilogie. Le point de vue de Jacques est à cet égard typique de la classe bourgeoise ; il témoigne d'un véritable courant de pensée de l'époque :

– Battus, nous serons germanisés ; mais je te jure que les Allemands sauront rétablir l'ordre. Communistes, juifs et francs-maçons n'auront plus qu'à faire leurs valises. Vainqueurs, nous serons bolchevisés, c'est le triomphe de Frente Crapular, l'anarchie, pis peut-être... Ah ! reprit-il d'une voix plaintive, il ne fallait pas la déclarer, cette guerre, il ne fallait pas la déclarer !<sup>208</sup>

Jacques est intelligent et malin mais égoïste, marquant ainsi particulièrement son individualisme bourgeois, se démarquant profondément du héros, Mathieu. Ce refus absolu du communisme par la classe bourgeoise représente un moindre mal — il faut dire aussi que les nazis n'ont pas encore donné leur mesure.

Paris occupé, l'histoire entre Jacques et Odette se terminera à l'occasion de leur fuite à Juan dans *La Mort dans l'âme*. La dernière apparition de Jacques est décrite au travers du regard de sa femme : « [...] il dort, je le méprise et je ne sais rien »<sup>209</sup>, reconnaît-elle.

---

<sup>207</sup> Ainsi en est-il du massacre de Katyn, un assassinat de près de vingt-deux mille Polonais, concernant des élites considérées comme hostiles à l'idéologie communiste, qui s'est déroulé en 1940 et dont l'U. R. S. S. a nié toute responsabilité et rendu l'Allemagne nazie coupable jusqu'en 1990 : la reconnaissance fut tardive, car « Katyn est [...] une remise en question du dogme qui voit s'opposer les démocraties et les fascismes lors de ce conflit, et qui fait de 1945 l'année de la victoire du Bien contre le Mal » (Anne-Claire Noirbent, *Dans la forêt de Katyn : l'affaire Katyn*, en ligne, URL : [http://www.circe.paris-sorbonne.fr/villes/katyn\\_noirbent/affaire.html](http://www.circe.paris-sorbonne.fr/villes/katyn_noirbent/affaire.html), consulté le 29 septembre 2020).

<sup>208</sup> Jean-Paul Sartre, *Le Sursis*, op. cit., p. 1101.

<sup>209</sup> *Id.*, *La Mort dans l'âme*, op. cit., p. 1312.

S'il dort à ce moment, c'est probablement pour marquer aussi l'état d'une pensée en sommeil.

Il faut préciser que, dans les « Notes et variantes » de la Pléiade, le personnage de Jacques est présenté comme une caricature de Joseph Mancy, son beau-père :

Le personnage de Jacques Delarue, dont les rapports avec Mathieu peuvent rappeler de loin, sur le mode satirique, ceux d'Antoine Thibault avec son frère cadet Jacques dans *Les Thibault* de R. Martin du Gard, a été inspiré surtout par le beau-père de Sartre. Il a voulu faire à travers lui, nous a-t-il dit, le portrait-charge du bourgeois de droite. L'ironie subtile de Sartre consiste à faire dire à Mathieu des vérités sur lui par un personnage qu'il méprise.<sup>210</sup>

Michel Contat nous livre l'opinion qu'a Sartre de son beau-père. Il déteste ce « polytechnicien et homme de bien », « pétri de toutes les vertus, mais ennuyeux ». En réalité, Sartre ne « pardonne pas à sa mère de s'être remariée » et d'avoir fait que « leur intimité [soit] brisée ».<sup>211</sup>

## **Daniel**

Daniel est le personnage qui offre une solution au problème de Mathieu dès l'ouverture de la trilogie, dans *L'Âge de raison*. Le mariage avec Daniel permet à Marcelle de garder son enfant plus profondément, il méprise Marcelle, et jalouse Mathieu, car Daniel est « pédéraste », et c'est pour lui une honte qu'il cherche à enfouir. S'il est une personne qui éprouve le même besoin de liberté d'esprit que Mathieu, il ne peut se résoudre à agir comme lui. C'est un personnage très paradoxal. Ainsi, bien qu'il aime ses chats, il veut les noyer ; quand il doit les noyer, il finit par changer d'avis parce que les chats font aussi partie de sa vie et qu'il ne peut se résoudre à les tuer :

---

<sup>210</sup> Michel Contat, « Notes et variantes », in Jean-Paul Sartre, *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 1952.

<sup>211</sup> *Id.*, Sartre, *L'Invention de la liberté*, op. cit., p. 20.

Un seul. Un lâche. Un type qui aimait ses chats et qui ne voulait pas les foutre à l'eau. Il prit son canif, se baissa et coupa la ficelle. En silence : même au-dedans de lui-même il faisait silence, il avait trop honte pour parler devant soi. Il reprit le panier et remonta l'escalier : c'était comme s'il passait en détournant la tête devant quelqu'un qui le regardait avec mépris. Et lui, c'était toujours le désert et le silence. Quand il fut en haut des marches, il osa s'adresser ses premières paroles : « Qu'est-ce que c'était que cette goutte de sang ? » Mais il n'osa pas ouvrir le panier : il se mit à marcher en boitant. C'est moi. C'est moi. C'est moi. L'immonde. Mais il y avait au fond de lui un drôle de petit sourire parce qu'il avait sauvé Poppée<sup>212</sup>

Sauver le chat Poppée, c'est faire acte de bonté. Or, un être immonde capable de faire une chose bienveillante lui donne à penser qu'il peut encore sauver son âme – c'est pourquoi il a ce « petit sourire ». D'autre part, Daniel entre en jeu, lorsque Mathieu souhaite lui emprunter cinq mille francs :

« Il faut que tu m'aides, dit Mathieu. J'ai une adresse mais pas d'argent. Prête-moi cinq mille balles.

– Cinq mille balles. », répéta Daniel d'un air incertain.

Son portefeuille gonflé, boudiné dans sa poche intérieure, son portefeuille de marchand de cochons, il suffisait de l'ouvrir, d'y prendre cinq billets. Mathieu lui avait souvent rendu service, autrefois.

[...]

« Cinq mille francs ! dit-il d'une voix désolée, mais je ne les ai pas, mon vieux, je suis bien embêté... [...] ».<sup>213</sup>

En fait, Daniel use d'un prétexte pour ne pas financer Mathieu. Il donne cependant trois solutions à Mathieu, le conseillant en tant qu'ami, afin qu'il cherche les cinq mille francs dont il a besoin pour l'avortement de Marcelle, soit auprès de son frère, soit auprès

---

<sup>212</sup> Jean-Paul Sartre, *L'Âge de raison*, op. cit., p. 490.

<sup>213</sup> *Ibid.*, pp. 494-495.

d'une société de prêt. Il lui suggère finalement de se marier avec Marcelle. En réalité, Daniel agit ainsi pour que Mathieu se retrouve dans une situation comparable à la sienne, face à ses devoirs et responsabilités. La jalousie entre aussi en ligne de cause.

Daniel est comme Mathieu, prisonnier de ses croyances mais, au contraire de Daniel, Mathieu a le courage de rechercher sa liberté dans les actes qu'il accomplit. Si lui-même épouse Marcelle, c'est un moyen pour lui de contrer sa jalousie envers Mathieu qui n'est pas comme lui « contre nature » : « Pas un instant, se dit-il, il n'a cessé d'être pondéré, dispos, en parfait accord avec lui-même. [...] Tout de même, ça vaudrait mille s'il était obligé d'épouser Marcelle. »<sup>214</sup> Daniel explique à Mathieu, qu'il se marie avec Marcelle, par amitié : « – Pourquoi l'épouses-tu ? – Par amitié pour elle. »<sup>215</sup> – En effet, Daniel sait bien que Marcelle est dans l'embarras. À la fin de *L'Âge de raison*, dans une conversation avec Mathieu, Daniel s'explique :

« [...] Il y a tout de même une chose que je [Mathieu] voudrais te demander : pourquoi as-tu honte ? »

Daniel eut un rire sec.

« Je t'attendais là, mon cher. J'ai honte d'être pédéraste *parce que je suis* pédéraste. Je sais ce que tu vas me dire : “Si j'étais à ta place, je ne me laisserais pas faire, je réclamerais ma place au soleil, c'est un goût comme un autre”, etc. Seulement ça ne me touche pas. Je sais que tu me diras tout ça, précisément parce que tu n'es pas pédéraste. Tous les invertis sont honteux, c'est dans leur nature. [...] »<sup>216</sup>

Daniel se sent anormal devant Mathieu du fait qu'il est « pédéraste ». C'est précisément à cause de ce complexe qu'il est jaloux du courage de Mathieu qui recherche sa liberté, mais il espère gagner contre Mathieu. Selon le point de vue de Gerald Joseph, Daniel et Mathieu ont le même besoin de *se convertir* : « La foi subite de Daniel en Dieu, la décision que prend Mathieu de se battre, pour surprenantes qu'elles soient ne signifient

---

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 497.

<sup>215</sup> *Ibid.*, p. 724.

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 726.



pas l'abandon d'un projet fondamental pour un autre : pour Daniel qui essaie d'être vu, Dieu est le regard suprême. »<sup>217</sup>

À l'image de Mathieu et Jacques, Daniel est modélisé à partir d'une personne ayant existé, un collègue de Simone de Beauvoir, Zuorro. Sartre s'inspire de lui et des diverses observations qu'il a pu faire avec Beauvoir le concernant dans un bar à Cannes :

Zuorro était un Français d'Algérie. Agrégé de lettres, il enseignait à Rouen avec Beauvoir. Bien qu'ayant de temps en temps des aventures avec des femmes, on se doutait qu'il était homosexuel. [...] Le beau Marc Zuorro s'est joint à eux. [...] Ils aiment prendre l'apéritif dans un bar de Cannes qui les intrigue par sa fonction de marché pour pédérastes où ils observent le charivari entre le client – la tante – et le jeune homme – la petit tapette, ce qui engendre entre eux une discussion sur la prostitution masculine et féminine. Le souvenir de ce bar se sera incrusté dans la mémoire de Sartre jusque dans les plus petits détails. Sera évoqué ici pour seul exemple le fameux jeu avec la grue mécanique où l'on doit introduire des pièces que Sartre insérera dans les Chapitres IX et X de *L'Âge de raison*. Le lecteur qui prend en main les *Œuvres romanesques* se sera aussi aperçu que dans l'un des chapitres, Daniel se promène à Denfert-Rochereau et suit des yeux les échanges entre les jeunes prostitués et leur clientèle (*AR*, ch. IX) comme Sartre et Beauvoir l'avaient fait à Cannes, et que dans d'autres chapitres Daniel se plaît à poursuivre ses manigances méphistophéliques, cherchant à nuire le plus possible à Marcelle et Mathieu (*AR*, ch. X, XIV, XVI), comme l'on sait par les lettres que Zuorro aimait monter l'un contre l'autre les couples de son entourage lors de ce voyage commun.<sup>218</sup>

Par ailleurs, en 1945, sur invitation de Camus, Sartre part en reportage aux États-Unis pendant deux mois. « À New York, il retrouve un ami proche, Fernando Gerassi, le peintre intransigeant dont il a fait le modèle de Gomez dans *Le Sursis*, et sa femme

---

<sup>217</sup> Gerald Joseph Prince, *Métaphysique et technique dans l'œuvre romanesque de Sartre*, op. cit., p. 126.

<sup>218</sup> Isabelle Grell, op. cit., pp. 25-26, n. 58.

Stépha, que Simone de Beauvoir avait connu par son amie Zaza. »<sup>219</sup> Ainsi, dans ses fictions romanesques, il prend pour modèle des personnes et des événements qu'il adapte et façonne pour l'incorporer dans ses écrits.

Pour sculpter le statut de personnage, les émotions et sentiments peuvent alors être retranscrit au travers de leurs impressions. Dans le journal du « Dimanche 16 juin »<sup>220</sup> – deux jours avant le cessez-le-feu – le lecteur perçoit la désolation et le calme qui règnent dans Paris à travers le regard de Daniel : « C'était dimanche. Depuis trois jours c'était dimanche ; il n'y avait plus à Paris qu'une seule journée pour toute la semaine »<sup>221</sup>. Les descriptions qui suivent sont ainsi présentées pour accentuer l'effet produit chez le lecteur. Ce dimanche d'après-midi, Daniel se promène dans la rue à Paris, « Personne sur le boulevard Saint-Germain ; rue Danton personne. »<sup>222</sup> Ici par l'écriture du courant de conscience, l'auteur retranscrit l'ambiance de la ville :

De longues traînées blanches salissaient les glaces. Daniel pensa : « les vitres pleurent. » Dernière les vitres, c'était la fête : les mouches bourdonnaient par millions. Dimanche. Quand ils reviendraient, les Parisiens trouveraient un dimanche pourri affalé sur leur ville morte. [...] Paris n'était pas vide à proprement parler : il se peuplait de petits déroutés-minute qui jaillissaient dans tous les sens et résorbaient aussitôt sous cette lumière d'éternité. « La ville est creuse », pensa Daniel.<sup>223</sup>

L'auteur nous fait découvrir un Paris occupé par les Allemands au lendemain de la prise de la ville, à travers les yeux de Daniel, au cours de sa promenade. Faite le 16 juin 1940 vers quatre heures de l'après-midi, elle ne peut être qu'une représentation imaginaire pour Sartre qui est alors à cette époque à Padoux – le petit village de Lorraine dans le département des Vosges où il fut fait prisonnier le 21 juin 1940<sup>224</sup>. Plutôt que de représenter Mathieu, son homologue dans l'histoire, il choisit de changer la perspective

---

<sup>219</sup> Michel Contat, *op. cit.*, p. 82.

<sup>220</sup> Jean-Paul Sartre, *La Mort dans l'âme*, *op. cit.*, p. 1168.

<sup>221</sup> *Ibid.*, p. 1215.

<sup>222</sup> *Loc. cit.*

<sup>223</sup> *Ibid.*, pp.1215-1216.

<sup>224</sup> Michel Rybalka, « Notes et variantes », in Jean-Paul Sartre, *Œuvres romanesques*, *op. cit.*, p. 2063.

en prenant un autre personnage afin d'y décrire ce moment d'Histoire. Daniel se voit alors affublé du rôle de témoin fictionnalisant le réel :

Dans **MA** [*La Mort dans l'âme*], la promenade de Daniel dans Paris occupé depuis deux jours reprend en partie, avec condensations, suppressions et déplacements, la sortie clandestine des quatre secrétaires de l'A. D. dans Haguenau évacuée : Haguenau est devenue Paris, le signataire des carnets est devenu Daniel. Pourquoi ces transformations ? Pour l'auteur, mobilisé à Padoux lors de l'arrivée des Allemands à Paris, c'était faire une expérience dans l'imaginaire que de décrire Paris occupé [...]. Pour donner à la description de ce vide une dimension mythique, il a suffi d'en changer le référent. L'autre transformation est du même ordre : il suffit pour modifier un spectacle de changer de spectateur. Sous les yeux de Sartre, le deuxième classe qui fait l'expérience de la solidarité, Haguenau, déserte ou non, n'offre qu'un spectacle exotique ; aux yeux de Daniel, personnage luciférien étrangement épargné par la mobilisation, qui se réjouit du désastre, Paris occupé est le début d'une vision fantastique, le décor qui permettra aux « anges » nazis d'apparaître. Le travail de transposition n'a pas porté sur des détails de style, mais sur l'insertion de l'épisode dans l'espace fictif du roman et dans la perspective d'un des personnages. C'est bien une tâche de romancier.<sup>225</sup>

Dans cette première partie de *La Mort dans l'âme*, l'auteur s'inspire encore de l'écriture du journal et le lecteur retrouve la technique simultanéiste, mais de façon plus nuancée. Le jour où Daniel se promène dans la rue à Paris – le 16 juin 1940 –, l'auteur découpe l'histoire de cette journée en différentes petites intrigues. En commençant par Mathieu qui se réveille avec ses camarades soldats – ils savent que la guerre est perdue – ; l'histoire se poursuit en changeant de lieu et d'heure – Marseille, deux heures de l'après-midi – lorsqu'Ivich arrive à l'hôpital afin de voir son frère Boris et lui demander de s'enfuir avec elle ; un peu plus tard l'histoire retourne vers Mathieu – qui se trouve à

---

<sup>225</sup> Geneviève Idt, « *Les Chemins de la liberté* : les toboggans du romanesque », art. cité, p. 82.

Padoux – ; puis ensuite vers quatre heures de l’après-midi, nous suivons Daniel qui se promène dans Paris ; finalement avant que la nuit ne tombe, le récit est renvoyé sur Mathieu, terminant ainsi la journée du 16 juin. L’auteur utilise ces cinq épisodes pour raconter la journée de ce dimanche. Cette journée présente plusieurs scènes à différents endroits afin d’exposer au lecteur l’ambiance générale en France à cette période, une France battue et qui a renoncé à se battre. Daniel, le « contre-nature » marche dans les rues désertes de Paris occupé – ce qui l’est aussi – à une heure où elle devrait être animée. L’heure de la promenade de Daniel est ainsi bien choisie. Ivich et Boris sont sur le point de s’enfuir, et Mathieu constate que la guerre est perdue. Ces différents épisodes ironisent ainsi sur le dénouement de cette guerre et le fait que beaucoup n’ont pas la volonté de se battre.

### **Boris**

Comme le personnage Daniel qui s’inspire d’une personne ayant existé, Boris, qui appartient à l’entourage de Mathieu est une image fictionnelle d’un ami proche de l’auteur Sartre. Dans le roman, Boris est l’étudiant de Mathieu alors que Bost est celui de Simone de Beauvoir :

Le 12 décembre, Castor rapporte en riant d’aise à Bost qu’elle vient de lire un chapitre dont Sartre lui-même est ravi, et où l’un des personnages serait « *un mélange de vous-même et de Wanda Kosakiewicz.* » Il s’agit bien évidemment du personnage de Boris, élève et familier de Mathieu Delarue, dont on fait la connaissance dès le deuxième chapitre.<sup>226</sup>

Simone de Beauvoir affirme dans ses mémoires que Boris est une transformation de son étudiant, Jacques-Laurent Bost que Sartre utilise comme modèle de son personnage Boris :

---

<sup>226</sup> Isabelle Grell, *op. cit.*, p. 21.

Simone de Beauvoir note dans *La Force de l'âge* (p. 253) : « Dans le Boris de *L'Âge de raison*, Sartre a peint en le russifiant un portrait du “petit Bost” tel du moins qu’il nous apparaissait alors ». Jacques-Laurent Bost, le “petit Bost”, que Sartre et Simone de Beauvoir surnommaient aussi “le petit crâne”, était un ancien élève de Sartre au lycée du Havre, fils de l’aumônier protestant de ce lycée et frère cadet du romancier et scénariste Pierre Bost.<sup>227</sup>

L’auteur se trompe à plusieurs reprises sur l’âge de Boris dans les trois volumes des *Chemins de la liberté* : des informations contradictoires apparaissent, ne permettant pas de lui donner précisément un âge. Il raconte ainsi à Lola qu’il a 21 ans en 1938 : « – Mes parents ont quitté la Russie en 17, j’avais trois mois. »<sup>228</sup> Alors que, dans *Le Sursis*, la lettre de Boris à Odette mentionne : « Il a dix-neuf ans »<sup>229</sup>, et plus loin encore l’auteur place la naissance de Boris en 1920 : « Mobilisé en 40, tué en 41, non, en 42, parce qu’il fallait qu’il eût le temps de faire ses classes [...] »<sup>230</sup>

Sartre a rajeuni Boris d’un an par rapport à Bost, qui est né en 1916, de façon à lui faire devancer l’appel en septembre 1938, dans *Le Sursis*. Bost lui-même était sursitaire en 38, il fut appelé en 39, et blessé, comme Boris, en mai 40. Il raconte son expérience de la guerre dans *Le Dernier des métiers* (Gallimard, 1946).<sup>231</sup>

Dans *Les Chemins de la liberté*, les personnages ne sont pas isolés. Si le lecteur veut comprendre chacun des rôles, il se doit en réalité de connaître l’ensemble des histoires des différents protagonistes. Il est alors impossible pour un personnage de se dévoiler de lui-même dans cet univers romanesque, chacun y possède une place qui permet à l’intrigue d’avancer vers le dénouement que l’auteur souhaite, bien que celui-ci n’en soit

---

<sup>227</sup> Michel Contat, « Notes et variantes », in Jean-Paul Sartre, *Œuvres romanesques, op. cit.*, p. 1945.

<sup>228</sup> Jean-Paul Sartre, *L'Âge de raison, op. cit.*, p. 418.

<sup>229</sup> *Id.*, *Le Sursis, op. cit.*, p. 812.

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 934.

<sup>231</sup> Michel Contat, « Notes et variantes », in Jean-Paul Sartre, *Œuvres romanesques, op. cit.*, p. 1946.

pas maître. Les imprécisions ainsi rencontrées marquent le point de vue des protagonistes, chacun voyant les autres à sa façon. Mathieu rencontre Boris et Ivich au « Sumatra », une boîte de nuit où Lola chante. Les choix et actes de Mathieu sont conditionnés et interagissent avec la situation des autres personnages qu'il croise. Alors que Mathieu est prisonnier de sa liberté, Boris est prisonnier de sa petite amie Lola, et sa sœur Ivich l'est de sa famille. À travers le point de vue de Boris, le lecteur comprend dès le début de *L'Âge de raison* qu'Ivich ressemble beaucoup à Mathieu dans son besoin de liberté et son impossibilité de renier ses responsabilités. Tout comme Mathieu elle souhaite être maître de sa propre vie, alors qu'elle est soumise à sa famille (jusqu'à la fin du premier tome).

Obéissant à un culte aveugle de la responsabilité, Boris respecte énormément la liberté de Mathieu, sans raison apparente. S'il propose à Mathieu de voler l'argent de Lola afin de financer l'avortement, c'est pour faire du vol un exemple et présenter son idée personnelle de la liberté, comme d'une chose dont il faudrait profiter. La liberté ne peut être trouvée si l'on s'interroge continuellement à son propos : on finit ainsi par la perdre de vue. Or, si Boris estime être libre, ce n'est pas en raison de la même idée que Mathieu. Mathieu agit pour trouver sa liberté, tandis que Boris agit pour l'aider. Cette question du vol est ambiguë dans le roman, mais rend le personnage maître de la situation. Comme Isabelle Grell l'explique dans son livre : « Pour la première fois, son héros aura le sentiment de *faire*, au lieu de s'adonner à cette fausse recherche d'*être*. »<sup>232</sup> Le vol est ce dont Mathieu a besoin pour prendre l'initiative sur les situations auxquelles il doit faire face. Ce *faire* est pour une première fois dans le roman, un moment où l'action avance vers l'image d'une liberté, celle d'une action non subie, et donc libre.

Boris est également le personnage qui offre à Mathieu le couteau avec lequel il se blessera en signe de résistance. Alors qu'il voit un couteau dans une vitrine, cela l'interpelle : « 'Un eustache !' murmura-t-il, les mains tremblantes. C'était un véritable eustache, lame épaisse et longue, cran d'arrêt, manche de corne noire, élégant comme un croissant de lune ; il y avait deux taches de rouille sur la lame, on aurait dit du

---

<sup>232</sup> Isabelle Grell, *op. cit.*, p. 45.

sang. »<sup>233</sup> Si Sartre s'attarde sur la description de ce couteau, c'est pour donner l'idée d'une arme avec laquelle, Boris « les vengerait tous. »<sup>234</sup> Une forte sensation imprègne Boris ainsi que le lecteur à la perception de ce couteau : « Boris le regarde longtemps et le monde se décolora autour de lui, tout ce qui n'était pas l'éclat froid de cette lame perdit son prix à ses yeux, il voulait tout plaquer, entrer dans la boutique, acheter le couteau et s'enfuir n'importe où, comme un voleur. »<sup>235</sup> Cette sensation tient au fait que Boris pense qu'il est possible de profiter du sentiment de voler, à la différence de Mathieu. L'automutilation de Mathieu avec ce couteau ne symbolise pas une blessure mais, c'est un symbole montrant la résistance de Mathieu vis-à-vis de ce monde ou plutôt de sa situation.

### **Ivich**

Dans *L'Âge de raison*, Ivich se sent de plus en plus désespérée, car elle sait qu'elle devra retourner chez ses parents si elle ne réussit pas ses études. Son envie de rester à Paris, alors qu'elle n'a pas beaucoup de chances de réussir ses examens, la fait sombrer dans le désespoir. N'ayant aucun autre moyen pour résister à la vie que ses parents lui ont préparée, elle se sent à l'instar de Mathieu privée de liberté ; Mathieu comprend bien la situation difficile d'Ivich, mais elle ne fait pas autant d'efforts que lui pour chercher sa liberté. Le personnage d'Ivich n'est pas non plus un rôle purement inventé : il a pour modèle Olga, une amie de Sartre. Dans le chapitre IV du premier tome, Ivich et Mathieu discutent à propos de son angoisse :

Je ne veux pas retourner à Laon, dit Ivich, désespérée. Si j'y rentre collée, je n'en sortirai plus, ils m'ont dit que c'était ma dernière chance.

Elle se remet à tirer sur ses cheveux.

Si j'avais du courage..., dit-elle en hésitant.<sup>236</sup>

---

<sup>233</sup> Jean-Paul Sartre, *L'Âge de raison* (1945), *op. cit.*, p. 549.

<sup>234</sup> *Ibid.*, p. 546.

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 549.

<sup>236</sup> *Ibid.*, pp. 455-456.

Cette mise en fiction d'Olga dans le roman a été décryptée par Isabelle Grell : « Bianca Bienenfeld [...] avait lu le chapitre IV [de *L'Âge de raison*] concernant Mathieu et Ivich, chapitre qui l'avait déprimée, car il était impossible de ne pas reconnaître en Ivich la jeune Olga dont Sartre avait été si épris jadis [...] »<sup>237</sup>. Ivich semble donc bien être un décalque romanesque d'Olga :

Olga Kosakiewicz, le modèle d'Ivich, est née elle en 1917, en Russie, et a quitté son pays avec ses parents après la révolution d'Octobre. Sa mère était française d'origine et son père d'une famille russe noble qui était reçue à la Cour du Tsar et avait de grandes propriétés. [...] Olga fit la connaissance de Bost par l'intermédiaire de Simone de Beauvoir et de Sartre, à Rouen, où ils se lièrent d'amitié. Au moment où Sartre écrivait *L'Âge de raison*, ils vivaient à Paris et formaient déjà un couple ; ils se sont mariés pendant la guerre ; Sartre, à partir de 1939, fut davantage lié avec Wanda, la jeune sœur d'Olga, à qui le roman est dédié, mais le personnage d'Ivich qu'il donna pour sœur à Boris, doit plus à Olga, nous a-t-il dit.<sup>238</sup>

À la fin du *Sursis*, après la mobilisation, Ivich arrive à Paris et habite dans l'appartement que Mathieu lui prête. Son moyen de résister à la vie que sa famille veut lui imposer est, de son point de vue, de se trouver un homme, parce que « [d]e toute façon, je ne mourrai pas vierge. »<sup>239</sup>, pense-t-elle. Elle essaye de se persuader qu'elle peut agir ainsi tout en conservant sa liberté d'esprit. Si le romancier raconte cette partie de l'histoire d'Ivich en simultané avec la signature des Accords de Munich, c'est clairement pour faire un parallèle entre les deux événements. Ainsi, la pensée d'Ivich sur son corps (« [...] je ne suis pas une fille qu'on viole, elle s'ouvrit, elle se laissa poignarder, [...] mais sa tête restait froide, elle avait sauvé la tête et elle lui criait, dans sa tête : "Je te hais !" »<sup>240</sup>) est mise au même niveau que l'abandon de la Tchécoslovaquie

---

<sup>237</sup> Isabelle Grell, *op. cit.*, p. 22.

<sup>238</sup> Michel Contat, « Notes et variantes », in Jean-Paul Sartre, *Œuvres romanesques*, *op. cit.*, p. 1946.

<sup>239</sup> Jean-Paul Sartre, *Le Sursis*, *op. cit.*, p. 1093.

<sup>240</sup> *Ibid.*, p. 1123.



aux Allemands, marquant la signature de Munich de la même ambiguïté, de la même supercherie.

Plus tard, dans *La Mort dans l'âme*, Ivich est plongée dans la dérégulation : elle quitte la famille de son mari afin de s'enfuir. Après sa fausse couche, elle nourrit le projet de vivre avec Boris, son frère, grâce à l'argent de Lola. Mais ce projet n'est pour elle qu'une illusion, mettant sa vie entre les mains de Boris et Lola.

À la fin de l'histoire, Boris est soigné dans un hôpital à cause d'une péritonite, et non en raison d'une blessure de guerre. Francillon lui propose de s'enfuir en Angleterre : « La nuit du 18, expliqua-t-il, c'est Blin qui est de service. Le zinc sera sur la piste et prêt à partir. Il nous fait entrer à minuit, on décolle à deux heures, on est à Londres à sept. »<sup>241</sup> Mais, pour Boris, « [t]out se brouilla dans sa tête, il ferma les yeux et se laissa couler dans le sommeil ». <sup>242</sup> Cette scène nous montre sa passivité. Il attend Lola, son amie, alors qu'il n'en a plus aucune nouvelle depuis le « début de juin »<sup>243</sup>. Comme Paris est déjà pris par les Allemands, Boris ignore même si Lola est encore vivante. Quand il s'installe avec Ivich à la terrasse du café Riche, il lui raconte son projet d'aller à Castelnaudary pour y être professeur, même s'il ne pense pas être fait pour cela.

La fin de l'histoire concernant Boris et Ivich est très vague : on lit que « [Boris] voyait un avion tourner dans le petit matin et [qu']il se répétait : “Les falaises, les belles falaises blanches, les falaises de Douvres.” »<sup>244</sup> Si elle semble montrer son envie de quitter la France, et rejoindre la Résistance, on ne sait pas ce qu'il advient de lui, et de sa sœur, après cette scène. Elle voulait partir avec son frère, mais Boris « n'avait ni vocation, ni talent, ni argent »<sup>245</sup> en dehors de Lola ; sa vie est sans avenir et il n'a nulle part où s'installer. La pensée de Boris est aussi ambiguë que celle de Mathieu, mais en diffère par son aspect parasitaire. Il se tient à l'écart de la guerre, pour lui, tout était et est le néant. Son frère n'est sûrement pas une personne sur qui Ivich peut compter. Comme lui, cette dernière apparition ne nous explique pas clairement son devenir.

---

<sup>241</sup> *Id.*, *La Mort dans l'âme*, *op. cit.*, p. 1185.

<sup>242</sup> *Ibid.*, p. 1188.

<sup>243</sup> *Ibid.*, p. 1190.

<sup>244</sup> *Ibid.*, p. 1199.

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 1184.

On voit que, même si Sartre s'inspire très largement de personnes tirées de sa propre vie, *L'Âge de raison*, met aussi en jeu des personnages purement fictifs. On peut s'arrêter sur le cas de la vieille dame qui prend en charge l'avortement de Marcelle, car bien qu'elle ne soit présente qu'au début du roman, elle joue néanmoins un rôle très important dans l'enchaînement des actions. Par l'intermédiaire de son amie Andrée, Mathieu a eu l'adresse de cette femme habitant au « 24, rue Morère »<sup>246</sup> qui ne demande que quatre cents francs pour avorter, ce qui n'est pas cher. Il décide alors de rendre visite à cette vieille dame. Quand il la voit, il est choqué par elle : elle porte un pantalon d'homme et ses mains rugueuses le heurtent :

Mathieu regardait les mains de la vieille. C'étaient des mains d'homme, d'étrangleur. Elles étaient crevassées, gercées, avec des ongles ras et noirs et des cicatrices, des coupures. Sur la première phalange du pouce gauche, il y avait des ecchymoses violettes et une grosse croûte noire. Mathieu frissonna en pensant à la tendre chair brune de Marcelle.<sup>247</sup>

Le lecteur comprend qu'il ne sera pas possible pour Mathieu de laisser Marcelle se faire avorter chez elle. Sa quête continue.

---

<sup>246</sup> Jean-Paul Sartre, *L'Âge de raison*, *op. cit.*, p. 406.

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 412.

## 2. De l'Histoire à l'intrigue

### 2.1. Les événements historiques : la guerre

Nous savons que Sartre a été fait prisonnier à Padoux pendant la Deuxième Guerre mondiale en 1940. *Les Carnets de la drôle de guerre* tenus de 1939 à 1940 marque cette période particulière de Sartre et nous donne un témoignage, une référence du vécu de la guerre par Sartre, ainsi que nous l'indiquent Michel Contat et Jacques Deguy :

Le titre même, *Les Carnets de la drôle de guerre* et non pas *Carnets de la drôle de guerre*, ni *Carnets de guerre*, ni même *Journal de guerre*, qui est le titre inscrit par Sartre sur le premier d'entre eux, indique le caractère posthume de cette publication, légitimée par l'œuvre entier de Sartre, ayant atteint son statut de classique. Mais, et c'est ce qui indique sa valeur documentaire, intellectuelle *et* littéraire, si Sartre était mort en captivité, il est probable que ces carnets, conservés par ses proches, auraient été publiés dès les années d'après-guerre. Et s'ils ne l'avaient pas été, ils le seraient à coup sûr en notre époque de commémoration de la Deuxième Guerre mondiale, comme une série de carnets qui voient le jour actuellement.<sup>248</sup>

Pour étudier *Les Chemins de la liberté*, on ne peut omettre de parler de cette époque où Sartre fut fait prisonnier. Comme Michel Contat l'écrit, c'est une période importante dans la vie de l'écrivain :

On peut dire que la guerre fut la grande chance de sa vie. Lui-même la voit comme la rupture qui fait qu'il y a dans son itinéraire en avant et un après. Avant, il est un

---

<sup>248</sup> Michel Contat, Jacques Deguy, « *Les Carnets de la drôle de guerre* de Jean-Paul Sartre : effets d'écriture, effets de lecture », *Littérature*, n° 80, pp. 21-22, en ligne,  
URL : [https://www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_1990\\_num\\_80\\_4\\_2547](https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1990_num_80_4_2547), consulté le 29 septembre 2020.

individualiste passionné, voué à son œuvre et à la réussite esthétique de sa vie ; après, il est un intellectuel engagé. La guerre lui a fait entrer le social dans la tête... la grande chance de Sartre est que la guerre lui mobilise l'esprit pour l'idée qui lui tient le plus à cœur, la liberté.<sup>249</sup>

Dans le camp allemand, « Sartre se lie avec les curés prisonniers en particulier Marius Perrin ; il va aider ses camarades à penser. »<sup>250</sup> Il en profite pour se faire des amis, et s'il les a même aidés à s'évader du camp, il y renonce lui-même : « Il en a plusieurs fois l'occasion, car un réseau s'est formé, mais il se trouve si bien au camp qu'il oublie l'objectif principal : résister aux nazis en France. »<sup>251</sup>

Cette période marque également pour Sartre un autre tournant important en politique. « Le camp est aussi pour lui la naissance d'une politique concrète, active. »<sup>252</sup> En résumé, la guerre a fait Sartre, et Sartre fera son temps.

Des trois tomes publiés dans la collection de la Pléiade, l'histoire de *L'Âge de raison* se concentre sur la crise de l'âge du héros dans cette trilogie. Tout le développement romanesque avance chronologiquement dans le cadre historique autour duquel il est construit. La crise de Munich en tant que fond historique se dévoile à partir du deuxième tome, *Le Sursis*, les événements historiques se déroulant au même moment que l'action des personnages. Mais jusqu'à *La Mort dans l'âme*, le lecteur n'a toujours pu voir aucun détail sur une quelconque bataille. Dans le troisième tome, l'histoire est coupée en deux parties. Si la première est centrée sur Mathieu qui cherche sa liberté, la seconde est consacrée à Brunet qui remplace Mathieu comme personnage principal et devient le héros jusqu'à la fin. Le changement de styles au sein de la trilogie et la multitude des intrigues alors que celles-ci ne convergent pas toujours de façon évidente ne semble présents que pour marquer une certaine subjectivité de l'auteur :

---

<sup>249</sup> Michel Contat, *Sartre, L'Invention de la liberté, op. cit.*, p. 58.

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>251</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>252</sup> *Loc. cit.*

Ainsi, dans *L'Âge de raison*, centré autour de quatre subjectivités et de quatre styles, les lacunes du récit, matérialisées par la division en chapitres, en brisent la continuité et figurent l'isolement de ces monades. Par contraste, dans *Le Sursis* et la première partie de *La Mort dans l'âme*, qui ne diffère du *Sursis* que par un rythme plus ample, l'éclatement apparent des intrigues, des lieux et des styles est corrigé par des transitions analogiques : elles donnent à cet ensemble de séquences et d'écritures disparates et morcelées la continuité des associations mentales et oniriques, l'illusion fugace d'une subjectivité collective, celle de la guerre : « mais où sont les yeux de guerre ? »<sup>253</sup>

Sartre a choisi de nous faire suivre des intrigues morcelées, menées par les personnages sous le risque imminent de la guerre : le lecteur ne voit pas des descriptions précises sur la guerre, puisque l'auteur ne souhaite pas faire une représentation objective de celle-ci, une photographie qui serait vide de sentiment mais forme plutôt un recueil d'impressions de la guerre. Ainsi, par exemple, le soldat mourant que Mathieu rencontre intéresse autant que la perception que le héros en a :

Un soldat marchait vers eux, court et trapu, très raide. Un bandeau maculé de sang lui cachait l'œil droit. [...] Le type reprit sa marche. Au bout de quelques mètres, il s'arrêta, appuya son dos contre un marronnier et se laissa glisser jusqu'à terre. Il était assis, à présent, les genoux au menton. [...]

Ils s'approchèrent.

« Ça ne va pas, vieux ? » demanda Pinette.

Le soldat ne répondit pas.

« Hé ! Ça ne va pas ?

– On va t'aider », dit Mathieu au soldat.

Pinette se pencha pour le prendre aux aisselles et se releva aussitôt.

« Pas la peine. »

Le type restait assis, l'œil béant, la bouche entrouverte.

---

<sup>253</sup> Geneviève Idt, « Les modèles d'écriture dans *Les Chemins de la liberté* », art. cité, p. 91.

Il avait l'air doux et souriant.

« Pas la peine ?

– Eh dis ! Regarde-le. »

Mathieu se baissa et posa la tête contre la veste du soldat.

« Tu as raison, dit-il.

– Eh bien, dit Pinette, il faut lui fermer les yeux. »

Il le fit du bout des doigts, appliqué, la tête enfoncée dans le cou, la lèvre inférieure avançante. Mathieu le regardait, et ne regardait pas le mort : le mort ne comptait plus.<sup>254</sup>

À travers la description de ce soldat, le lecteur peut difficilement imaginer la cruauté de la guerre : le sentiment, l'action sont absents de ces scènes. Plus tard dans le roman, lorsque le village de Roberville est incendié, le déroulement de la guerre n'est pas clairement représenté, seul l'événement est décrit mais en dehors de son contexte historique précis ; si la cause appartient à l'Histoire, celle-ci n'est pas représentée :

« Ça brûle bien ! » dit un vieux.

Tout le monde était sur la route, soldat, vieux et filles. L'instituteur pointait sa canne vers l'horizon ; au bout de la canne tournait un faux soleil, une boule de feu qui lâchait des aurores blêmes : c'était Roberville qui brûlait.

« Ça brûle bien !

– Eh oui ! Eh oui ! »<sup>255</sup>

Ce sont ici deux scènes typiques de la représentation de la guerre dans *La Mort dans l'âme*. Muriel Olmeta estime que : « [l]'homme, la guerre sont replacés dans la nature. »<sup>256</sup> De plus, elle assure que *Les Chemins de la liberté* s'attache surtout à montrer la nature poétisée par la langue :

---

<sup>254</sup> Jean-Paul Sartre, *La Mort dans l'âme*, op. cit., p. 1240.

<sup>255</sup> *Ibid.*, p. 1289.

<sup>256</sup> Muriel Olmeta, « L'écriture de la guerre dans *La mort dans l'âme* », *Études sartriennes*, n° 22, 1990, p. 181, en ligne, [https://www.persee.fr/doc/litts\\_0563-9751\\_1990\\_num\\_22\\_1\\_1510](https://www.persee.fr/doc/litts_0563-9751_1990_num_22_1_1510), consulté le 1 juin 2020.

Cette poétisation déréalise la guerre en la plaçant dans le rang de l'imaginaire et nous permet ainsi de bien saisir la réalité de la drôle de guerre. La déshumanisation de l'homme (de l'homme-en-guerre) et le transfert du vocabulaire participent de cette transmutation.<sup>257</sup>

En effet, dans ces fictions romanesques, la guerre en tant qu'élément historique offre plutôt une situation particulière, un contexte propice à montrer le sujet de l'homme. Alors que les articles philosophiques de Sartre sont souvent écrits dans un style courant et naturel, pour le roman, il délibère à plusieurs reprises autour des mots et de l'arrangement de l'intrigue. Là est le chiasme entre l'écriture philosophique et littéraire.

Le monde romanesque des *Chemins de la liberté* imite le monde réel, c'est la raison par laquelle, la guerre, la pensée philosophique, la projection du soi, ses amis l'entourant, tout est mêlé dans cette trilogie. Annie Leclerc dit à propos du lecteur de Sartre : « Il ne nous reste plus que la possibilité de lire, dans ces lignes, notre passé. Lecture difficile déchiffrable. Notre regard sur ce passé est loin d'être clair, dans la mesure où ce passé le contamine encore. »<sup>258</sup> On peut penser qu'en réalité la thématique centrale des *Chemins de la liberté* s'attache à représenter *l'homme-entre-les-deux-guerres*.

## 2.2. La structure compositionnelle

Dans le roman sartrien, chaque personnage fait avancer l'histoire à partir de son propre point de vue. C'est la raison pour laquelle nous disons que la structure du roman est tissée à la manière d'un réseau :

---

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>258</sup> Annie Leclerc, « De Roquentin à Mathieu », art. cité, p. 71.

Au niveau narratif, le rôle du roman consiste [...] à mettre en ordre – ou dans un savant désordre – le déroulement chaotique et le plus souvent insignifiant du vécu. En d'autres termes, de transformer l'anecdote en destin. La composition joue un rôle capital. Elle intervient à la fois dans l'expression de la temporalité et dans la façon d'agencer le cours des événements.<sup>259</sup>

La composition joue un rôle central dans la fiction romanesque : c'est elle qui transforme des éléments anodins en événements. Elle agit aussi sur le temps et l'espace qui accueille l'action.

Les trois tomes publiés du roman sont avant tout structurés autour des étapes de la quête de la liberté du héros : c'est l'avancement de la compréhension de la liberté par le héros qui décide prioritairement de la structure du roman. C'est ainsi que la séparation entre les volumes correspond à trois étapes importantes dans cette recherche. Dans le premier tome, le héros est obsédé par son besoin de liberté, et par son statut d'homme lucide qui se doit de trouver celle-ci. Le deuxième tome, *Le Sursis*, marque une rupture : il représente une transition qui s'effectue par le biais de la contingence, représentée par la mobilisation. Le troisième, qui en fait n'est pas le dernier puisque au moins un quatrième volume était prévu, ne semble pas pouvoir se conclure sur une idée précise de la liberté. C'est seulement l'histoire du héros, Mathieu, qui s'achève alors que sa recherche de la liberté n'a pas abouti. Le roman sartrien est particulier par son point de vue non omniscient. La vision des personnages est mutuelle à l'image de notre monde. Ainsi Mathieu et Brunet existent tous deux en parallèle selon des événements non établis à l'avance.

### **La trilogie : la voie claire de Mathieu et la voie obscure de Brunet**

La structure des *Chemins de la liberté* est linéaire en ce qu'elle épouse le développement historique, mais deux lignes directrices traversent ce cycle romanesque :

---

<sup>259</sup> Bernard Valette, *Le Roman, op. cit.*, p. 74.



la voie claire renvoie à toute la série des actions du héros Mathieu ; l'autre voie, obscure, est portée par le communiste Brunet.

Au sujet de la liberté, la voie claire correspond à une recherche individuelle ; tandis que Brunet en tant que membre du Parti communiste incarne la recherche collective. Au début du premier tome, Mathieu se montre tel un symbole. Il est en train de marcher dans la rue comme n'importe qui ; un homme lui demande de l'argent ; c'est un soir normal comme tous les soirs, rien de particulier. Mais quand Mathieu lui donne cent sous, l'homme le remercie en lui donnant une enveloppe de Madrid adressé à un comité anarcho-syndicaliste :

Il sortit de sa poche un rectangle de carton vert et le tendit à Mathieu. Mathieu lut :  
« C.N.T. Diario Confederal. Ejemplares 2. France. Comité anarcho-syndicaliste, 41, rue de Belleville, Paris-19. » Un timbre était collé sous l'adresse. Il était vert aussi, il portait l'estampille de Madrid.<sup>260</sup>

Par cette histoire, et la manière dont elle est racontée dans le roman, Madrid peut être un endroit chargé de l'espoir de Mathieu, ou peut-être de la liberté qu'il cherche.

La C. N. T. (Confédération nationale du travail) en tant qu'organisation anarcho-syndicaliste est d'une grande importance au regard de la guerre civile qui se déroule en Espagne. Ici, l'auteur place son embryon de pensée sur la liberté dans le point de vue personnel du héros. Par ce commencement du roman, la liberté est implicitement exprimée.

Mathieu recherche la liberté : ce qu'il imagine ne peut dépendre que de sa propre situation et de l'espoir qu'il porte. Le trajet de sa quête est une route qui associe à son action l'environnement dans lequel il se trouve. Ainsi, si son but est clair, sa pensée reste très floue sur la manière et la finalité. Le lecteur est capable de voir l'ensemble des choix de Mathieu par la voie claire qu'il représente. Ses difficultés, ses efforts et ses incertitudes, lui montrent ainsi que Mathieu avance vers sa liberté.

---

<sup>260</sup> Jean-Paul Sartre, *L'Âge de raison, op. cit.*, p. 394.

Au contraire, la voie obscure de Brunet renvoie toujours à un implicite. Ce héros nous donne un espoir sombre, et si sa liberté est en marge de celle qu'imagine Mathieu, Brunet symbolise en réalité l'avancement de la pensée de Sartre centrée autour d'une idée collective de la liberté.

Au début de *L'Âge de raison*, quand Mathieu va trouver Sarah pour lui demander des adresses d'avorteuse, le lecteur peut apercevoir le conflit qui existe entre Mathieu et Brunet, marquant le clivage entre les deux conceptions différentes de ces deux personnages qui deviendront tour à tour héros de l'histoire romanesque :

Une torche flambait en face d'elle : cette tête rousse de brachycéphale... « C'est Brunet », pensa Mathieu, contrarié. Il ne l'avait pas vu depuis six mois, mais il n'avait aucun plaisir à le retrouver chez Sarah : ça faisait encombrement, ils avaient trop de choses à se dire, leur amitié mourante était entre eux. Et puis, Brunet amenait avec lui l'air du dehors, tout un univers sain, court et têtue de révoltes et de violences, de travail manuel, d'efforts patients, de discipline : il n'avait pas besoin d'entendre le honteux petit secret d'alcôve que Mathieu allait confier à Sarah.<sup>261</sup>

Plus tard, Brunet critique le principe de totale liberté exprimée par Mathieu, parce que, pour Brunet, la conception de la liberté qu'a Mathieu est vide de sens, puisqu'elle ne sert rien. Pour Brunet, la liberté est un engagement, une vie de praxis au service du prolétariat. C'est une liberté mise au service du peuple et, selon lui, Mathieu devrait faire un tel choix et découvrir ainsi le vrai sens de la liberté :

Tu as suivi ton chemin, dit Brunet. Tu es fils de bourgeois, tu ne pouvais pas venir à nous comme ça, il a fallu que tu te libères. À présent, c'est fait, tu es libre. Mais à quoi ça sert-il, la liberté, si ce n'est pas pour s'engager ? Tu as mis trente-cinq ans à te nettoyer et le résultat c'est du vide. Tu es un drôle de corp, tu sais, poursuivit-il avec un sourire amical. Tu vis en l'air, tu as tranché tes attaches bourgeoises, tu n'as aucun

---

<sup>261</sup> *Ibid.*, pp. 431-432.

lien avec le prolétariat, tu flottes, tu es un abstrait, un absent. Ça ne doit pas être drôle tous les jours.<sup>262</sup>

Le lecteur comprend que, pour Mathieu, Brunet est un homme d'*action*. Si Mathieu refuse de prendre part au Parti communiste, grâce aux conseils de Brunet, il va commencer à réfléchir aux résultats de ses choix, ou plutôt la façon dont il voudrait *être*. La liberté n'est pas vide, il faut faire des choix pour la faire vivre. Or, Brunet offre à Mathieu un modèle : le communisme. Il s'agit pour l'auteur d'un mode d'*être* qui donnerait un sens à la liberté de Mathieu. Mais il l'abandonne car il estime que même si sa pensée ressemble à l'idée communiste de Brunet, celle-ci se trouve finalement être différente. Concernant ce point de vue, le personnage de Mathieu partage en grande partie la vision de l'auteur.

La piste claire et la piste obscure s'entrecroisent tout au long de l'histoire ce qui montre aussi le caractère tumultueux de la question de la liberté. En particulier, à la fin du troisième volume, alors que Brunet prend le rôle du héros. Il est ainsi mis au premier plan, alors qu'il occupait un rôle secondaire dans les tomes précédents. À l'ouverture de la deuxième partie de *La Mort dans l'âme*, le récit est exclusivement polarisé sur lui. On le voit se cacher des Allemands dans une cave ; le lecteur ne le quittera plus jusqu'à la fin de la trilogie :

Il entre dans le village endormi ; il traverse une place, il s'approche d'une maison au hasard, frappe, pas de réponse, pèse sur le loquet, la porte s'ouvre. Il entre, il referme la porte ; le noir [...].

Brunet bâille, s'étire et sourit. Il se bat depuis huit jours sans dormir et presque sans manger, vingt fois il a manqué d'y rester. C'est fini de se battre, à présent, la guerre est perdue et il y a du travail à faire. Beaucoup de travail. Il s'étend sur la paille, il bâille, il s'endort.<sup>263</sup>

---

<sup>262</sup> *Ibid.*, p. 521.

<sup>263</sup> *Id.*, *La Mort dans l'âme*, *op. cit.*, p. 1346.

Finalement, par ce changement de héros, Sartre souhaite mettre en avant l'idée que la liberté est une pensée collective. Brunet n'est plus un héros isolé. Dans les romans sartriens, l'histoire se déroule spontanément, mais l'établissement des personnages n'est pas dû au hasard. Dans la situation romanesque, aucun personnage n'est inutile, et tous apportent quelque chose à l'histoire. Nous pouvons dire que la voie obscure de Brunet s'engage dès le début du chemin amenant à la possibilité de la liberté.

À regarder de nouveau cette trilogie en sa composition, nous comprenons que si Sartre efface le rôle de l'auteur, la constitution du roman et la technique qu'il emploie supporte cependant la vision de la liberté qu'il souhaite partager.

### ***L'Âge de raison* : une logique traditionnelle des actions**

La trilogie suit un développement chronologique, mimant l'avancée du temps. La guerre étant le motif à partir duquel se découpe l'histoire romanesque, *L'Âge de raison* se situe avant la déclaration de guerre, *Le Sursis* raconte le moment de la mobilisation générale et *La Mort dans l'âme* se déroule sur le champ de bataille en plein cœur du conflit.

Dans *Les Chemins de la liberté*, chaque tome a cependant le style propre d'écriture pour lequel l'auteur a opté. *L'Âge de raison* en tant que commencement de l'intrigue est plus traditionnel. Sur ce premier tome, Gerald Joseph Prince dit que :

La structure générale de l'œuvre accentue le drame. On peut en effet diviser *L'Âge de raison* en deux parties. Dans la première, une série d'épisodes présente les amis de Mathieu l'assaillant de toutes parts. Dans la seconde, au contraire, Boris, Marcelle, Ivich, Daniel abandonnent tour à tour le héros.<sup>264</sup>

L'histoire débute avec la grossesse de Marcelle ; sa venue imprévue par Mathieu le force à chercher de l'argent pour l'avortement. Tous les personnages forment un réseau

---

<sup>264</sup> Gerald Joseph Prince, *Métaphysique et technique dans l'œuvre romanesque de Sartre*, op. cit., p. 44.

relationnel dont Mathieu est le centre. Ainsi Marcelle est son amante, Jacques est son frère, Boris et Ivich sont ses élèves, et sont aussi frère et sœur.

Mathieu essaye par tous les moyens possibles d'obtenir cet argent. Il souhaite d'abord emprunter à son ami Daniel, sans succès, il décide alors d'aller voir son frère, Jacques, qui ne lui prête pas non plus. Cherchant une agence de prêt, il se rend compte qu'il a besoin de temps pour avoir cette somme d'argent, or Sarah ne réussit pas à convaincre le médecin de laisser Mathieu payer plus tard. Après l'avoir envisagé, il abandonne en définitive l'idée de voler l'argent. Cette succession est clairement ordonnée : nous suivons pas à pas Mathieu dans son espoir de trouver une solution, puis dans sa désillusion. Parce que tous les problèmes que Mathieu rencontre ne trouvent aucune solution. Il tombe dans une situation désespérée. Lorsqu'il n'a plus d'autre choix, il se contraint à une solution qu'il refusait, mais finit par adopter. Chaque étape que fait le héros est à rapporter à sa subjectivité, mais c'est la situation objective qui le pousse vers ses choix. Évidemment, l'histoire de Mathieu dans *L'Âge de raison* est une structure élaborée où chacun des choix est bien avisé. Comme Geneviève Idt résume : « L'organisation temporelle du récit et de la fiction est subordonnée, dans *AR* [*L'Âge de raison*], à la logique de l'action. »<sup>265</sup> Finalement, son ami Daniel est la clé pour résoudre le problème de Mathieu.

Dans ce volume, l'histoire se déroule logiquement, suivant une structure traditionnelle, avec un commencement et une fin, et se déroulant selon une série d'événements marqués par un facteur déclencheur et sa résolution en fin de récit. *L'Âge de raison*, se décompose ainsi en trois stades : l'arrivée imprévue de la grossesse, la recherche d'une solution pour ne pas assumer l'enfant, la résolution du problème par le biais de Daniel, le « pédéraste », qui se marie avec Marcelle et adopte l'enfant qu'elle a gardé. L'idéal de Mathieu : « n'être rien » est le principe qu'illustre l'histoire dans *L'Âge de raison*. Ainsi l'incapacité du héros à décider est vue par le lecteur au travers des choix que le héros est amené à faire et qui le bornent dans sa situation.

---

<sup>265</sup> Geneviève Idt, « *Les Chemins de liberté* : les toboggans du romanesque », art. cité, p. 87.

## ***Le Sursis : un art du montage***

La technique du simultanésisme emprunté à l'écrivain américain, John Dos Passos, utilisée par Sartre pour présenter l'histoire de l'homme sous la pression d'un constant risque de guerre, fait du *Sursis* un roman très particulier. Cette technique d'écriture, qu'emploie le romancier est ainsi expliquée à Simone de Beauvoir dans son interview :

J.-P. S. – La technique, je crois que c'était de Nizan que ça m'était venu. Il s'en souciait beaucoup. Pour ses propres romans, pour ceux des autres.

S. de B. – Mais c'est très directement que vous avez été intéressé par les techniques de Dos Passos.

J.-P. S. – Oui, bien sûr. Mais l'idée d'étudier une technique dans un livre, de chercher si elle valait quelque chose, ça venait de Nizan.<sup>266</sup>

En complément, Michel Contat s'exprime sur cette construction : « L'orchestration des consciences, Sartre dit l'avoir faite, dans *Le Sursis*, par le recours au “grand écran”. »<sup>267</sup> Cette expression du « grand écran » convient pour *Le Sursis* puisqu'il est régi par les codes du montage cinématographique, c'est-à-dire le changement de scène sans transition ou marquage. Les intrigues se relient sans formalisation précise du changement ; ces ruptures peuvent ainsi même se produire au sein d'une phrase ou d'un dialogue :

C'est à propos de la microstructure du *Sursis* qu'il devient légitime de parler d'écriture cinématographique puisque le très grand nombre de segments formant les différentes séries événementielles « éclatées » s'articulent le plus souvent sans marques conventionnelles du temps et, [a] fortiori, du mouvement du temps : les segments sont articulés selon une logique de montage cinématographique qui peut se permettre

---

<sup>266</sup> Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, *La Cérémonie des adieux*, op. cit., pp. 268-269.

<sup>267</sup> Michel Contat, « Notice », in Jean-Paul Sartre, *Œuvres romanesque*, op. cit., p. 1967.

d'omettre les transitions (marquées) sans que la compréhension narrative du lecteur n'en souffre.<sup>268</sup>

Du point de vue de la composition, le simultanésisme fait de ce volume de la trilogie une grande image animée qui se déroule pour laisser apparaître les différents personnages dans la tension qu'ils vivent et la menace de la guerre.

Dans ce tome, à la différence du premier, il n'y a pas vraiment d'intrigue prédominante centrée autour d'un héros. Les histoires sont entrecoupées. Ce sont plutôt les intrigues rapportées aux personnes historiques qui provoquent les réactions des différents personnages, réagissant en même temps, mais à différents endroits, comme l'exige le simultanésisme.

Sartre se focalise seulement sur un seul sujet : l'expression de la nature humaine confrontée au risque de guerre. Le moyen du simultanésisme lui permet de montrer cette atmosphère explosive. Il explique son point de vue à Simone de Beauvoir dans ses *Entretiens* en 1974 :

En somme, pour résumer ce qu'on a dit, l'œuvre littéraire, pour moi, est un objet. Un objet qui a une durée propre, un commencement et une fin. Cette durée propre, elle se manifeste dans le livre par le fait que tout ce qu'on lit renvoie toujours à ce qu'il y avait avant et aussi à ce qui suivra. C'est ça la nécessité de l'œuvre. Il s'agit de mettre en forme des mots qui ont une certaine tension propre et qui, par cette tension, créeront la tension du livre qui est une durée dans laquelle on s'engage.<sup>269</sup>

Selon Sartre, l'œuvre littéraire est un objet permettant de supporter son intention. Chacune des histoires est racontée par des morceaux d'intrigues rapportées dans un style saccadé. En effet, la composition du *Sursis* est ordonnancée sur huit jours seulement, du vendredi 23 septembre au vendredi 30 septembre 1938. La précision du temps historique

---

<sup>268</sup> Damien François, « Montage, simultanésité et continuité dans *Le Sursis* de Sartre », p. 84, en ligne, URL : <https://id.erudit.org/iderudit/024759ar>, consulté le 1 juin 2020.

<sup>269</sup> Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 272.

et l'exactitude des lieux sont alors les deux points névralgiques de cette écriture. Chaque jour est découpé en plusieurs scènes, et chaque scène présente une intrigue fragmentaire à travers un épisode.

Le rythme du *Sursis* est très contracté afin de retranscrire les réactions des différents personnages face à la déclaration de guerre et, la plupart du temps, de présenter une critique de leur attitude. Même si la mobilisation est déclarée dès le début, dans le soir du premier « journal » – le 23 septembre – nul n'a en réalité encore pris conscience de la situation. Tout d'abord, décrire les différents personnages face à la possibilité de la guerre consiste à mettre en scène un personnage historique. Le lancement du *Sursis* démarre ainsi par la mise en fiction de Henderson et Wilson – Neville Henderson, Ambassadeur du Royaume-Uni en Allemagne et Horace Wilson, conseiller du premier ministre britannique. Ils ont tous deux participé aux négociations avec l'Allemagne concernant la cession des Sudètes :

L'hôtel s'ennuyait sur sa colline, désert et solennel, avec un vieillard [Chamberlain] dedans. [...] Il se tourna vers Horace Wilson et demanda : « Quelle heure est-il ? » [...] Neville Henderson et Horace Wilson s'étaient approchés de la table, le vieillard se tourna vers eux, il avait l'air inoffensif et périmé, il dit : « Messieurs, voici ce qui nous reste à faire. »<sup>270</sup>

Le vieillard – symbole du gouvernement – mis en parallèle avec les autres personnages met en lumière dans le développement romanesque un sentiment partagé par les personnages historiques et fictifs : le manque d'espoir. Dans cette scène les hommes politiques sont décrits comme étant acculés ; il ne leur reste qu'à attendre le destin. Le gouvernement est confronté à son incapacité à résoudre les problèmes. Cet épisode est entrecoupé par les scènes engageant Mathieu et Milan : « Mathieu attendait encore, au bord d'un horrible avenir ; au même instant, [...] Milan n'avait plus d'avenir. »<sup>271</sup> Dès le début de ce tome, Sartre exprime l'impuissance et l'anxiété

---

<sup>270</sup> Jean-Paul Sartre, *Le Sursis*, op. cit., pp. 733-734.

<sup>271</sup> *Ibid.*, p. 734.



La fin du premier « journal », au moment de la déclaration de mobilisation générale, le soir du 23 septembre 1938, élabore un parallèle saisissant. Les gouvernements se préparent à la guerre tandis que les gens se préparent pour le repas : « Chamberlain, Hitler et Schmidt<sup>272</sup> attendaient la guerre en silence, elle allait entrer dans un instant »<sup>273</sup>, tandis que pour nos personnages c'est le moment du dîner :

Maurice, assis sur le lit tira de toutes ses forces, dans un instant Jacques aurait achevé de boire son potage, Odette n'entendrait plus ce petit susurrement agaçant [...] un instant, Mathieu mangeait, Marcelle mangeait, Daniel mangeait, Boris mangeait, Brunet mangeait, ils avaient des âmes instantanées qu'emplissaient jusqu'aux bords de pâteuses petites voluptés, un instant et elle entrerait, bardée d'acier, redoutée par Pierre, acceptée par Boris, désirée par Daniel, la guerre, la grande guerre des debout, la folle guerre des blancs.<sup>274</sup>

La situation, d'une effroyable complexité, la crise des Sudètes qui aggrave la tension, les plongent tous dans un état d'angoisse : la guerre est perçue comme une épée de Damoclès suspendue au-dessus de la tête de chacun.

De plus, après la déclaration de la mobilisation générale, Milan parlant avec élan devant sa femme, Maurice se préparant à dîner, dévoilent différentes réactions vis-à-vis de la nouvelle :

Milan se redressa, il était en feu, il posa les mains sur les épaules d'Anna, il lui dit :

« Enfin ! Anna, ça y est ! ça y est. »

[...]

Maurice se planta devant la porte de sa chambre, pendant que Zézette mettait la clé dans la serrure et qu'Odette disait joyeusement : « À table, alors ! À table. Jacques, tu auras une surprise » ; il se sentait fort et dur, il avait retrouvé le monde de la colère et

---

<sup>272</sup> Schmidt fait référence à Paul-Otto Schmidt, interprète de Hitler.

<sup>273</sup> Jean-Paul Sartre, *Le Sursis*, op. cit., p. 793.

<sup>274</sup> *Ibid.*, pp. 793-794.

de la révolte ; au deuxième étage, les gosses hurlaient parce que leur père était rentré soûl, dans la chambre voisine, on entendait les pas menus de Maria Pranzini dont le mari, un couvreur, était tombé d'un toit, le mois dernier, les bruits, les couleurs, les odeurs, tout avait l'air *vrai*, il s'était réveillé, il avait retrouvé le monde de la guerre.<sup>275</sup>

Cette partie se concentre sur la description de la vie quotidienne des différents personnages – « tout avait l'air *vrai* », souligne le texte. Mais la dernière phrase – « il s'était réveillé, il avait retrouvé le monde de la guerre », forme un contraste clair reflétant que l'ordre de mobilisation implique des gens ordinaires ; les peuples n'ont aucune préparation à la guerre. Ils continuent de vivre leur vie et d'ailleurs l'auteur ne nous assure pas qu'ils ont entendu la nouvelle de cette mobilisation générale.

Pour restituer les réactions au discours de Hitler retranscrit à la radio le 26 septembre, trois jours après la précédente allocution, l'auteur prend près de quinze pages<sup>276</sup>. Ce discours est divisé en plusieurs parties entrecoupées des différentes réactions des personnages se trouvant à différents endroits. Bien que les histoires des personnages s'entrecroisent beaucoup, encouragées par la technique simultanéiste, c'est le personnage de Boris qui semble encadrer la scène du discours de Hitler. Il apparaît ainsi comme pour en marquer le début et la fin. S'intercalent les scènes impliquant Monsieur Birnenschtz, les deux sœurs Ella et Ivy, Germain Chabot, Philippe, Anna et Milan, etc. Le discours commence par Boris qui entre dans un bar, quatre personnages sont déjà là : le Marseillais, Charlier, le typo qui vient de Rouen et Chomis qui vend des machines à coudre : « “Salut”, dit Boris, à voix basse. Ils le saluèrent en vitesse et il s'approcha de l'appareil. »<sup>277</sup> À la fin, l'auteur utilise également le rôle de Boris répondant au Marseillais pour indiquer la fin du discours. : « – Eh bien, pour finir, il a dit : “Tout mon peuple est derrière moi, je suis prêt à la guerre. À M. Benès de choisir. »<sup>278</sup> Il est parfois

---

<sup>275</sup> *Ibid.*, p. 792.

<sup>276</sup> *Ibid.*, pp. 1017-1030.

<sup>277</sup> *Ibid.*, p. 1017.

<sup>278</sup> *Ibid.*, p. 1030.

difficile de discerner si les personnages se trouvent ensemble : ainsi que le dit Geneviève Idt, « [d]ans *Le Sursis*, le jeu de devinettes est plus systématique. »<sup>279</sup>

La technique du simultanéisme permet de pleinement retranscrire la nature humaine et l'incertitude de la guerre autour de cette crise des Sudètes. De nombreux discours d'hommes politiques sont incorporés dans le récit. Plus loin, nous pouvons ainsi lire le discours bien différent de Daladier, en ce qu'il transmet à son peuple un espoir de paix.

« Ma tâche est rude. Depuis le début des difficultés que nous traversons, je [Daladier] n'ai pas cessé de travailler de toutes mes forces à la sauvegarde de la paix et des intérêts vitaux de la France. Je continuerai demain cet effort avec la pensée que je suis en plein accord avec la nation entière. »<sup>280</sup>

La fin du discours d'Édouard Daladier à la radio, la déclaration de la mobilisation générale, le message des pourparlers de paix et de la trêve, également révélés dans ce discours, sont autant de déclarations historiques qui viennent étayer ce temps difficile. L'appel à la guerre et la possibilité du maintien de la paix marquent le paradoxe de la situation : c'est finalement une source de panique d'embrasser l'illusion de la paix.

Dans l'intrigue du *Sursis*, le rôle de Philippe est central dans la mesure où c'est lui qui réunit l'ensemble des personnages fictifs. Philippe, cet étudiant en Lettres, dont on perçoit le destin par l'intermédiaire d'Irène (« elle savait que la partie était perdue pour Philippe »<sup>281</sup>), est le seul qui est amené à connaître, interagir ou être vu avec tous les autres personnages fictionnels.

Ce jeune garçon qui se proclame pacifiste a du mal à faire face à la guerre qui s'annonce. Tout commence par un faux passeport, avec lequel il décide de fuir :

---

<sup>279</sup> Geneviève Idt, « Les modèles d'écriture dans *Les Chemins de la liberté* », art. cité, p. 80.

<sup>280</sup> Jean-Paul Sartre, *Le Sursis*, op. cit., p. 1108.

<sup>281</sup> *Ibid.*, p. 784.

Il feuilletait distraitemment le passeport. « *Moi*, [dit Philippe,] je suis *ici*, chez un faussaire. » Ça n'avait pas l'air vrai. Depuis ce matin, rien n'avait l'air vrai. Le faussaire ne ressemblait pas à un faussaire, mais à un gendarme.

[...]

Philippe se sentit mal à l'aise. L'insignifiance. Elle était revenue *ici* la transparente insignifiance de la veille, quand je passais à travers leurs regards, quand j'étais une vitre cahotante sur le dos d'un vitrier et que je passais à travers le soleil. *Là-bas*, à présent je suis opaque comme un mort ; [...] Mais le vieux n'a pas l'air de savoir qu'il y a un endroit sur la terre où je suis une pierre précieuse.<sup>282</sup>

C'est finalement l'itinéraire d'évasion de Philippe, figure du lâche, qui nie sa propre valeur et sombre dans l'auto-consolation, qui permet de pénétrer l'ensemble des différentes intrigues. Si l'auteur raconte alternativement l'histoire de Philippe et celle de Gros-Louis, berger sur le Canigou à Prades qui recherche un travail à Marseille, c'est parce que tous deux font face à un futur qui leur est incertain.

Ensuite, lorsque Philippe trouve un petit hôtel pour dormir le soir, il se confronte à Maurice et Zézette dans la chambre voisine à cause du bruit de leur bavardage, et essaye de persuader Maurice de s'enfuir :

– Je suis déserteur, dit Philippe avec dignité. Si je vous propose des faux papiers, c'est que je m'en suis fait faire. Après-demain je serai en Suisse.

Il regarda Maurice en face : Maurice avait rapproché les sourcils, il avait une ride en Y sur le front, il paraissait réfléchir.

« Venez avec moi, dit Philippe. J'ai de l'argent pour deux. »<sup>283</sup>

Philippe est naïf de penser que Maurice va fuir avec lui : il ne le connaît pas et c'est simplement au nom de son idéal pacifique qu'il propose à un inconnu de fuir la guerre avec lui. Philippe, ne réussira d'ailleurs pas à convaincre Maurice.

---

<sup>282</sup> *Ibid.*, pp. 883-884.

<sup>283</sup> Jean-Paul Sartre, *Le Sursis*, *op. cit.*, p. 903.

Puis, il rentre à la Cabane cubaine et y rencontre une femme noire du nom de Flossie, tandis que Mathieu donne rendez-vous à Gomez à la gare : « “ – Je voudrais un endroit avec de la musique et des femmes”, dit Gomez. [...] – Ah ! bon, dit Mathieu. Bon. Eh bien, nous irons au Provençal. »<sup>284</sup> Plus tard, Mathieu et Philippe se rencontrent pour la première fois lorsque ce dernier achète son billet pour aller à Paris : « Philippe s’éclaircit la voix et cria de toutes ses forces : “À bas la guerre !” Il ne se produisit rien, le va-et-vient des ombres continua devant le café. »<sup>285</sup> Il est alors malmené par quelqu’un : « Il reçut un coup violent sur l’oreille et continua à crier, puis un coup sur la bouche et un coup sur l’œil droit : il tomba sur les genoux et il ne cria plus. »<sup>286</sup> C’est que Mathieu qui, entendant le bruit, feint d’être policier pour le sauver.

Les badauds s’étaient dispersés. Il y en avait deux ou trois sur le seuil d’un café qui regardaient. Mathieu se pencha sur le même : ils l’avaient bien arrangé. Il saignait de la bouche et son œil gauche était fermé. De l’œil droit, il regardait Mathieu avec fixité.<sup>287</sup>

Plus tard, Philippe décide de se dénoncer au commissaire de police (« je serai mon propre témoin, je ne dois plus de comptes qu’à moi », expose-t-il<sup>288</sup>), pendant que Boris entre à la caserne pour son service militaire :

Jamais il ne s’était senti plus farouchement antimilitariste. Il passa près d’une sentinelle, immobile dans une guérite. Boris lui jeta un coup d’œil sournois et le cœur lui manqua tout à coup. « Merde », pensa-t-il. Mais il était décidé, il se sentait méchant de la tête aux pieds : il entra dans la caserne, les jambes molles. [...] Philippe le regardait ; il se sentait tout à fait abandonné et il avait froid ; sa joue et sa lèvre supérieure lui faisaient mal. Ce sera un martyr sans gloire.<sup>289</sup>

---

<sup>284</sup> *Ibid.*, p. 966.

<sup>285</sup> *Ibid.*, p. 1061.

<sup>286</sup> *Loc. cit.*

<sup>287</sup> *Ibid.*, p. 1063.

<sup>288</sup> *Ibid.*, p. 1090.

<sup>289</sup> *Ibid.*, pp. 1089-1090.

Si l'auteur choisit à ce moment-là d'insérer la scène où Boris entre dans la caserne, c'est pour marquer un lien indirect : les deux personnages prennent leurs responsabilités, l'un va à la guerre et l'autre se rend auprès de la police – ils entrent tous les deux dans un bâtiment garant de la sécurité de l'État. Philippe peut être d'ailleurs rapproché de Sartre dans son rapport à la guerre et à son échappatoire : « En écrivant Philippe, Sartre a imaginé ce qu'il aurait pu devenir s'il n'avait pas choisi de se sauver par l'écriture et si la guerre ne l'avait happé. Philippe est trop jeune pour répondre aux réquisitions de son époque comme Sartre l'a fait à partir de 1939. »<sup>290</sup>

De fait, par l'étude d'Isabelle Grell sur la genèse de ce personnage, nous savons que Sartre met en fiction sa propre adolescence à travers ce jeune homme :

Philippe avait quatorze ans, Sartre douze ans, quand la voile entourant mère et fils se déchira. On a souvent remarqué que Philippe concentre et aggrave plusieurs traits psychonévrotiques de celui qui le créa : il y a la perte du père et le fait que tous deux furent élevés par une mère jocastienne trop aimée, désirée, convoitée, mais femme d'un nouvel homme.<sup>291</sup>

Dans le troisième volume de la trilogie, *La Mort dans l'âme*, le pédéraste Daniel se promène dans une rue de Paris occupé ; il y suit un garçon « beau comme un ange »<sup>292</sup>. C'est Philippe, qui lui dit : « J'ai le complexe d'Œdipe ».<sup>293</sup> Cette scène introduisant Philippe à Daniel marque la dernière rencontre de ce personnage, qui disparaît ensuite de l'histoire.

Philippe a ainsi une fonction structurante : son histoire de vie forme un axe traversant les histoires des différents autres personnages afin de faire le lien entre les scènes qui ne semblent pas vraiment avoir d'autres relations entre elles.

---

<sup>290</sup> Isabelle Grell, « Philippe entre Sartre et Poulou : genèse manuscrite d'un personnage », en ligne, URL : [https://www.persee.fr/doc/item\\_1167-5101\\_2002\\_num\\_18\\_1\\_1216](https://www.persee.fr/doc/item_1167-5101_2002_num_18_1_1216), consulté le 6 janvier 2021, p. 115.

<sup>291</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>292</sup> Jean-Paul Sartre, *La Mort dans l'âme*, *op. cit.*, p. 1266.

<sup>293</sup> *Ibid.*, p. 1271.

Le rythme du *Sursis* permet de rendre sensible ce moment si particulier où l'avenir est suspendu : c'est le calme avant la tempête, une tempête probable mais encore incertaine. La structure simultanéiste du récit est au service de l'histoire afin de parvenir à manifester l'anxiété généralisée face à l'imminence de la guerre et le vain espoir de son évitement.

Comme Sartre l'assure lui-même dans son interview avec Simone de Beauvoir : « Il n'y aurait pas eu *Le Sursis* sans Dos Passos. »<sup>294</sup>

### ***La Mort dans l'âme : une composition divisée***

Le troisième tome de la trilogie, *La Mort dans l'âme*, comprend deux parties : la première raconte les péripéties de Mathieu, tandis que la seconde est consacrée à Brunet se trouvant dans un camp de prisonniers. La composition est réellement divisée, dans la mesure où chacune de ses parties présente son propre dénouement, d'ailleurs tous deux inachevés.

Les grandes attitudes possibles face à une situation de guerre sont représentées par ce roman. Ce sont les trois personnages typiques, Gomez, Mathieu et Brunet issus de leur vie de choix qu'a mis en scène *Le Sursis*, qui, par comparaison, composent le récit de *La Mort dans l'âme*.

Ainsi Gomez choisit de s'éloigner de la guerre et de se cacher. Alors que les civils deviennent des réfugiés en puissance, et sont contraints à l'exode, Mathieu, l'ami de Gomez, affronte bravement la réalité et se bat durement.

Ainsi, au commencement de ce troisième tome, l'auteur raconte l'histoire de Gomez, qui se trouve alors à New York où il cherche un travail. Ce lieu, hors de l'Europe, où il n'y a pas l'ombre d'une guerre marque un fort contraste avec ce qui se passe en France à la même époque, tandis que Sarah, la femme de Gomez, et leur fils Pablo fuient Paris. Si trouver un travail est difficile et stressant ; aux Etats-Unis, la vie est plus tranquille :

---

<sup>294</sup> Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 255.

Gomez y visite les musées, discute d'art avec des amis. Par l'intermédiaire de la voix de Ritchie, l'auteur montre le regard des étrangers – et de Gomez – sur la guerre en Europe :

« Vous autres, Européennes, dit Ritchie, vous vous attachez toujours aux symboles. Il y a huit jours qu'on sait que la France est battue. Bon : tu y as vécu, tu y as laissé des souvenirs, je comprends que ça t'attriste. Mais la prise de Paris ? Qu'est-ce que ça peut te faire, puisque la ville est intacte ? À la fin de la guerre, nous y reviendrons. »

Gomez se sentit soulevé par une joie formidable [...].<sup>295</sup>

À cette date, les Américains adoptent une posture de spectateurs sur la guerre.

En fait, la guerre influence directement ou indirectement tout le monde. Sarah, en tant que juive menacée par l'antisémitisme, doit sauver son fils, et fuir Paris. Prise dans un flot humain de l'exode, elle rencontre de nombreuses difficultés et se fait notamment extorquer de l'argent par le chauffeur de la voiture qu'elle a louée :

Sarah devinait des visages et des yeux, à sa droite, à sa gauche mais elle n'avait pas le courage de les regarder. Ils marchaient ; ils s'obstinaient à marcher comme elle s'obstinait à vivre : des murs de poussière se levaient et s'abattaient sur eux ; ils marchaient toujours. Sarah toute droite, la tête haute, fixait son regard très loin, entre les nuques, et se répétait : « Je ne deviendrai pas comme eux ! » Mais, au bout d'un moment, cette marche collective la pénétra, remontra de ses cuisses à son ventre, se mit à battre en elle comme un gros cœur forcé. Le cœur de *tous*.<sup>296</sup>

Dans la circonstance, et face à la difficulté, Sarah ne perd ni confiance, ni courage. Si du fait de la guerre, les gens pauvres doivent quitter Paris, se séparer de leur famille, cette situation pénible, qui malmène plus encore les faibles, cette souffrance crée un violent contraste avec la situation de Gomez aux États-Unis.

---

<sup>295</sup> Jean-Paul Sartre, *La Mort dans l'âme*, op. cit., pp. 1142-1143.

<sup>296</sup> *Ibid.*, p. 1152.



Dans cette première partie de *La Mort dans l'âme*, l'auteur adopte une fois encore cette forme proche du « journal » pour structure compositionnelle. Dans ce cadre, le héros Mathieu éprouve un tout autre situation que Gomez, puisqu'il est au front :

Si les Fritz ont eu seulement un mort, ils ont brûlé le village.

[...]

Ils regardaient brûler Roberville et répétaient entre eux : la guerre est finie, c'est la paix ; Mathieu regardait la route : elle s'échappait de la nuit, à deux cents mètres, coulait en blancheur incertaine jusqu'à ses pieds et s'en allait baigner derrière lui les maisons aux volets clos. Belle route aventureuse et mortelle, belle route à sens unique. Elle avait retrouvé la sauvagerie des fleuves antiques : demain elle portera jusque dans le village des navires chargés d'assassins.<sup>297</sup>

L'ironie dans tout cela est que le conflit est loin d'être fini (l'armistice du 22 juin 1940 n'est pas synonyme d'une paix durable), cependant les gens se mentent à eux-mêmes et dupent les autres. Au cours de la journée du 17 juin 1940, nous découvrons que dans certaines zones il y a encore des combats ; même si ces efforts paraissent vains, la résistance maintient la guerre en activité. Si Roberville est une ville fictive, les scènes montrant que tous n'ont pas abandonné le combat sans résistance, correspondent à une réalité historique. Au contraire de Gomez et de Sarah qui fuient le conflit, Mathieu est volontaire pour faire cette guerre. Pour eux, c'est comme une vie étrangère, alors que Mathieu soldat sur le front ne verra pas avant la toute fin l'ennemi, et encore à distance.

À Marseille, en tant que soldat malade, Boris est quant à lui à l'hôpital et réfléchit à son futur. Sa situation est complètement différente : il projette de devenir professeur au lycée à Castelnaudary. Ivich, sa sœur, vient le voir, alors que son mari Georges est lui aussi soldat : « Je pense tout le temps à Georges. Je ne peux pas m'empêcher d'espérer qu'on va recevoir la nouvelle de sa mort », estime Ivich qui se pense mal mariée<sup>298</sup>.

---

<sup>297</sup> *Ibid.*, pp. 1290-1291.

<sup>298</sup> *Ibid.*, p. 1193.

Daniel quant à lui n'est pas mobilisé : il se promène dans Paris, ville occupée, avec l'envie choquante, triviale, d'aller à l'aventure : « Dans une ville morte, il faut qu'on marche. “Je mérite une petite aubaine”, se dit-il. N'importe quoi, quelque chose qui fleurirait pour lui seul au coin d'une rue. »<sup>299</sup> Il suit alors un beau et jeune garçon, Philippe, mais en tant que « pédéraste », celui-ci est pour lui à une proie – « À force d'avoir désiré Philippe, il avait attrapé une lourdeur dans l'aine. Il eut soudain hâte de se retrouver seul. »<sup>300</sup> D'ailleurs leur rencontre se termine sur la méditation de Daniel, dont le désespoir fait écho à la détresse future des Parisiens :

Il pouvait tout prévoir, il pouvait raconter minute par minute les années de malheur qui allaient suivre, les longues années quotidiennes, ennuyeuses et sans espoir et puis la fin immonde et douloureuse : tout était là. [...] il avait dans la bouche le fiel des souffrances futures.<sup>301</sup>

On voit que dans cette première partie, l'auteur emprunte encore à la technique simultanéiste éprouvée. Le changement entre les scènes est cependant beaucoup moins rapide et fréquent que dans la deuxième partie qui fait place à des portraits de groupe :

[...] dans le cycle Brunet, tout semble concourir à effacer les structures, à défaire les ensembles. [...] Il se produit pourtant bien des événements : l'installation à la caserne, la distribution des tartines, la libération des Alsaciens et, magistralement, la capture des prisonniers qui ouvre le livre, réduite à une « danse sur les pointes ». Le texte n'obéit qu'à une seule loi : cacher la forêt sous les arbres, dissimuler les grandes lignes de l'intrigue sous la masse de petits faits : c'est la technique du pointillisme.<sup>302</sup>

Si Sartre s'emploie à faire disparaître toute structure visuelle dans cette dernière partie, c'est pour étouffer le lecteur dans la masse des petits détails par la technique du

---

<sup>299</sup> *Ibid.*, p. 1257.

<sup>300</sup> *Ibid.*, p. 1287.

<sup>301</sup> *Ibid.*, p. 1289.

<sup>302</sup> Geneviève Idt, « *Les Chemins de liberté* : les toboggans du romanesque », art. cité, p. 86.

pointillisme, c'est-à-dire une multitude de points qui oblige le lecteur à avoir une vue macroscopique. Ces détails peuvent être insignifiants mais ils permettent de cacher dans l'intrigue l'impasse dans laquelle le roman se dirige.

Dans cette deuxième partie, il n'y a plus de paragraphes ; les dialogues sont intégrés à la narration. Cette absence de paragraphes qui rend le texte indistinct provoque une impression d'encombrement et un sentiment d'oppression propres à l'histoire racontée. De plus, Sartre abandonne la méthode simultanéiste et, donnant à Brunet le rôle principal, déroule son histoire selon l'ordre chronologique, mais de manière imprécise. L'auteur ne fait pas grand cas des dates et note plutôt les heures.

La scène principale se déroule alors qu'il est emprisonné par les Allemands.

Comme nous l'avons déjà évoqué, Brunet représente la « voie obscure », demeurant un personnage très flou. Dans cette dernière partie des *Chemins de la liberté*, l'auteur déploie complètement son identité communiste : notamment, il est journaliste à *L'Humanité*, le quotidien communiste<sup>303</sup>.

Le rôle de Brunet est en gestation dès le commencement de son écriture romanesque. Ce personnage n'est pas seulement lié aux prises de positions politiques de Sartre sur le communisme, mais doit servir le développement romanesque concernant la question de liberté. Dans la trilogie, puisque Brunet est une sorte de « girouette » indiquant l'orientation de la pensée de Sartre confrontée aux aléas de l'Histoire, le plan des *Chemins de la liberté* s'en trouve modifié :

[...] le cycle romanesque comportera non plus deux tomes mais le double, quatre. [...] Etant donné que Sartre évoquera de nouveau son quatrième volume quelques jours plus tard (26. 09. 39, *LaC*, I, 319), nous pouvons estimer que l'auteur, voyant l'Histoire avec un grand H défiler à si vive allure que l'intrigue romanesque ne pourra suivre, réfléchissait réellement déjà au quatrième tome de son *opus*.<sup>304</sup>

---

<sup>303</sup> *Ibid.*, p. 1376.

<sup>304</sup> Isabelle Grell, *Les Chemins de la liberté de Sartre*, *op. cit.*, pp. 26-27.

L'enjeu est la caractérisation du personnage de Brunet à partir du 26 septembre 1939. Chez l'auteur, la proclamation du Pacte germano-soviétique – le 23 août 1939 – a provoqué une perte de confiance dans le communisme qui s'est répercutée dans le développement de son personnage de porte-parole : Brunet, ce personnage se retrouve perdu dans cette réalité romanesque.

Sartre discute de cette rupture dans l'écriture du personnage de Brunet avec Simone de Beauvoir :

J'ai exposé au Castor comment Brunet, au quatrième [tome], dégoûté du pacte germano-soviétique, démissionnerait du Parti communiste et viendrait demander son aide à Mathieu (renversement nécessaire de la situation exposée au premier volume).  
(*LaC*, I, 269).<sup>305</sup>

La signature du Pacte germano-soviétique conclu entre Staline et Hitler, conduisant à un accord mutuel de non-agression entre les deux puissances et au partage du territoire polonais en cas de guerre, fait douter Sartre en ce qui concerne la direction que peut adopter l'histoire de Brunet dans le roman. En septembre 1939, Sartre perd quelque peu sa ligne directrice en raison de la situation historique et la destinée de Brunet n'est elle-même plus si claire. Si à la fin de la trilogie, le personnage de Brunet est emmené dans un train avec d'autres prisonniers dans un camp allemand, l'histoire ne se termine pas encore pour lui, marquant ainsi l'inachèvement des *Chemins de la liberté*.

Mais là n'est pas la seule détermination du personnage. En effet, le modèle de Brunet est l'ami de Sartre, Paul Nizan. Or, en 1939, à la suite de l'invasion de la Pologne par l'Union soviétique de Staline, Nizan décide de démissionner du Parti communiste français. « Cette affaire, le fameux “ cas Nizan ” retentira longuement en [Sartre] ; assez longtemps pour que Sartre ressente le besoin d'en parler dans ce qui allait devenir le quatrième tome des *Chemins de la liberté*. »<sup>306</sup>

---

<sup>305</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>306</sup> *Ibid.*, p. 150.

Pour conclure sur la question de la structure compositionnelle, on peut dire que celle-ci est très variable quand l'histoire romanesque reste cohérente. Le premier tome suit un développement romanesque centré sur un seul personnage, Mathieu, tandis que le deuxième volume est simultanériste, prolixe et complexe. Le troisième tome est divisé en deux parties distinctes dont la pensée est influencée surtout par la situation de l'écriture :

Sartre a effectivement remanié la composition et la signification de l'ensemble au cours d'une décennie surchargée d'événements et, chez lui, de productions littéraires : les genres qu'il cultivait parallèlement à la rédaction de son roman ont servi de modèles imprévus au départ. [...] L'écriture des *Chemins de la liberté* a donc évolué plus que l'intrigue, modifiant non seulement la morale et l'histoire, mais sa situation dans le champ littéraire de son temps.<sup>307</sup>

Pour comprendre le traitement du sujet des *Chemins de la liberté*, il faut se tourner à présent vers le temps et l'espace : « [l]es fictions représentent [...] des lieux de projection où il est possible de créer ce qui n'est pas, pour organiser ce qui autrement serait dénué de sens, pour se donner des points de repère dans le temps et l'espace. »<sup>308</sup>

### 2.3. Le temps

Pour l'écriture romanesque la temporalité est de grande importance. Le romancier relate des événements qui sont implantés dans le temps ; « [d]e façon similaire, les indications temporelles peuvent "ancrer" le texte dans le réel lorsqu'elles sont précises et correspondent à nos divisions, à notre calendrier ou à des événements historiques attestés. »<sup>309</sup>.

---

<sup>307</sup> Geneviève Idt, « Les modèles d'écriture dans *Les Chemins de la liberté* », art. cité, p. 90.

<sup>308</sup> Francis Tremblay, *La Fiction en question*, op. cit., p. 28.

<sup>309</sup> Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, op. cit., p. 57.

Si le temps est un instrument de la fiction romanesque, c'est notamment parce qu'il est l'un des moyens par lequel les histoires romanesques incorporent le réel. Pour étudier la temporalité des *Chemins de la liberté*, il ne faut donc pas se concentrer uniquement sur le temps des événements racontés car il faut prendre en compte un temps fortement lié à l'historicité, ici mis en fiction.

Sartre cadre dès 1938 le sujet de son cycle romanesque autour de la liberté, alors que le troisième volume n'est publié qu'en 1949. Durant cette période d'environ onze ans, l'histoire des romans se développe tandis que le temps passe. L'auteur Sartre est ainsi influencé par le passage du temps et l'expérience de sa propre vie. L'époque de création fait alors elle-même partie de la temporalité du roman.

Selon *Les Carnets de la drôle de guerre*, référence importante pour ces romans, et les expériences de vie de l'auteur en tant que prisonnier de guerre, nous avons des raisons de croire que l'expérience vécue est un facteur très important dans la transition opérée au sein de cette trilogie de la liberté individuelle à la liberté collective. La particularité de cette trilogie sartrienne est que le développement de l'histoire du roman suit de près la situation sociale et l'évolution idéologique de l'époque que perçoit et réfléchit l'auteur autour de la question de l'exploration de la liberté. Michel Contat fait un résumé de ce décalage temporel :

Le simple décalage temporel s'est élargi : *L'Âge de raison*, qui se passe en juin 1938, est achevé en 1941 ; *Le Sursis*, qui se passe en septembre 1938, est achevé en 1944 ; trois ans pour le premier, six ans pour le second ; neuf ans sépareront de la publication du troisième les événements décrits dans celui-ci.<sup>310</sup>

*L'Âge de raison*, contrairement aux autres volumes, renvoie à un temps d'écriture très court : « Sartre situe la première partie de son roman à peu près à la date où l'idée lui en est venue : toute l'action de *L'Âge de raison* se déroule en quarante-huit heures aux alentours du 13 juin 1938. »<sup>311</sup> Sartre y pèse toujours bien les intrigues, les personnages,

---

<sup>310</sup> Michel Contat, « Notice », in Jean-Paul Sartre, *Œuvres romanesque, op. cit.*, p. 1869.

<sup>311</sup> *Ibid.*, p. 1863.

les mots. Ce premier volume, l'auteur le révisé plusieurs fois en 1939, jusqu' « à la fin du mois de décembre » : « [...] sept jours après s'être remis au roman, Sartre termine *L'Âge de raison*, composé de XVIII chapitres de longueurs variées, les séquences reflétant pour la plupart celle de l'œuvre publiée. »<sup>312</sup> Ensuite, « [c]omme pour fêter [s]a nouvelle année littéraire, le 30 décembre 1939, *L'Âge de raison* est annoncé par Gallimard pour paraître en 1940. »<sup>313</sup> Cependant, début 1940, Sartre décide de retoucher *L'Âge de raison* : dans les lettres qu'il écrit à Simone de Beauvoir il annonce plusieurs fois avoir fini ce tome les 9 et 10 janvier 1940. En réalité, il ne l'a pas vraiment terminé et continue de le peaufiner pour une publication qui interviendra en 1945. Impossible pour Sartre de ne pas restituer au mouvement historique son unité. C'est pourquoi le premier tome attendra le second :

Sartre, qui avait décidé de donner le titre de *Septembre* au second volume des *Chemins*, reprenant par là la crise historique de 1938, hésite à l'amorcer aussitôt le premier tome achevé. Mais le désir de publier simultanément les deux volumes, pour que le lecteur perçoive mieux la direction d'ensemble du roman le pousse à écrire la suite. Sortir seulement *L'Âge de raison*, roman conçu comme *a-historique*, ne pouvait pas satisfaire l'auteur ; son point de vue sur le monde s'était modifié avec la découverte de ce qu'il appelle l'historicité. [...] Chaque homme devient responsable non seulement du destin de ses contemporains, mais également de celui des générations à venir et c'est ce qu'il voudrait exprimer dans *Septembre*.<sup>314</sup>

Sa conscience aiguë de l'historicité engage Sartre à publier les deux premiers tomes en même temps :

Sartre passe l'été 1945 à la campagne avec sa mère, puis un mois à La Pouèze où il se consacre à l'écriture de *Morts sans sépulture*. Un fragment du *Sursis* intitulé « La nuit

---

<sup>312</sup> Isabelle Grell, *Les Chemins de la liberté de Sartre*, op. cit., p. 57.

<sup>313</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>314</sup> *Ibid.*, p. 62.

du 29 septembre 1938 » est publié le 19 juin 1945 dans le périodique *Les Etoiles*, n°6, dirigé par Pierre Emmanuel et George Sadoul, p. 349-355. Le 31 août, le second volume est achevé d'imprimer, six mois après *L'Âge de raison* (15 mars 1945). Ils apparaissent simultanément au mois de septembre dans les devantures des librairies.<sup>315</sup>

Adopter un point de vue d'ensemble, montrer l'intégrité de l'histoire, est une grande caractéristique du roman sartrien. Sartre avait prévu quatre tomes et, en effet, le « prototype » du troisième tome n'est pas celui que nous pouvons lire dans la version publiée du cycle romanesque : on voit que pour une saga, il est difficile de définir au commencement le fil que l'histoire suivra pour chacun des tomes.

1945 est pour Sartre une année compliquée : il commence vraisemblablement à écrire un chapitre du troisième volume, le « Journal de Mathieu », dont la datation n'est pas précise mais qui se situerait entre 1945 et 1950, sachant que « *Les Temps modernes* qui l'ont publié, ne donnent pas de renseignements sur le manuscrit et n'émettent pas d'hypothèse de datation »<sup>316</sup> :

Les éditeurs de la Pléiade estimaient que *Le Journal de Mathieu* fut écrit vers 1949. Il est vrai que dans aucun des plans donnés par l'édition des *Œuvres romanesques* pour le tome IV nous ne trouvons d'indications sur ce journal de bord. [...] Un autre fait qui confirmerait l'hypothèse que le *Journal de Mathieu* serait une sorte de pré-brouillon de *La Dernière chance*, ou aurait au moins été rédigé en même temps, se trouve à la page 2141 de Pléiade où figure le plan du fragment III, « Bonheur de Mathieu ».

[...] On pourrait ainsi inférer avec une certaine retenue puisque nous ne disposons pas des feuillets en question, que les folios nommés *Journal de Mathieu* furent de premier essai pour *La Dernière chance*.<sup>317</sup>

---

<sup>315</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>316</sup> Michel Contat, Jacques Deguy, « *Les Carnets de la drôle de guerre* de Jean-Paul Sartre : effets d'écriture, effets de lecture », art. cité, p. 23

<sup>317</sup> Isabelle Grell, *op. cit.*, pp. 141-142.



Relativement à ce troisième volume des *Chemins de la liberté*, qui avait alors pour titre *La Dernière chance*, Isabelle Grell estime qu'« il faut prendre avec prudence l'affirmation selon laquelle Sartre aurait achevé la rédaction de *La Mort dans l'âme* en 1945. [...] [En fait] *La Mort dans l'âme* fut entamée en 1946 et achevée en novembre 1948 »<sup>318</sup>. Dans la « Notice » des *Œuvres romanesques*, Michel Rybalka résume les périodes d'écriture et de positionnement temporels du volume :

Sur le plan idéologique, *La Mort dans l'âme* résume, sous une forme romanesque dont on n'a pas toujours saisi l'originalité, les ambiguïtés et les contradictions de la position de Sartre entre 1940 et 1949. D'une part, l'action du livre se déroule en juin 1940 ; la première partie commence le 15 juin, jour de la prise de Paris par les Allemands, et se termine le 18 juin, peu après la capitulation des armées françaises ; la deuxième partie se déroule du 18 au 29 juin et décrit [...] le transfert des prisonniers français vers des camps [...]. D'autre part, *La Mort dans l'âme*, écrit sept ou huit ans après les événements, reflète les positions de Sartre après la guerre, en particulier dans ses rapports avec les communistes et dans le rôle qu'il a joué lorsqu'il est devenu l'un des principaux porte-parole du R. D. R. [le Rassemblement Démocratique Révolutionnaire].<sup>319</sup>

Le temps de l'écriture est important dans le développement du travail de Sartre qui implique son actualité dans son écriture romanesque. Ainsi, lorsque Nizan est accusé de trahison par le PCF entre 1946 et 1947, Sartre envisage de décrire le « cas Nizan » dans son quatrième tome des *Chemins de la liberté* : ainsi, le plan de *La Dernière chance*, bien avancé en 1948, varie par rapport à sa parution finale dans la trilogie des *Chemins de la liberté*. Finalement, « ce ne sera qu'en fin d'année qu'il mettra la dernière main à *La Mort dans l'âme*. Le texte intégral paraît en six parties dans *Les Temps modernes* à partir de décembre 1948 / janvier 1949 et reçoit un accueil divisé. »<sup>320</sup>

---

<sup>318</sup> *Ibid.*, pp. 144-145.

<sup>319</sup> Michel Rybalka, « Notice », in Jean-Paul Sartre, *Œuvres romanesques*, *op. cit.*, pp. 2012-2013.

<sup>320</sup> Isabelle Grell, *op. cit.*, p. 158.

La temporalité choisie dans *Les Chemins de la liberté* est chronologique : elle incruste le temps historique qu'elle fictionnalise par l'entremêlement des notations historiques et fictives. Cette chronologie réaliste est destinée à servir le but de l'auteur qui ne saurait éviter l'influence qu'exerce sur lui son époque. Il y inscrit la difficulté de la situation qu'il est lui-même amené à vivre. Le pacte germano-soviétique qui a conduit à envahir la Pologne l'aura écarté du communisme et aura eu une grande influence sur la poursuite de son entreprise ainsi que sur le dénouement à y apporter. Si *Les Chemins de la liberté* ne traite pas objectivement le pacte germano-soviétique, et le rend indissociable de la fiction, c'est que Sartre souhaite avant tout faire vivre l'homme et la vie civile à cette période.

Ce point particulier de la trilogie est aussi la raison pour laquelle, dans l'étude de la fictionnalisation, nous devons bien comprendre la chronologie de l'histoire menée.

### ***L'Âge de raison : un temps chronologique***

Si l'on met de côté le temps de la création, la diégèse romanesque possède son propre axe temporel : l'histoire racontée par *Les Chemins de la liberté* démarre ainsi en 1938 et se termine en 1941.

Sartre associe inexorablement son héros romanesque à une situation de causalités ; l'histoire suit son cours en fonction de l'action du personnage : le romancier « adopt[e] le temps de ses personnages, un temps qu'il crée librement au fur et à mesure que le roman se déroule. »<sup>321</sup> Mais tous les choix que font ses personnages engagent le temps présent, et c'est la raison pour laquelle, Sartre ne fait aucune prévision dans son roman, donnant une dimension irréversible à chaque phrase narrée ou dite par les personnages. Gerald Joseph Prince remarque que « [p]our Sartre, en effet, l'irréversibilité du temps est "nécessaire à la forme entière vide et a priori d'une spontanéité [le pour-soi]" »<sup>322</sup> ;

---

<sup>321</sup> Gerald Joseph Prince, *Métaphysique et technique dans l'œuvre romanesque de Sartre*, op. cit., p. 62.

<sup>322</sup> *Ibid.*, p. 63.

[...] Sartre utilise le temps de l'horloge, sans le nier complètement de l'intérieur, comme certains « nouveaux romanciers » ; [son temps] c'est le temps du monde, le temps de l'histoire, et les personnages sartriens sont dans le monde, ils font partie de l'histoire. Tous les romans de Sartre indiquent d'ailleurs au lecteur la date des événements qu'ils racontent.<sup>323</sup>

Au début du premier tome *L'Âge de raison*, le choix de la temporalité n'est pas celui d'une date historique et la durée, très courte, qui déroule l'histoire sur 48 heures, est progressivement mesurée : « il était dix heures vingt-cinq ; Mathieu était en avance. »<sup>324</sup> Un temps qui se rapporte au soir sans autre précision avant qu'on puisse déduire la date : « “Cinq cents francs pour aller jusqu'au 29, ça fait trente francs par jour, plutôt moins. Comment vais-je faire ?” »<sup>325</sup> – La date n'est pas clairement précisée ici mais est exprimée par le calcul mental du héros. Ainsi, nous pouvons deviner qu'il lui reste 17 jours jusqu'au 29, et ce « plutôt moins », vient nous conforter dans cette idée parce que pour 30 francs par jours pendant 17 jours, il aurait besoin de 510 francs. L'auteur situe donc le personnage au 13 du mois.

Plus tard, dans la chambre de Marcelle, Mathieu voit une photographie de Marcelle sur la cheminée qui évoque sa propre histoire. L'ellipse comme mode de narration choisi ici permet de mieux discerner le caractère des personnages : « Elle date de l'été 28. »<sup>326</sup> Plus loin, Marcelle dit : « il y a dix ans de ça. »<sup>327</sup> L'histoire saute ainsi dix ans en arrière ; la narration manquant de références sur les raisons de la situation actuelle de Marcelle, ce recul dans le temps va apporter des précisions. Le lecteur sait maintenant qu'elle est malade. Plus tard, quand Mathieu raconte à Marcelle qu'il est passé voir Andrée, il y précise également le temps : « Quand je suis [sorti] de chez elle, il s'est mis à pleuvoir, c'est un drôle de mois de juin, et puis les gens avaient des têtes ignobles. »<sup>328</sup> L'action de *L'Âge de raison* se situe donc précisément le 13 juin 1938.

---

<sup>323</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>324</sup> Jean-Paul Sartre, *L'Âge de raison*, *op. cit.*, p. 395.

<sup>325</sup> *Ibid.*, p. 395.

<sup>326</sup> *Ibid.*, p. 396.

<sup>327</sup> *Ibid.*, p. 397.

<sup>328</sup> *Ibid.*, p. 398.

Le héros Mathieu Delarue est un héros qui recherche sa liberté par la succession des choix qu'il est amené à faire. Toutes les actions sont au présent : c'est la raison pour laquelle l'auteur ne présente pas beaucoup le contexte familial de Mathieu ou son enfance, son éducation, et ses aventures passées ; on ne sait pas comment Mathieu a rencontré Marcelle, ou s'il a d'autres maîtresses que Marcelle et Ivich. Tout cela est ignoré par l'auteur qui se concentre sur l'histoire présente.

Avec Marcelle, en tant qu'homme, Mathieu est plutôt couard. Il ne veut pas prendre ses responsabilités envers elle. Cependant, le lecteur va commencer à comprendre les raisons pour lesquelles Mathieu a envie de garder sa liberté ; c'est en confrontant Jacques à Mathieu, que nous apprenons qu'il résiste aux attentes de sa classe sociale. Il ne comprend pas comment il pourrait concilier une vie de libertés et des responsabilités comme son frère le suggère. Le lecteur sait bientôt que le personnage de Mathieu vit uniquement dans le temps présent pour ce qui dépend de lui et en ce que les autres dépendent de lui :

Ainsi, dans *L'Âge de raison*, le monde de Mathieu mue constamment parce que le héros envisage sans cesse deux avenir contradictoires, liberté et résignation. Par suite de l'action du futur, le temps se dévoile comme une série de trajectoires, plus ou moins longues, plus ou moins accidentées, des personnages à leurs possibles.<sup>329</sup>

Ainsi, au début de *L'Âge de raison* par exemple, nous n'imaginons pas que Daniel puisse se marier avec Marcelle. Dans les romans de Sartre, il n'y a pas de moment statique : l'action est au cœur de l'histoire pour les personnages, et les moments de calme sont rares. Toutes les situations sont en constante évolution. Le héros, lui, est toujours contradictoire : soit il choisit d'être lui-même, soit il n'est rien. À chaque fois qu'il tombe dans une situation contingente (devenir père, partir à la guerre) Mathieu fait des choix pour se débarrasser des obstacles qui entravent sa vision de la liberté ; s'il agit, c'est cependant plutôt par défaut.

---

<sup>329</sup> Gerald Joseph Prince, *op. cit.*, p. 73.

## ***Le Sursis* : un temps intensif**

Dans le deuxième volume, Sartre choisit de mener son récit en s'inspirant de la périodicité du journal. Il fragmente son texte en huit parties correspondant chacune à une journée entre le 23 septembre et le 30 septembre. Avant tout, *Le Sursis*, en tant que roman, choisit de marquer le temps présent – à la manière de l'écriture du journal.

Dans ce deuxième tome, nous savons que l'auteur utilise la technique de Dos Passos, le simultanéisme – différentes histoires dans différents endroits sont racontées en même temps. Le temps joue donc un grand rôle pour exprimer l'intention suspendue de l'histoire. Grâce à cette technique de composition, l'atmosphère demeure tendue et la vitesse, celle que l'on mesure, comme le dit Genette, « par le rapport entre une durée, celle de l'histoire, mesurée en secondes, minutes, heures, jours, mois et années, et une longueur : celle du texte, mesurée en lignes et en pages »<sup>330</sup>, prend une facture originale.

Dans *Le Sursis*, chaque jour est daté, et minuté. Par exemple, le premier jour avant la mobilisation, l'auteur nous précise plusieurs fois l'heure de la scène dans différents lieux : « Seize heures trente à Berlin, quinze heures trente à Londres. »<sup>331</sup>, puis, « Dix-sept heures trente à Berlin, seize heures trente à Paris. »<sup>332</sup>. Et puis, « Dix-huit heures dix à Godesberg. »<sup>333</sup>, en fin, « Vingt heures trente à Juan-les-Pins, vingt et une heures trente à Prague. »<sup>334</sup> Cette indication du décalage horaire crée un effet de démultiplication d'un temps, cependant immobile.

Si les événements suivent un déroulement chronologique, on distingue néanmoins des variations dans cette notation précise du temps, et un relâchement à partir de l'avant-dernière journée, celle du 29 septembre. On notera ainsi que, pour le premier jour, l'heure est mentionnée cinq fois et que, le 24 septembre, l'heure y est précisée onze fois, tandis

---

<sup>330</sup> Gérard Genette (*Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 123), cité par Jean Kaempfer, Raphaël Micheli, « Méthodes et problèmes : la temporalité narrative », en ligne, URL : <https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/tnarrative/tnintegr.html#tn023000>, consulté le 29 septembre 2020.

<sup>331</sup> Jean-Paul Sartre, *Le Sursis*, op. cit., p. 733.

<sup>332</sup> *Ibid.*, p. 739.

<sup>333</sup> *Ibid.*, p. 753.

<sup>334</sup> *Ibid.*, p. 787.

que le dernier jour il n'y a pas de positionnement précis du temps du fait du ralentissement du temps du récit – tel un compte à rebours.

Chacune des intrigues des personnages sont des bribes d'histoire se déroulant en parallèle : elles sont conduites par les intrigues historiques relatives au problème des Sudètes qui implique le III<sup>ème</sup> Reich revendiquant les régions germanophones de Tchécoslovaquie et d'Autriche. Certaines peuvent être difficiles à percevoir comme celle du vieillard que l'on retrouve régulièrement et qui se trouve être Chamberlain. Le rythme du *Sursis* est tiré par le développement historique dans le roman. Dans cette technique simultanéiste, le temps est un moyen pour lier les intrigues et pour passer de l'une à l'autre. Les personnes historiques sont plutôt présentes dans le roman comme une référence d'univers donnée au lecteur en les plaçant dans la fiction de la même manière que les personnages romanesques : le temps leur est commun.

À la fin du 23 septembre, la mobilisation est déclarée à la radio. « Vingt heures trente à Juan-les-Pins, Vingt et une heures trente à Prague »<sup>335</sup>. L'annonce n'est pas une invention de l'auteur, bien que Michel Contat précise : « Nous n'avons pas retrouvé le texte original de cette proclamation dont Sartre aurait pu s'inspirer. Le décret de mobilisation fut pris à 21 h 30, en même temps que le poste de Prague annonçait sa communication imminente. »<sup>336</sup> La mobilisation générale de l'armée tchécoslovaque est cependant bien décrétée le 23 septembre 1938. C'est donc la temporalité qui offre à la diégèse sa dimension historique et ce nœud temporel devient alors le centre problématique de l'angoisse.

Sartre choisit de placer la déclaration de guerre lors d'une scène entre Milan et Anna, pour figurer la réaction tchécoslovaque, de toute première importance dans la situation : « Milan et Anna se penchaient sur l'appareil [de radio], des rumeurs de victoire entraient par les fenêtres. “Baisse-le un peu, dit Anna, il ne faut pas les provoquer” »<sup>337</sup> ; ils entendent la déclaration de la mobilisation lors des informations, « Anna sursauta et serra

---

<sup>335</sup> *Ibid.*, p. 787.

<sup>336</sup> Michel Contat, « Notes et variantes », in Jean-Paul Sartre, *Œuvres romanesques*, *op. cit.*, p. 1982.

<sup>337</sup> Jean-Paul Sartre, *Le Sursis*, *op. cit.*, p. 791.

le bras de Milan [...] »<sup>338</sup> ; ils comprennent après les informations qu'enfin la guerre est imminente, et s'en réjouissent :

Milan se redresse, il était en feu, il posa les mains sur les épaules d'Anna, il lui dit :

« Enfin ! Anna, ça y est ! ça y est. »

[...] Anna répéta : « Enfin ! Enfin ! » et des larmes lui coulèrent sur les joues. [...]

Milan tourna le bouton à fond et la radio se mit à hurler, la voix écrasait contre les murs leurs odieuses chansons [...]»<sup>339</sup>

Cette description subtile reflète les réactions de la population civile face à la mobilisation. Depuis la voix de la radio jusqu'aux cris de Milan et les larmes d'Anna, nous partageons les sentiments de l'époque, marqués pour les peuples menacés par l'Allemagne nazie par le soulagement. Fait suite à cette annonce, la succession des réactions de l'ensemble des personnages du roman : Odette, en train de préparer la table du dîner ; Maurice et Zézette rentrant chez eux. Toutes ces descriptions sont mises en relation avec celle de l'entrevue entre Chamberlain et Hitler : « À présent le Führer et le vieillard se regardaient en silence et aucun interprète n'était plus nécessaire. »<sup>340</sup> À ce moment, le temps est comme fixe, encombré des détails qui animent les différentes scènes. Les nombreux personnages que l'on suit, ainsi que les événements se mélangeant avec la scène impliquant les personnages historiques, apportent au récit un sentiment d'importance de l'instant présent. Le récit est entrecoupé par les dialogues, et un épisode peut ne durer qu'une ou deux phrases, voire moins. La scène qui change tout le temps, retranscrit la rapidité du rythme du récit. La lecture en devient assez complexe mais le sentiment de pression s'accroît.

Le choix de faire démarrer l'action au 23 septembre pour le tome II est réfléchi. La rencontre entre Chamberlain et Hitler des 22 au 24 septembre préparant les Accords de Munich, qui ont pour but de résoudre la crise des Sudètes, marque la possibilité que la

---

<sup>338</sup> *Loc. cit.*

<sup>339</sup> *Ibid.*, p. 792.

<sup>340</sup> *Ibid.*, p. 793.

guerre puisse encore être évitée. Placer ainsi l'action au matin du 24 expose la possibilité d'un retrait de la guerre en France. Le choix même de l'heure vient conforter cette idée : il est six heures du matin, le jour n'est pas encore clair mais il se lève tout doucement. C'est l'heure du réveil pour beaucoup : nos héros, tout comme nos personnages historiques dorment encore, n'imaginant pas le déroulement futur des événements, les personnages romanesques côtoient ceux de l'Histoire rapprochant ainsi acteurs historiques et fictifs : « Hitler dormait, Chamberlain dormait, son nez faisait une petite musique de fifre, Daniel s'était assis sur son lit, ruisselant de sueur, il pensait : “ça n'était qu'un cauchemar !” »<sup>341</sup> ; « Chamberlain dormait, Mathieu dormait, [...] Hitler dormait »<sup>342</sup> ; « Le tocsin sonnait, Hitler dormait »<sup>343</sup>. Six heures du matin n'est pas seulement une indication temporelle. Le choix de placer l'action au petit matin, quand il ne fait pas encore bien clair, et lorsque beaucoup commencent à se réveiller, se lit comme une métaphore de l'état d'esprit et de la conscience qu'a le monde de la guerre. En face de la guerre, certains ne comprennent pas encore ; ils croient naïvement, malgré la Mobilisation générale, qu'ils pourront encore éviter la guerre. Ils ont du mal à accepter, ou ne veulent pas accepter la réalité de la situation : c'est une forme d'anesthésie mentale.

Si elle peut conduire le rythme de l'histoire dans le roman, la fonction du temps permet aussi de faire ressortir l'atmosphère étouffante d'avant-guerre. Pour l'ensemble de l'œuvre, le temps est ainsi un témoignage d'historicité. *Le Sursis* qui mime une écriture du jour a choisi un temps historique : du 23 septembre au 30 septembre est la période durant laquelle se déroule les négociations pour le maintien de la paix autour des Accords de Munich. En ce qui concerne la « NUIT DU 29 AU 30 SEPTEMBRE »<sup>344</sup>, l'auteur n'introduit qu'une seule marque de temps : « Une heure trente. »<sup>345</sup> Ce n'est pas un moment arbitraire : il donne lieu à une scène faisant intervenir de très nombreux personnages historiques :

---

<sup>341</sup> *Ibid.*, p. 795.

<sup>342</sup> *Ibid.*, p. 797.

<sup>343</sup> *Ibid.*, p. 798.

<sup>344</sup> *Ibid.*, p. 1118.

<sup>345</sup> *Loc. cit.*



– Nous avons été conduits à l’hôtel Régina dans une voiture de la police, expliqua Mastny.

[...]

– C’est là », dit sir Horace Wilson en s’effaçant.

[...]

C’était une petite salle basse et vivement éclairée. MM. Chamberlain, Daladier et Léger se tenaient debout derrière une table chargée de papiers. Les cendriers étaient pleins de bouts de cigarettes mais personne ne fumait plus. Chamberlain posa les deux mains sur la table. Il avait l’air fatigué.<sup>346</sup>

Cette réunion pour les Accords de Munich s’est réellement déroulée à une heure et demie du matin, mais le lieu, sans doute de moindre importance, est changé, « l’hôtel Régina » est fictionnel : « En réalité, l’entrevue du ‘verdict’ eut lieu à 1 h 30 à la Führerhaus de Munich, dans la salle même où s’était tenue la conférence, et non à l’hôtel Régina »<sup>347</sup>, précise Michel Contat.

Dans ce deuxième tome, le temps ainsi que le simultanésme présentent une atmosphère romanesque qui retranscrit une partie de l’angoisse vécue. Les scènes au rythme rapide amènent une ambiance asphyxiante, anxieuse, suffocante. Selon Jean Kaempfer et Raphaël Micheli, nous pouvons ainsi comprendre l’importance et les enjeux du temps dans la fiction :

Pas plus que nous, les personnages de roman n’échappent au temps : ils profitent des jours qui passent, vieillissent et se souviennent. C’est là le temps de l’*histoire* (tH), un temps calendaire fictif, qui se mesure en heures, jours, mois et années.

La réalité bi-face de la temporalité narrative permet d’instituer des « jeux avec le temps ».<sup>348</sup>

---

<sup>346</sup> *Ibid.*, pp. 1119-1120.

<sup>347</sup> Michel Contat, « Notes et variantes », in Jean-Paul Sartre, *Œuvres romanesques*, op. cit., pp. 2010-2011.

<sup>348</sup> Jean Kaempfer, Raphaël Micheli, « Méthodes et problèmes : la temporalité narrative », art. cité.

De plus, le temps simule un véritable témoignage de l'histoire et fournit une base pour le jugement des *Chemins de la liberté*. Cette trilogie fictionnalise des événements historiques pour engager l'époque de l'auteur dans la fiction romanesque.

### ***La Mort dans l'âme : un temps sombre***

Dans *La Mort dans l'âme*, nous pouvons distinguer une division en deux parties par l'intermédiaire d'un changement de héros : Mathieu et Brunet. La première partie est, à l'image du tome précédent, toujours écrite en empruntant l'écriture du journal. L'auteur décide ainsi de continuer à utiliser le moyen simultanériste, mais le temps et les lieux changent moins fréquemment que dans le volume précédent.

Dans la première partie de *La Mort dans l'âme*, les dates indiquées nous font découvrir la portée historique des quatre journées du 15 juin au 18 juin 1940. Le roman commence avec Gomez aux États-Unis à « New York, 9 heures A. M. Samedi 15 juin 1940. »<sup>349</sup> Pour cette journée, l'histoire se concentre sur le contexte et la situation du couple de Gomez et Sarah. Le mari, qui veut échapper à la guerre et tente de trouver un job à New York, apprend la nouvelle de la prise de Paris alors qu'il est au bar d'un restaurant. Sa situation contraste avec celle de sa femme, en train de s'évader avec leur fils Pablo. Les deux situations se déroulant le même jour confrontent ces deux visions de la guerre et expriment le décalage entre des protagonistes, autrefois proches. La guerre marque une coupure.

Ensuite, le lendemain, le « [d]imanche 16 juin »<sup>350</sup> présente plusieurs scènes au cours de la journée, à partir de 6 h 05 où Mathieu est au front avec ses camarades :

Où sommes-nous ? Dans l'herbe. Huit citadins aux champs, huit civils en uniforme, enroulés deux par deux dans les couvertures de l'armée et couchés sur une toile de

---

<sup>349</sup> Jean-Paul Sartre, *La Mort dans l'âme*, op. cit., p. 1137.

<sup>350</sup> *Ibid.*, p. 1168.

tente au milieu d'un jardin potager. Nous avons perdu la guerre ; on nous l'avait confiée et nous l'avons perdue.<sup>351</sup>

Dans la même journée, plus tard, « 14 heures à Marseille »<sup>352</sup>, l'auteur écrit l'histoire de Boris – c'est la scène où il est à l'hôpital, celle où « il aurait pu se féliciter d'avoir coupé à la péritonite, d'être guéri. »<sup>353</sup> Il fait alors le projet de devenir professeur à Castelnaudary, quand sa sœur, Ivich, lui demande de s'enfuir avec lui grâce à l'argent de Lola :

– J'avais pensé que tu me prendrais avec toi et que nous vivrions tous les trois sur l'argent de Lola.

[...]

– Tu déteste aussi Lola, fit observer Boris

– Lola, ce n'est pas pareil.

– Ce n'est pas pareil parce qu'elle est loin et que tu ne l'as pas revue depuis deux ans.<sup>354</sup>

La deuxième scène se déroule à « Trois heures à Padoux »<sup>355</sup>, Mathieu et Pinette se trouvent dans un champ, ils ont un moment de tranquillité. Ici le lieu de Padoux n'est pas un lieu fictif et n'a pas été choisi au hasard puisque c'est l'endroit même où Sartre fut fait prisonnier le 21 juin 1940, à l'occasion d'une journée marquante pour lui, qui correspond au jour de l'anniversaire de ses trente-cinq ans.

Enfin, on voit Daniel se promener tout seul dans les rues du Paris occupé « à 4 heures »<sup>356</sup>. L'auteur décrit alors précisément Paris au travers du regard de Daniel.

Pour finir, le roman reviendra à Mathieu sur le front : les officiers s'enfuient, il ne reste que les soldats et les civils. Le moment choisi est utilisé ici comme un épilogue à la journée qui donne une image de Paris désertée.

---

<sup>351</sup> *Ibid.*, p. 1169.

<sup>352</sup> *Ibid.*, p. 1184.

<sup>353</sup> *Loc. cit.*

<sup>354</sup> *Ibid.*, p. 1198

<sup>355</sup> *Ibid.*, p. 1199

<sup>356</sup> *Ibid.*, p. 1215.

Le troisième jour, « Lundi 17 juin »<sup>357</sup>, l’auteur indique précisément les heures, ainsi le début du scénario de Mathieu est fixé « à cinq heures dix »<sup>358</sup>, puis à « cinq heures trente-cinq »<sup>359</sup>. Ces heures précises du matin marquent l’incertitude. Plus tard, lors de la scène où Daniel rencontre Philippe dans Paris désert, le jeune garçon a envie de se suicider et à la fin de cette journée, c’est sur Mathieu et ses camarades que l’histoire se recentre. Le temps de l’action est alors indiqué par l’intermédiaire de l’horloge dans l’église où ils s’installent sur la plate-forme du clocher :

« C’est onze heures », dit Pinette.

Mathieu frissonna : il avait froid, mais ce n’était pas désagréable. Il était très haut dans le ciel, au-dessus des toits, au-dessus des hommes et il avait froid, et il faisait noir. »<sup>360</sup>.

Du 16 et du 17 juin, l’histoire alterne entre Mathieu et Daniel.

Le dernier jour, le « mardi 18 juin, 5 h 45 »<sup>361</sup>, la scène commence par une discussion entre Boris et Lola, où nous comprenons que Boris souhaite plutôt partir en Angleterre qu’être professeur à Castelnaudary. Même si Boris rassure Lola : « – Je t’épouserai »<sup>362</sup>, leur histoire se termine sur une note troublée, et le choix de placer cette scène au petit matin indique un possible renouveau pour chacun d’entre eux : « Elle lui souriait, elle sentait le poids de sa main et déjà il n’était plus à elle, il était en Angleterre, déjà ils étaient morts chacun de leur côté. »<sup>363</sup> L’histoire de Boris et Lola s’arrête là – leur histoire s’arrête par un simple rire, il n’y a plus de suite – c’est une fin sans aboutissement de leur amour. Ensuite, à « 6 heures du matin »<sup>364</sup>, la scène reprend avec Mathieu et continue jusqu’à la fin de la partie.

La première partie de ce troisième tome se déroule souvent durant la nuit. Il y fait noir : c’est la métaphore de la situation difficile que vivent les protagonistes, de leur

---

<sup>357</sup> *Ibid.*, p. 1237.

<sup>358</sup> *Loc. cit.*

<sup>359</sup> *Ibid.*, p. 1243.

<sup>360</sup> *Ibid.*, p. 1316.

<sup>361</sup> *Ibid.*, p. 1323.

<sup>362</sup> *Ibid.*, p. 1327.

<sup>363</sup> *Ibid.*, p. 1330.

<sup>364</sup> *Ibid.*, p. 1331.

vision sombre. C'est le cas en particulier du moment précis où Mathieu retourne sur le front : « Sartre précise que le coup de feu a lieu le mardi 18 juin à 6 heures du matin. Or, la veille, le maréchal Pétain avait demandé l'Armistice – la capitulation devient inévitable. »<sup>365</sup>, commente Isabelle Grell. Cette dernière datation – ce mardi 18 juin à 6 heures du matin – nous fait vivre avec Mathieu et ses camarades, cernés par les Allemands : c'est à ce moment que Mathieu tire son premier coup de feu :

Mathieu ne se pressait pas, il relaquait son bonhomme, il avait tout son temps : l'armée allemande est *vulnérable*. Il tira, l'homme fit un drôle de bond sur le ventre en jetant les bras en avant : il avait l'air d'apprendre à nager. Amusé, Mathieu tira encore et le pauvre gars fit deux ou trois brasses en lâchant sa grenade qui roula sur la chaussée sans éclater.<sup>366</sup>

Plus tard, « [l]a place, brusquement, grouillait de soldats. Mathieu reprit son poste et se mit à tirer, [...] Il [Mathieu] s'approcha du parapet et se mit à tirer, debout. C'était une énorme revanche ; chaque coup de feu le vengeait d'un ancien scrupule. »<sup>367</sup> Ces tirs de la part de Mathieu sur la fin de son histoire relèvent de cette autre solution qu'aurait pu être la résistance. C'est aussi une expression des doutes de l'auteur en ce qui concerne l'Armistice.

Ces dates précises ont été soigneusement choisies ; d'un point de vue historique, elles concernent clairement la causalité de la guerre. Comme Véronique Laroche-Signorile l'explique : « Fait marquant de la Seconde Guerre mondiale, le 17 juin 1940 le maréchal Pétain demande aux Allemands l'armistice. Il est signé dans la clairière de Rethondes, en forêt de Compiègne, le samedi 22 juin 1940 à 18h50 – heure d'été allemande »<sup>368</sup> – Si ces tirs sont alors effectués au 18 juin 1940, c'est-à-dire après la

---

<sup>365</sup> Isabelle Grell, *Les Chemins de la liberté de Sartre : genèse et écriture (1938-1952)*, *op. cit.*, p. 170.

<sup>366</sup> Jean-Paul Sartre, *La Mort dans l'âme*, *op. cit.*, p. 1336.

<sup>367</sup> *Ibid.*, pp. 1343-1344.

<sup>368</sup> Véronique Laroche-Signorile, « Le 22 juin 1940, l'armistice est signé à Rethondes », en ligne, URL : <https://www.lefigaro.fr/histoire/archives/2015/06/19/26010-20150619ARTFIG00296-le-22-juin-1940-l-armistice-est-signe-a-rethondes.php>, consulté le 28 mai 2020.

demande du Maréchal Pétain, ils pourraient métaphoriser la continuation des combats qui a trouvé ici sa scène fictive.

La mort de Mathieu nous montrant le héros en sa fin repose sur un véritable décompte des quinze minutes qui lui restent à vivre<sup>369</sup> : le récit virtuose figure cette dilatation du temps qu'on éprouve à l'instant du danger de mort.

Toutefois, on sait que la fin est ouverte, mettant en suspens la vie de Mathieu et interrogeant le sens de l'œuvre :

Sartre veut que le romancier tienne son lecteur aussi ignorant du sort des personnages qu'ils le sont eux-mêmes, il veut que le romancier s'interdise d'éclairer un phénomène au moyen de l'avenir, qu'il montre des personnages se faisant au cours d'événements qui ne sont pas prédéterminés par un mécanisme quelconque, mais qui surgissent dans leur liberté et leur contingence.<sup>370</sup>

Le lecteur d'un roman sartrien vit ainsi en effet au même rythme que les personnages romanesques. Il ne possède, au même titre que l'auteur, aucun surplomb narratif. Il suit le cours des événements en même temps que les personnages du roman et dépend comme lui de chaque choix et chaque instant. L'activité du lecteur est donc une part importante de l'œuvre : « Prolepses, analepses, sommaires, ellipses : le romancier impose au lecteur son ordonnancement du temps. Le lecteur, à son tour, condense ou étire la lecture à sa guise »<sup>371</sup> : on voit que Sartre ne joue pas des premières (prolepses, analepses) et évite comme il peut les seconds (sommaires, ellipses) pour faire vivre le présent.

Dans le roman sartrien, ce temps, irréversible, s'inscrit dans la philosophie même de l'auteur. Comme le pense Gerald Joseph Prince :

L'expression du temps dans les romans de Sartre renvoie à ses convictions philosophiques et critiques. Guidé par son souci de faire voir de liberté en actions, il a

---

<sup>369</sup> *Ibid.*, pp. 1340-1344.

<sup>370</sup> Gerald Joseph Prince, *Métaphysique et technique dans l'œuvre romanesque de Sartre*, op. cit., p. 63.

<sup>371</sup> Pierre-Louis Rey, *Le Roman*, op. cit., p. 122.

raconté au présent, il a mis en valeur le futur qui nous aspire, il a rendu les différents événements romanesques autant que possible dans leur temps propre.<sup>372</sup>

La métaphore du temps met non seulement en évidence l'état de tension des événements des différents personnages au même moment mais à différents endroits – rapprochant les lieux, les instants et les actions – mais elle amène également à ce que les différentes scènes présentent différents rythmes, s'accéléralent ou se ralentissant pour les besoins du récit. Comme Jean Kaempfer et Raphaël Micheli l'expliquent dans leur article : « Il y a premièrement une temporalité relative à la diégèse, c'est-à-dire aux actions et événements de l'histoire racontée. Cette temporalité peut se présenter dans son autonomie [...] »<sup>373</sup>.

Et lorsque le lecteur suit le développement romanesque, il est conduit par le développement de l'histoire et perçoit le sentiment des personnages, ainsi l'auteur n'est plus à même de le contrôler. « Dans le cadre d'un récit, ces traces ne peuvent s'interpréter que par référence à une *situation narrative* – c'est-à-dire au fait qu'un narrateur raconte une histoire à un narrataire dans un certain espace-temps. »<sup>374</sup>

Dans la deuxième partie de *La Mort dans l'âme*, Brunet devient le héros. Paragraphe, textes, dialogue : tout est mélangé. La chronologie n'est plus aussi clairement marquée et ne joue plus un rôle aussi important qu'auparavant. Dans toutes les situations, Brunet a vécu enfermé – il se cache dans une cave, puis il est dans un camp de prisonnier, et enfin on le trouve dans le train. Ces trois lieux principaux symbolisent le blocage de ce personnage. Les datations ne sont pas vraiment particulières dans cette partie. La vitesse du récit est ralentie à ce moment de l'histoire. On lit que « le soleil décline »<sup>375</sup> : c'est une image de fin d'après-midi, le soleil se couche mais il ne fait pas encore noir – ce clair-obscur métaphorise la situation de Brunet, différente de celle de Mathieu qui enfreint toutes les règles ; différente aussi de celle du typo, qui choisit de s'enfuir. En tant que communiste convaincu, Brunet veut respecter la loi du Parti. Il est cependant

---

<sup>372</sup> Gerald Joseph Prince, *op. cit.*, p. 81.

<sup>373</sup> Jean Kaempfer, Raphaël Micheli, « Méthodes et problèmes : la temporalité narrative », art. cité.

<sup>374</sup> *Loc. cit.*

<sup>375</sup> Jean-Paul Sartre, *La Mort dans l'âme*, *op. cit.*, p. 1453.

coincé dans un futur incertain, tout comme la direction de son train lui est inconnue. Plus loin, le romancier indiquera que « [l]e train roule sous le ciel mauvais »<sup>376</sup> – ce qui souligne l'état de l'existence humaine dans cet environnement de défaite.

La deuxième partie de l'histoire, celle de Brunet, comporte des indices temporels plus vagues, mais les signes du temps suggèrent la situation du protagoniste dans l'histoire et renvoient à son état intérieur.

L'auteur a fictionnalisé son époque à travers une temporalité étroite pour mieux mettre en avant l'importance des événements historiques. C'est surtout à la temporalité qu'il a confié l'historicité de sa fable.

## 2.4. L'espace

Les changements de lieux ont une fonction importante dans le roman : ils affectent l'histoire et façonnent les personnages : « Dans les romans de Sartre, l'espace joue un rôle très important. Ce qui n'est pas surprenant : la place que j'occupe dans le monde, les choses qui m'entourent font partie de ma situation et me révèlent autant que je les révèle. »<sup>377</sup> Chez Sartre, la description de l'espace, offre par le biais de la synesthésie, telles que la couleur ou l'odeur, un reflet souvent lié à l'esprit du personnage. La présentation de l'espace est souvent faite pour servir de repoussoir à leur pensée. Selon l'analyse de Gerald :

Sartre ne suit donc pas la méthode analytique de la description, il n'accumule pas toutes les indications en une fois. Il décrit l'espace par petites touches, plus ou moins précises, plus ou moins abondantes, plus ou moins essentielles, selon les réactions du porteur de vision.<sup>378</sup>

---

<sup>376</sup> *Ibid.*, p. 1454.

<sup>377</sup> Gerald Joseph Prince, *op. cit.*, p. 83.

<sup>378</sup> *Ibid.*, p. 87.



Dans le monde romanesque de Sartre, il n'existe pas de point de vue omniscient, l'intrigue se déroule à chaque instant à travers les actions et les situations que vivent les personnages. L'espace fait partie de la situation, il dispose en quelque sorte les personnages, les actions, les objets, etc. C'est un environnement extérieur, mais qui peut manifester l'état intérieur des personnages et agir sur eux. Il peut permettre d'autre part au lecteur de ressentir l'important dans la scène ou encore de servir de transition entre deux scènes. Comme l'énonce Gerald Joseph Prince :

L'espace des romans de Sartre est un espace fonctionnel. Il n'est pas donné comme simple décor, [...] il est rendu seulement dans la mesure où les personnages l'utilisent ou le trouvent assez frappant pour le remarquer. Et autant que fictionnel, il est symbolique. De même que les personnages le dévoilent par leurs actions ou leurs sensations, il les dévoile à son tour, et leur préférence pour telle ou telle place, leur attention pour tel ou tel objet, est en quelque sorte l'image de la fin qu'ils se sont choisie.<sup>379</sup>

### ***L'Âge de raison : Paris***

Dans *L'Âge de raison*, ce « roman traditionnel »<sup>380</sup>, l'auteur situe précisément le lieu où l'histoire se déroule dès le début : « Au milieu de la rue Vercingétorix »<sup>381</sup>, une rue du XIV<sup>e</sup> arrondissement de Paris.

Par ailleurs, l'histoire fait allusion à des lieux existants sans pour autant y placer des actions : ainsi le lycée où Mathieu travaille existe, contribuant à façonner le contexte réaliste pour le lecteur ; là aussi, dès le début du roman : « Le lycée Buffon, à Paris, est situé boulevard Pasteur, dans le XV<sup>e</sup> arrondissement »<sup>382</sup>.

Nous savons que dans la création des personnages du roman, Mathieu et d'autres personnages sont des projections et des adaptations de l'auteur lui-même et de sa « petite

---

<sup>379</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>380</sup> Michel Contat, « Notice », in Jean-Paul Sartre, *Œuvres romanesques*, *op. cit.*, p. 1892.

<sup>381</sup> Jean-Paul Sartre, *L'Âge de raison*, *op. cit.*, p. 393.

<sup>382</sup> Michel Contat, « Notes et variantes », in Jean-Paul Sartre, *Œuvres romanesques*, *op. cit.*, p. 1954.

famille »<sup>383</sup>. Par conséquent, pour les lieux de l'histoire romanesque, l'auteur choisit également des endroits réels mais en les adaptant ou transformant — d'ailleurs, seul un œil attentif est capable de discerner ces changements. En ce sens, le romancier ne copie pas exactement des lieux existants ; au lieu de cela, l'espace dans lequel se déroule l'histoire est fictionnalisée à partir du réel et en fonction des besoins de l'histoire et des caractéristiques des personnages. Tous les éléments présents reflètent et mettent en valeur les personnages qui s'y trouvent. Par exemple, dans le chapitre de XV de *L'Âge de raison*, Mathieu prend le bus pour rentrer : « “Denfert-Rochereau”, cria le receveur. Mathieu se leva et descendit ; il s'engagea dans la rue Froidevaux. »<sup>384</sup> Ce qui semble curieux ici c'est l'itinéraire choisi par Mathieu, qui coïncide plutôt avec l'adresse de l'auteur qu'avec celle du personnage qui, lui, habite dans la direction opposée – ce que les notes de la collection de la Pléiade nous font remarquer :

On peut s'étonner que Mathieu descende à Denfert-Rochereau et prenne la rue Froidevaux pour se rendre chez lui, rue Huyghens, qui se trouve de l'autre côté du cimetière Montparnasse. En fait, dans l'esprit de Sartre [...], Mathieu a son appartement là où lui-même logeait en 1938, au 24, rue Cels, hôtel Mistral, qui se trouve entre la rue Froidevaux et l'avenue du Maine et qui existe encore aujourd'hui (ce même hôtel, sous le nom d'hôtel Bayard, est le cadre de *L'Invitée* de Simone de Beauvoir). C'est ce qui explique la curieuse erreur topographique de la page 729, où il est question du « coin de la rue Huyghens et de la rue Froidevaux », alors que ces deux rues sont séparées par toute l'étendue du cimetière.<sup>385</sup>

S'il s'agit là d'une erreur topographique, c'est aussi un moyen de la fictionnalisation. Bien que le héros Mathieu soit une projection de l'*ego* de Sartre, *Les Chemins de la liberté* n'est pas pour autant une autobiographie et ne cherche pas à retranscrire l'authenticité du vécu. L'essentiel est que le lecteur voie que l'histoire romanesque se

---

<sup>383</sup> Geneviève Idt, « *Les Chemins de liberté* : les toboggans du romanesque », art. cité, p. 83.

<sup>384</sup> *Ibid.*, p. 665.

<sup>385</sup> Michel Contat, « Notes et variantes », in Jean-Paul Sartre, *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 1961.

déroule à Paris : les lieux du réel sont alors réutilisés, sans correspondre exactement à la topographie fictive.

Selon Gerald Joseph Prince, « [l']espace se manifeste par l'intermédiaire des personnages, le nombre d'indications spatiales correspond[ant] à l'intérêt ressenti par tel ou tel porteur de vision envers ses entours. »<sup>386</sup> Lorsque Sartre établit un univers romanesque, les couleurs ou les éléments du décor font ressortir le caractère des personnages, et l'espace peut naître sous le regard de l'autre. Ainsi, dans *L'Âge de raison*, au moment où le lecteur rencontre Marcelle pour la première fois, l'auteur choisit le regard de Mathieu pour retranscrire l'espace. Les allusions, les métaphores, employées témoignent de l'atmosphère érotique et le lecteur comprend aisément l'état d'esprit du personnage :

Marcelle ouvrit sa porte avant qu'il n'eût atteint le palier. Une buée rose et qui sentait l'iris fusa hors de sa chambre et se répandit dans l'escalier. Elle avait mis sa chemise verte. Mathieu vit en transparence la courbe tendre et grasse de ses hanches. Il entra ; il lui semblait toujours qu'il entrait dans un coquillage. Marcelle ferma la porte à la clé.<sup>387</sup>

Gerald Joseph Prince dit d'ailleurs à ce sujet : « La coquille rose habitée par Marcelle est sans conteste le lieu le plus important du roman. »<sup>388</sup> Cette chambre de Marcelle témoigne d'un espace confiné de Marcelle pour elle-même, mais elle est aussi un endroit où les tracas de Mathieu déclenchent l'histoire romanesque. On voit que, ainsi que l'analyse Prince, « [c]ommunié selon le point de vue d'un personnage et lui étant étroitement lié, [...] l'espace change avec la situation du porteur de vision, avec ses sentiments, ses pensées, ses actes. Et dans tous les romans de Sartre, le lecteur assiste continuellement à sa métamorphose.<sup>389</sup> »

---

<sup>386</sup> Gerald Joseph Prince, *op. cit.*, p. 84.

<sup>387</sup> Jean-Paul Sartre, *L'Âge de raison*, *op. cit.*, pp. 395-396.

<sup>388</sup> Gerald Joseph Prince, *op. cit.*, p. 98.

<sup>389</sup> *Ibid.*, p. 85.

Au « Sumatra », l'endroit où Lola chante, Mathieu prend ainsi rendez-vous avec Boris et Ivich. La description de ce lieu est assez précise et cette fois encore la couleur joue un rôle important : « Il [Mathieu] avait écarté la tenture verte, descendu les dix-sept marches de l'escalier, il était dans une cave écarlate et bruissante avec des taches d'un blanc malsain, les nappes ; ça sentait l'homme »<sup>390</sup>. Cet espace fermé, une cave, est bien coloré et animé. C'est ici que Mathieu et Ivich utilisent un couteau pour se taillader :

Elle [Ivich] tenait le couteau de sa main droite et se fendait la paume de la main gauche avec application. Sa chair s'était éclose depuis le gras du pouce jusqu'à la racine du petit doigt, le sang jutait doucement.

[...]

« C'est mon sang, dit-elle. J'aime bien voir mon sang.

– En voilà assez », dit Mathieu.

[...] une large goutte de sang tomba sur la nappe. Ivich regardait Mathieu avec des yeux brillants de haine.

[...]

Mathieu sentit qu'il blêmait de fureur. Il se rassit, étala sa main gauche à plat sur la table [...].

Il planta le couteau d'un seul coup dans sa paume et ne sentit presque rien. Quand il le lâcha, le couteau resta fiché dans sa chair, tout droit, le manche en l'air.

Il se sentait doux et massif et il avait un peu peur de s'évanouir. Mais il y avait en lui une espèce de satisfaction butée et une mauvaise volonté malicieuse de cancre. Ce n'était pas seulement pour braver Ivich qu'il s'était envoyé ce bon coup de couteau, c'était aussi un défi à Jacques, à Brunet, à Daniel, à sa vie.<sup>391</sup>

Ce couteau est le symbole d'une résistance contre la réalité. On voit que Sartre construit l'espace fictionnel dans son roman non seulement par un décor ou une ambiance, mais aussi par des détails ou des objets afin d'interpeller le lecteur ou de

---

<sup>390</sup> Jean-Paul Sartre, *L'Âge de raison*, op. cit., p. 573.

<sup>391</sup> *Ibid.*, pp. 609-610.

susciter en lui une idée, comme Gerald Joseph Prince l'explique : « Sartre établit [...] des dominantes puissamment évocatrices, il souligne un ou deux détails qui font ressortir une impression d'ensemble. »<sup>392</sup>

Ivich et Mathieu ont un caractère similaire et un même état d'esprit : ils ont le même besoin de liberté, mais tous deux sont entravés par la réalité – pour Ivich, ses études à réussir, pour Mathieu, le bébé à naître. Ivich n'a cependant pas le même courage de Mathieu qui est actif dans sa recherche de liberté. Par cette scène, au moyen d'un objet, les caractéristiques de ces personnages sont rendues précisément : on vit cette incompatibilité entre eux et l'on prend conscience par l'espace les opposant aux autres personnages qui les entourent.

### ***Le Sursis* : un espace démultiplié et fragmenté**

Si, dans *Le Sursis*, l'histoire du roman se concentre entre le 23 et le 30 septembre 1938 – la période des Accords de Munich –, les lieux n'ont pas une telle portée historique. Ceux-ci ne sont pas une copie conforme du réel, néanmoins ils s'appuient sur leur modèle afin de construire un espace fictionnel cohérent.

Ainsi est-il au début du roman, en ce qui concerne le lieu où Chamberlain s'installe : « L'hôtel s'ennuyait sur sa colline, [...] Il était assis dans le salon aux persiennes demi-closes »<sup>393</sup>. L'auteur ne donne pas le nom de l'hôtel, mais un peu plus tard, écrit – « [...] Dans le hall de l'hôtel, les journalistes attendaient. Dans la cour, trois chauffeurs attendaient, immobiles au volant de leurs autos ; de l'autre côté du Rhin, immobiles dans le hall de l'hôtel Dreesen »<sup>394</sup>. Grâce aux notes de la Pléiade, nous apprenons que l'hôtel de Chamberlain s'appelait en réalité Petersberg<sup>395</sup>, et que le roman respecte sa topographie. Cependant nous pouvons noter aussi que l'auteur n'en donne pas les détails. Il est à remarquer également que l'auteur utilise deux types de perspectives différentes afin de décrire le décor, alternant une vue de loin et une vision rapprochée. Si la première

---

<sup>392</sup> Gerald Joseph Prince, *op. cit.*, p. 88.

<sup>393</sup> Jean-Paul Sartre, *Le Sursis*, *op. cit.*, p. 733.

<sup>394</sup> *Loc. cit.*

<sup>395</sup> Michel Contat, « Notes et variantes », in Jean-Paul Sartre, *Œuvres romanesques*, *op. cit.*, p. 1977.

reste vague, la seconde est précisément portée par l'angoisse comme l'indiquent les stores à moitié fermés, l'attente des journalistes dans le hall et des chauffeurs dans la cour :

« “Il fait chaud.” Une chaleur rousse, crépitante, pailletée s'était affalée sur l'Europe ; les gens avaient de la chaleur sur les mains, au fond des yeux, dans les bronches ; ils attendaient, écœurés de chaleur, de poussière et d'angoisse »<sup>396</sup>.

On comprend que la pression qui règne s'applique à Chamberlain comme à toute l'Europe, emplie de cette atmosphère d'incertitude et d'anxiété. C'est notamment l'emploi de la synesthésie qui permet au lecteur de ressentir ici ce que l'auteur souhaite lui montrer : une situation tendue, très étouffante, et suspendue.

Dans ce roman, le simultanésisme permet de passer sans transition d'un espace à un autre. Chacune des histoires et des scènes engageant les personnages se déroule concomitamment dans des lieux différents. Zézette et Maurice sont en train de marcher dans la rue, Milan et Anne sont chez eux, dans leur maison, Stephen Hartley et Sylvia sur un balcon, Mathieu et Odette à la plage, l'infirmière Jeannine et son patient Charles à l'hôpital de Berck, et Gros-Louis, qui vient de Prades, arrive à Marseille pour chercher un travail, etc. Il n'y a là aucun scénario atypique, leur quotidien est décrit à travers un jour comme les autres.

Cette méthode de présentation d'une société et de ses membres est une méthode alternative à une réelle vue panoramique ou en survol d'une période historique : il y a là plutôt un art, plus fragmenté, une sorte de kaléidoscope. En fait, cette écriture romanesque renvoie explicitement à une technique cinématographique, le montage *cut*, pour le changement des scènes. Il faut se souvenir que, depuis le collège, Sartre se passionne pour le cinéma qui « fait intimement partie de sa vie [...] ». Et c'est grâce [...] au cinéma qu'après la guerre, il pourra échapper au professorat. »<sup>397</sup>

---

<sup>396</sup> Jean-Paul Sartre, *Le Sursis*, *op. cit.*, p. 733.

<sup>397</sup> Michel Contat, *Sartre, L'Invention de la liberté*, *op. cit.*, p. 37.

« Le montage est avant tout “une forme qui pense” »<sup>398</sup>, dit le cinéaste Godard. En effet, il est d’une certaine manière déjà lui-même sa propre expression. Ainsi est-il du rapprochement qui est fait entre les scènes où Mathieu prend rendez-vous avec Gomez au Provençal et où Philippe est en train de draguer une Martiniquaise – Flossie, à la Cabane cubaine<sup>399</sup>, les deux espaces sont similaires. La musique, la femme, l’alcool et les personnages qui se trouvent liés à la guerre se présentent différemment, mais par la danse, les scènes basculent l’une sur l’autre :

La guerre était là, sur la piste blanche, elle était l’éclat mort du clair de lune artificiel, l’acidité fausse de la trompette bouchée et ce froid sur la nappe, dans l’odeur du vin rouge, cette vieillesse secrète des traits de Gomez. La guerre ; la mort ; la défaite.

[...]

Mathieu tenta de se dégager mais Gomez lui serra le bras avec force et reprit :

« J’aime la guerre. »

Il n’y avait plus rien à dire. Mathieu eut un petit rire gêné et Gomez le lâcha.

« Vous avez fait une forte impression sur notre voisine », dit Mathieu.

Gomez jeta un regard sur sa gauche, entre ses beaux cils.

« Oui ? dit-il. Eh bien, il faut battre le fer pendant qu’il est chaud. Cette piste, c’est pour danser ?

– Mais oui »

Gomez se leva en boutonnant son veston. Il se dirigea vers l’actrice et Mathieu le vit s’incliner au-dessus d’elle. Elle renversa la tête en arrière et le regarda avec un rire donné, puis ils s’éloignèrent et se mirent à danser. Ils dansaient ; elle ne sentait pas du tout la négresse, ça devait être une Martiniquaise. Philippe pensait : « Martiniquaise » et ce fut le mot de Malabaraise qui lui vint aux lèvres. Il murmura :

« Ma belle Malabaraise. »

Elle répondit :

---

<sup>398</sup> Cité par Térésa Faucon, *Penser et expérimenter le montage*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 135.

<sup>399</sup> Jean-Paul Sartre, *Le Sursis*, op. cit., p. 979.

« Vous dansez bien. »<sup>400</sup>

Au commencement de ce passage, il est déclaré sans ambages que la guerre est sur le point d’advenir ; les points de vue exprimés sont ceux de Philippe et Gomez – le déni pour Philippe et le défaitisme pour Gomez – et l’espace s’en trouve transformé : « Un espace romanesque [est] toujours engendré en fonction du personnage pour qui il est espace, un complexe espace-personnage est évidemment une conséquence de l’élimination du narrateur tout-connaissant. »<sup>401</sup> Cette technique du montage cinématographique, ici à travers le dialogue ou la danse, fait vivre l’espace en accentuant le romanesque

Autrement, un objet résumant l’espace peut jouer le rôle de transition entre différentes intrigues lorsque l’espace est transformé pour passer d’une scène à l’autre. Dans *Le Sursis*, les objets sont souvent utilisés par cette technique du montage, en particulier lorsque les scènes engagent des personnages ayant des caractères similaires :

Il [Boris] se redressa, but une gorgée de rhum [...]

« Un autre rhum, patron. »

[...] il [Philippe] appela la serveuse.

« La même chose. »

La serveuse s’en alla et elle revint avec la bouteille de fine et posa la soucoupe sur les trois autres.<sup>402</sup>

On retrouve ici Boris qui va bientôt partir pour le champ de bataille, tandis que Philippe va se dénoncer à la police. L’un et l’autre agissent de même : ils se commandent un verre. L’auteur rapproche ces deux fuyards, au moyen du montage. L’alcool joue ici le rôle d’un stupéfiant, mais il implique également que ces deux personnages qui ont pour projet de s’évader s’anesthésient.

---

<sup>400</sup> *Ibid.*, pp. 982-984.

<sup>401</sup> Gerald Joseph Prince, *op. cit.*, pp. 85-86.

<sup>402</sup> Jean-Paul Sartre, *Le Sursis*, *op. cit.*, pp. 976-977.



Gerald Joseph Prince dit : « Si l'espace change suivant l'état d'esprit d'un porteur de vision, à plus forte raison changera-t-il d'un porteur à l'autre. »<sup>403</sup> Dans *Le Sursis*, le passage d'une scène à l'autre est en effet parfois effectué par l'intermédiaire de figures de style comme la métaphore, et non au moyen d'un objet ou d'une action en partage. L'auteur utilise cette technique pour rapprocher ses personnages. Il en joue, à l'occasion des scènes simultanées mettant en scène Ivich et Mathieu, ces deux personnages, qui possèdent des pensées comparables au sujet de la liberté. L'auteur utilise l'adverbe de lieu « dehors » pour raccorder les deux scènes :

Dehors. Dans la rue. Tout se passait au-dehors : sa chambre était une prison. [...] elle prit son sac, passa son peigne dans ses cheveux, ouvrit la porte sans bruit et se glissa au-dehors.

Dehors. Tout est dehors : les arbres sur le quai, les deux maisons sur du pont [...]

Au milieu du Pont-Neuf, [Mathieu] s'arrêta il se mit à rire [...]<sup>404</sup>

La menace de la guerre pousse tout le monde dans un futur inconnu : « dehors » symbolise leur état d'esprit ; ils cherchent ce qui est hors de leurs possibilités : leur liberté.

Alors qu'il y aurait là un « grand écran »<sup>405</sup>, comme le suggère Michel Contat, cette technique présente au lecteur un espace encombré, désordonné, voire étouffant, au service de la situation historique présentée par *Le Sursis*.

### ***La Mort dans l'âme : à la guerre***

Dans le troisième volume *La Mort dans l'âme*, le lecteur suit l'histoire se déroulant à Paris à travers les yeux de Daniel qui nous présente cette ville occupée :

---

<sup>403</sup> Gerald Joseph Prince, *op. cit.*, p. 85.

<sup>404</sup> Jean-Paul Sartre, *Le Sursis*, *op. cit.*, p. 1057.

<sup>405</sup> Michel Contat, « Notice », in Jean-Paul Sartre, *Œuvres romanesques*, *op. cit.*, p. 1967.

Toutes les fenêtres devinent des yeux allemands ; il se redressa et se mit à marcher avec souplesse, en se déhanchant un peu, pour rire : « Je suis le gardien de la Nécropole. » Les Tuileries, le quai des Tuileries ; avant de traverser la chaussée, il tourna la tête à gauche et à droite, par habitude, mais sans rien voir qu'un long tunnel de feuillage. Il allait s'engager sur le pont de Solférino quand il s'arrêta, le cœur battant : l'aubaine.<sup>406</sup>

Une ville sans vivacité, l'ancien palais, les ponts de Paris, l'étrange calme qui règne montrent un espace en stase. Plus tard, quand Daniel amène Philippe dans son appartement, l'ambiance environnante et l'humeur de Daniel se révèlent au lecteur par l'intermédiaire d'une fleur et de son odeur :

Il [Daniel] se leva de mauvaise grâce : le moment était venu de subir l'épreuve de la lumière. Il ouvrit la fenêtre, se pencha au-dessus du vide et respira l'odeur de violette du silence : « Tant de fois, à cette même place, j'ai voulu me fuir et j'entendais croître des pas, ils marchaient sur mes pensées. La nuit était douce et sauvage, la chair tant de fois déchirée de la nuit s'était cicatrisée. Une nuit pleine et vierge, belle nuit sans hommes, belle sanguine sans pépins. Il tira les persiennes à regret, tourna le commutateur et la chambre se jeta hors de l'ombre, les choses rentrèrent en elles-mêmes. »<sup>407</sup>

Si l'auteur utilise l'odeur de la fleur – cette « odeur de violette du silence » – c'est pour donner une certaine ambiance à la scène. Le violet est une couleur plutôt féminine, de plus elle a aussi une odeur relativement captivante et agréable, et sa couleur élégante, raffinée, correspond bien au personnage. L'odeur de violette n'est pas choisie au hasard, cette couleur violette, entre le pourpre et le bleu, symbolise aussi le paradoxe du caractère de ce personnage. Sa honte est marquée par son état de « pédéraste », mais ses choix, dont le mariage avec Marcelle, sont pour lui une recherche de salut. La couleur et l'odeur de violette accentuent également sa personnalité féminine.

---

<sup>406</sup> Jean-Paul Sartre, *La Mort dans l'âme*, op. cit., p. 1258.

<sup>407</sup> *Ibid.*, p. 1285.

Quand Daniel voit Philippe, « Daniel ne put lui répondre toute de suite : le désir lui coupait le souffle. “Jeune Narcisse ! dit-il péniblement. Jeune Narcisse !” »<sup>408</sup> Cet éloge dans le regard de Daniel, fait du personnage un être beau, élégant, narcissique.

Enfin, concernant le héros, dans la dernière scène du cycle, Mathieu s’installe sur une plate-forme au sommet du clocher de l’église<sup>409</sup> :

Il [Mathieu] désigna l’école au-dessous d’eux :

« Pour nous, c’était le clocher ou la cave. »

[...]

Dandieu hocha la tête :

« J’aurais peut-être choisi la cave. Tu verras : c’est pas marrant.

– Ben oui, dit Mathieu, mais c’est pas marrant non plus de rester dans une cave quand les autres se battent.<sup>410</sup>

Dans cette scène finale, le choix de placer Mathieu dans un endroit en hauteur n’est pas anodin : « Mathieu se pencha au-dessus de la rue. Des retardataires couraient en tous sens, des fourmis affolées »<sup>411</sup>. La localisation lui offre un angle de vision qui « permet une très grande souplesse dans le maniement de l’espace. »<sup>412</sup> Cette situation élevée est aussi une représentation de la spiritualité du personnage : en hauteur, dans le froid, avec une vue à vol d’oiseau sur les autres, cet homme seul et isolé devient un véritable observateur.

L’histoire de Brunet se déroule quant à elle toujours dans une ambiance recluse ou dans des lieux fermés. Au début, il se cache dans la cave d’une famille de civils ; ensuite, il se trouve emprisonné. À la fin de l’histoire, il se trouve dans un train :

---

<sup>408</sup> *Ibid.*, p. 1261.

<sup>409</sup> *Ibid.*, p. 1312.

<sup>410</sup> *Ibid.*, p. 1318.

<sup>411</sup> *Ibid.*, pp. 1318-1319.

<sup>412</sup> Gerald Joseph Prince, *op. cit.*, p. 92.

Moûlu lui flatte la nuque : « Puisque on va à Châlons. – Mais c’est-il vrai ? C’était pas écrit qu’on va à Châlons. – Non, mais c’était écrit qu’on reste en France. Pas vrai, Brunet ? » [...] « Les prisonniers du camp de Baccarat sont destinés à demeurer en France. » N’empêche que les voilà dans le train, emportés vers une destination inconnue.

[...]

« À droite, on remonte vers Lunéville et Strasbourg. [...] – À droite, c’est l’Allemagne ? [...] – Oui, oui, on prend à gauche. À gauche, c’est Nancy, Bar-le-Duc et Châlons. » Le train ralentit et s’arrête.

[...]

« – Mais pour les aiguillages ? – Ah ! dit Moûlu, si c’est ce que tu veux dire, au second. Si on prenait à droite, ça veut dire Metz et le Luxembourg. Le troisième ne compte pas : à droite, ce serait la ligne de Verdun et de Sedan, qu’est-ce que tu veux qu’on aille foutre là-bas ? – Alors c’est le second, dit Ramelle. C’est celui qui vient... »

[...]

« En Allemagne ? T’es pas fou ? À Châlons, tu veux dire ? En Allemagne ? Qui c’est qui t’a dit qu’ils allaient en Allemagne ? »

[...]

Au bout d’un moment, le train prend un peu de vitesse, puis deux rails jaillissent de dessous les roues, deux éclairs parallèles qui vont se perdre à gauche, entre les champs.<sup>413</sup>

Ces discussions autour de leur destination se déroulent à bord d’un train qui avance, s’arrête, ralentit plusieurs fois sur le trajet alors que personne ne sait clairement vers où il se dirige. Cet espace du train, où les gens s’interrogent, discutent, se plaignent et ont peur, résonne avec l’histoire et le vécu de cette époque chaotique, celle de la défaite et de la débâcle, jusqu’à ce soldat français, le typo, qui saute du train pour s’enfuir et meurt abattu par les soldats allemands.

---

<sup>413</sup> Jean-Paul Sartre, *La Mort dans l’âme*, *op. cit.*, p. 1439, p. 1442, p. 1444, p. 1445, p. 1454.

Brunet est toujours dans une situation entourée de personnes : dans la cave d'une famille ; avec les prisonniers ; dans le train, vivant avec ses camarades. Il symbolise l'homme dans le groupe et contraste ainsi avec Mathieu, l'homme seul.

Si l'on regarde les lieux des deux parties de *La Mort dans l'âme* dans leur globalité, on voit que Daniel est dans le Paris occupé, Mathieu sur la ligne de front, et Brunet enfermé, à la caserne ou dans le train : ces lieux composent l'univers de guerre.

À la fin de cette trilogie, Brunet est coincé dans un wagon, et la direction du train lui est inconnue. Il est confronté à un espace clos et à une vision obscure :

Il [Brunet] est de passage, sa pensée est de passage dans sa tête, le train est de passage en France, les idées jaillissent, indistinctes, et tombent sur la voie, derrière lui, avant qu'il ait pu les reconnaître, il s'éloigne, il s'éloigne, il s'éloigne ; c'est à cette vitesse-là qu'il est supportable de vivre.<sup>414</sup>

Ici, c'est un regard qui ne tient plus compte de l'identité communiste de Brunet. C'est presque ici une vision poétique. C'est un peu comme si le train était devenu le moyen de vivre, par son constant mouvement ; passif, Brunet se contente de regarder le paysage par la fenêtre. Cette scène contraste avec la vision de Sartre et son engagement. Entravée, cette quête de la liberté paraît sans fin. Si la direction est la liberté, le chemin n'est pas tracé ; le but, trouvé.

Les créatures de Sartre vivent parfois délibérément, un monde en transformation, un monde qui, si limité qu'il soit à première vue, peut atteindre des dimensions énormes puisqu'il y a des possibilités infinies de renouvellement. L'instabilité comme l'énormité ajoutent à l'inquiétude suscitée par l'œuvre une inquiétude qui apparaît de quelque côté qu'on aborde le roman.<sup>415</sup>

---

<sup>414</sup> *Ibid.*, p. 1457.

<sup>415</sup> Gerald Joseph Prince, *op. cit.*, pp. 85-86.

L'espace est un facteur très important dans la mise en place d'une ambiance ou d'un contexte ; il fournit l'environnement par lequel l'auteur peut faire vivre le personnage, mais aussi accentuer ou métaphoriser également ses sentiments et ses pensées. Le présent renvoie à la mise en situation chez Sartre, où l'espace marque une limitation des possibilités de comportements du personnage. Cet effet subjectif produit est indissociable des personnages puisqu'il amène à comprendre le personnage, son caractère, et le rend plus vivant.

### **III**

## **La définition générique de la trilogie**

## 1. L'Histoire au centre des enjeux génériques

La carrière littéraire de l'écrivain Jules Vallès (1832-1885) a eu une influence toute particulière sur l'écriture de Sartre à ses débuts : « L'écrivain [lui] apparaît comme un écorché, en constante révolte contre la société et ses institutions. [...] [son] œuvre, [...] fondatrice et visionnaire, annonce sur bien des points la problématique de l'engagement [...] »<sup>416</sup>, analyse Aliocha Wald Lasowski. Par ailleurs, l'héroïsme et les « grandes circonstances »<sup>417</sup> de la littérature d'André Malraux (1910-1976) sont également une source d'inspiration pour la création littéraire de Sartre. C'est ainsi que chez lui : « L'action y est élevée au rang d'une quête collective et personnelle qui permet la fusion complète de l'histoire et du destin individuel des hommes. »<sup>418</sup>

Enfin, un autre fait est marquant : il s'agit de « la guerre d'Espagne (18 juillet 1936 – 1<sup>er</sup> avril 1939) [qui] constitue le premier rendez-vous important de Sartre avec l'histoire. »<sup>419</sup> Si Vallès et Malraux sont à l'origine de la direction littéraire que prend Sartre, la guerre d'Espagne est l'occasion pour lui de combiner littérature et Histoire. Selon Michel Rybalka, c'est depuis la guerre d'Espagne, que l'Histoire prend une importance particulière pour Sartre :

On sait que Sartre n'a jamais envisagé sérieusement de partir se battre lui-même et qu'il a surtout pensé, en écrivant sa nouvelle, au cas d'amis personnels. On peut soutenir, cependant, que la guerre d'Espagne constitue pour lui, sur un mode indirect et par personnes interposées, un premier rendez-vous avec l'Histoire.<sup>420</sup>

---

<sup>416</sup> Aliocha Wald Lasowski, « *L'Enfance d'un chef* » de Jean-Paul Sartre, Paris, Gallimard, 2007, pp. 10 et 12.

<sup>417</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>418</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>419</sup> *Loc. cit.*

<sup>420</sup> Michel Rybalka, « Notice » du *Mur* (1939), in Jean-Paul Sartre, *Œuvres romanesques*, *op. cit.*, p. 1804.



En 1938, Sartre publie son premier roman, *La Nausée* et, la même année, entreprend de rédiger le premier volume des *Chemins de la liberté*, *L'Âge de raison*, dans lequel l'individu fait partie de l'Histoire et où sa propre vie est indissociable des événements historiques. C'est ainsi que l'époque a créé la littérature de Sartre, qui se choisit le roman :

L'époque est le monde des pères, des commencements, [...] le roman est apparenté à l'ère moderne. Il exprime l'historicité, l'aspect transitoire des valeurs, et jusqu'à la fragilité du code littéraire qui le véhicule. Aussi sait-il se montrer critique à l'égard de la langue comme à l'égard de lui-même.<sup>421</sup>

Il existe toujours un lien fort entre le roman et son époque. Les romans ont ainsi des limites temporelles et une compréhension historique. Contraints par leur époque, et affectés par leur éducation, les lecteurs en façonneront également leur interprétation.

Sartre aborde avec Simone de Beauvoir en 1974, le bouleversement que la guerre a apporté : « Tout a changé à partir de la guerre ; [...] Cela m'a fait nous, chacun était l'histoire. »<sup>422</sup> *Les Chemins de la liberté* commence par traiter du sujet de la liberté autour d'un contexte de liberté individuelle vu au sein de l'histoire de Mathieu dans *L'Âge de raison*.

### 1.1. Le modèle réaliste

J.-P. S. – C'est mes idées, qui d'ailleurs devaient comprendre une expérience du monde, mais, non pas la mienne, une expérience factice, fictive...

---

<sup>421</sup> Bernard Valette, *Le Roman : initiation aux méthodes et aux techniques modernes d'analyse littéraire* (2e édition), *op. cit.*, pp. 7-8.

<sup>422</sup> Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, *La Cérémonie des adieux : suivi de Entretiens avec Jean-Paul Sartre* (Août-Septembre 1974), *op. cit.*, p. 488.

J.-P. S. – [...] j'avais lu *Madame Bovary*. Je savais donc que la littérature ne comportait pas toujours ce côté aventureux, et qu'il fallait arriver au réalisme.<sup>423</sup>

Le point de vue de Flaubert sur l'individu et la société a influencé grandement Sartre dans son écriture. Ainsi, son roman réaliste, *Madame Bovary*, a ouvert à Sartre la porte sur l'observation du monde. Dans son interview de 1974, le romancier reconnaît cette influence. Par ailleurs le besoin de configurer la réalité sociale est devenue une caractéristique du roman de Sartre qui de ce fait emprunte au réalisme :

Le roman réaliste, qui se donne comme reflet de son époque, entretient une zone de contact maximum avec le présent, et tente d'abolir les barrières entre le monde représenté et le monde dans lequel nous vivons. Il prétend se rattacher à notre quotidien par toutes les astuces narratives qui vient à nous faire croire que nous partageons le temps et l'espace des personnages fictifs.<sup>424</sup>

Relativement au roman réaliste, le roman de Sartre a ses propres caractéristiques qui permettent au lecteur qui traverse sa description romanesque de distinguer la quintessence de l'époque présentée. Il lie fortement son écriture à sa temporalité afin de présenter les signes typiques de la période décrite, tient compte fortement de l'actualité, et met en avant le caractère pratique de la vie quotidienne en lien avec les lieux présentés. Le roman devient un témoignage de l'histoire réelle, combinant étroitement les histoires fictives et la réalité historique. Ce qui souligne fortement la valeur de l'Histoire pour le roman.

Alors que la guerre marque bien le caractère de son époque, *Les Chemins de la liberté* de Sartre nous offre également une mise en fiction de l'histoire même de l'auteur, de sa vie personnelle, puisée dans ses expériences de guerre et consignée dans son journal. C'est pourquoi nous avons des raisons de croire que cette trilogie fictionnelle

---

<sup>423</sup> *Ibid.*, pp. 169-170.

<sup>424</sup> Françoise Rullier-Theuret, *Les Genres narratifs*, Paris, Ellipses, 2006, p. 63.

partage des points communs avec le modèle littéraire réaliste. Mais *Les Chemins de la liberté* est plus complexe au sens où il est également porteur d'une philosophie.

Dans *Les Chemins de la liberté*, la question de l'âge – la crise de l'âge – et de la guerre sont les deux motivations les plus fondamentales à l'enclenchement du roman et à son développement. Le thème de l'âge provient d'une réflexion sur l'homme, tandis que la guerre est le fond sur lequel elle s'inscrit : il s'agit de centrer la question de la liberté de l'homme d'un point de vue philosophique dans une situation historique de guerre. La guerre est l'événement historique permettant de créer une situation objectivante. Grâce aux paroles de Pinette, dans le troisième tome, Sartre nous montre que la guerre elle-même renvoie à un choix individuel, qu'elle est un moyen de l'intervention humaine : « Cette guerre, moi aussi, au début, je croyais que c'était une maladie. Quelle connerie ! [...] Pour chacun de nous, c'est lui-même ; elle est faite à notre image et l'on a la guerre qu'on mérite. »<sup>425</sup>

Si le roman sartrien est à certains égards proche de Flaubert, cet héritage est relatif : comme l'indique Charline Pluvinet : « Flaubert voue sa vie à l'imaginaire, à la beauté esthétique du style et retravaille laborieusement ses manuscrits, Sartre cherche à rendre compte du concret, s'intéresse à la réalité politique, écrit avec facilité. »<sup>426</sup>

## 1.2. La question de l'engagement

En tant qu'écrivain et philosophe, l'écriture littéraire a pour Sartre une signification idéologique profonde :

J.-P. S. – [...]il ne faut pas oublier que, à partir du moment où j'ai étudié la philosophie, et que j'ai écrit, je pensais que le résultat de la littérature, c'était écrire un livre qui découvrirait des choses au lecteur qu'il n'avait jamais pensées. Ça, ça a été très

---

<sup>425</sup> Jean-Paul Sartre, *La Mort dans l'âme*, op. cit., pp. 1212-1213.

<sup>426</sup> Charline Pluvinet, *Fiction en quête d'auteur*, op. cit., p. 170.

longtemps mon idée : que j'arriverais à donner du monde, non pas ce que n'importe qui peut en voir, mais des choses que je verrais – que je ne connaissais pas encore – et qui découvraient le monde.<sup>427</sup>

Dans cette déclaration appartenant aux dernières années de Sartre, nous pouvons voir qu'il s'agit pour le romancier d'engager les lecteurs à « découvrir » le monde à travers ses œuvres littéraires. Selon lui, l'activité littéraire suppose que l'auteur conduise le lecteur vers sa propre recreation du monde au cours de la lecture du roman, c'est en cela que réside la réappropriation de l'œuvre. Là est la spécificité de l'écriture sartrienne et également le point central de son cycle *Les Chemins de la liberté*. Benoît Denis y revient à travers l'idée d'engagement :

Au sens premier et littéral, *engager* signifie *mettre ou donner en gage* ; *s'engager*, c'est donc *donner sa personne ou sa parole en gage, servir de caution* et, par suite, *se lier par une promesse ou un serment contraignant*. D'emblée apparaît donc l'idée que l'engagement relève d'une manière de contrat entre diverses parties, qui s'agit là d'une forme d'échange ou de transaction, socialement admise et fixée, entre plusieurs instances mises en relation.<sup>428</sup>

Du point de vue de l'écrivain engagé et de la littérature engagée, l'écriture est la façon dont l'auteur intervient dans le monde à l'intérieur d'un pacte conclu avec son lecteur. Les œuvres de la littérature engagée sont la preuve de l'intervention de son écrivain. Pour Sartre, la littérature n'est jamais simplement de *l'art pour l'art*, car l'œuvre littéraire doit selon lui assumer certaines responsabilités sociales : « Pour lui [écrivain engagé], écrire revient à poser un acte public dans lequel il engage toute sa responsabilité. »<sup>429</sup>

---

<sup>427</sup> Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 178.

<sup>428</sup> Benoît Denis, *Littérature et engagement : de Pascal à Sartre*, *op. cit.*, p. 30.

<sup>429</sup> *Ibid.*, p. 34.

Dans la première partie de *Qu'est-ce que la littérature ?*, publié en 1948, Sartre s'oppose à la conception de *l'art pour l'art* exprimé par Théophile Gautier – mais active au XX<sup>e</sup> siècle à travers plusieurs conceptions de la littérature, dont celle de Maurice Blanchot –, qui défend l'autonomie de l'art, et se refuse à engager des idées objectives. Sartre s'en prend également à la vision platonicienne qui définit l'art comme une ombre caverneuse, occultant criminellement le Beau et le Vrai. Face à ses adversaires, Sartre défend la prose comme seule capable d'incarner une pensée véritable au sein d'un monde bien réel exprimé par la société.

À la fin de la première partie de *Qu'est-ce que la littérature ?*, il résume ses idées et annonce la suite du livre. C'est pour lui l'occasion de préciser l'essence de la littérature :

Mais puisque, pour nous, un écrit est une entreprise, puisque les écrivains sont vivants plutôt que d'être morts, puisque nous pensons qu'il faut tenter d'avoir raison dans nos livres et que, même si les siècles nous donnent tort par avance, puisque nous estimons que l'écrivain doit s'engager tout entier dans ses ouvrages, et non pas comme une passivité abjecte, en mettant en avant ses vices, ses malheurs et ses faiblesses, mais comme une volonté résolue et comme un choix, comme cette totale entreprise de vivre que nous sommes chacun, alors il convient que nous reprenions du début ce problème et que nous nous demandions à votre tour : pourquoi écrit-on ?<sup>430</sup>

Ce paragraphe expose clairement la relation qui se crée entre l'ouvrage et la pensée de son auteur. Si la poésie a été présentée comme un genre littéraire à part entière, se rapprochant de l'art, la prose au contraire est défendue en tant que forme d'existence de l'écrivain engagé. Pour être un objet de valeur, la littérature se doit de s'engager dans le monde et dans la vie.

Selon Benoît Denis, Sartre n'est pas le premier écrivain à prôner une littérature engagée :

---

<sup>430</sup> Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, *op. cit.*, p. 40.

Historiquement, Sartre ne fut ni le premier à « faire » de la littérature engagée ni même le premier à utiliser ce terme. Dans l'acception ici envisagée, le verbe engager et ses dérivés (engagement, engagé, etc.) apparaissent de façon de plus en plus systématique dès l'entre-deux-guerres dans le discours des critiques et des intellectuels. Plus précisément, il semble que ce soit dans le sillage de l'existentialisme chrétien que s'est progressivement élaborée la définition de l'engagement sur laquelle Sartre s'est appuyé.<sup>431</sup>

Au XX<sup>e</sup> siècle, l'entre-deux-guerres a joué un rôle important dans la promotion et le développement de la littérature engagée. Cette littérature renvoie en premier lieu à une manifestation du comportement personnel de l'auteur. Son activité d'écriture devient elle-même un acte pratique reliant l'individu et la collectivité : l'écrivain se retrouve lié aux autres à travers ses œuvres.

Pour Sartre, l'écrivain engagé vise donc à « dévoiler » le monde :

Ainsi le prosateur est un homme qui a choisi un certain mode d'action secondaire qu'on pourrait nommer l'action par dévoilement. [...] L'écrivain « engagé » sait que la parole est action ; il sait que dévoiler c'est changer et qu'on ne peut dévoiler qu'en projetant de changer.<sup>432</sup>

Le propre de la littérature engagée est sa fonction de guide. D'une part, elle montre le monde et d'autre part elle conduit le lecteur dans la direction voulue par l'histoire qu'elle poursuit. La pensée de l'auteur tient lieu d'appel.

La littérature engagée motive, sinon mène, l'action qui changera le cours de l'Histoire. Si l'engagement est inéluctablement la forme que prend l'existence de l'écrivain engagé, ce n'est pas une tautologie. Cet écrivain se doit de voir et de faire voir les réalités du monde. Il se doit surtout d'en faire l'analyse, puis de trouver les remèdes

---

<sup>431</sup> Benoît Denis, *op. cit.*, pp. 31-32.

<sup>432</sup> Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, *op. cit.*, p. 28.

aux maux qu'il diagnostique. L'écrivain engagé est acteur au sens général et par son œuvre il a une utilité sociale.

Pour Sartre, l'écriture est une manifestation de la prise de conscience par l'écrivain de sa liberté, c'est par son biais qu'il est amené à se détacher de l'histoire pour s'exprimer.

Un adolescent choisit d'écrire pour échapper à une oppression dont il souffre [...], il croit échapper à son milieu et à sa classe, à tous les milieux et à toutes les classes et faire éclater sa situation historique [...] : au-dessus de la mêlée de ces bourgeois et de ces nobles que leurs préjugés enferment dans une époque particulière [...], comme conscience sans date et sans lieu, bref comme *l'homme universel*. Et la littérature, [...], est une fonction abstraite et un pouvoir *a priori* de la nature humaine ; elle est le mouvement par lequel, à chaque instant, l'homme se libère de l'histoire : en un mot c'est l'exercice de la liberté.<sup>433</sup>

La littérature doit lui permettre de s'engager dans la société et dans le monde, à l'occasion d'une action qui se doit d'être une découverte. Sartre fait de son engagement sa principale préoccupation en l'appliquant concrètement dans sa vie. Tel un soldat, l'écrivain est armé de son œuvre. Ses œuvres vont donner vie à ses pensées pour mieux en combattre d'autres, et l'appel littéraire qu'elles suscitent est une convocation à l'esprit par laquelle l'écrivain enclenche sa révolution. C'est cela qui confère à la littérature la grande influence qu'elle exerce parfois. Benoît Denis résume ainsi les caractéristiques de l'engagement tel que le conçoit Sartre : « *Mettre en gage, faire un choix, poser un acte* ; voilà les trois composantes sémantiques qui déterminent les sens de l'engagement, dans l'acception utilisée et glosée par Sartre »<sup>434</sup>

L'écrivain engagé dévoile le monde, et dans cette démarche, l'enthousiasme sans faille qui exalte son inspiration n'a d'égal que le niveau de responsabilité morale qu'il le lie désormais à la société. Mais à cet instant pourtant, l'écrivain n'est pas absolument détaché de sa subjectivité, il ne s'est pas encore révélé à lui-même. Il prend conscience

---

<sup>433</sup> *Ibid.*, pp. 111-112.

<sup>434</sup> Benoît Denis, *op. cit.*, p. 31.

qu'il est un sujet du monde, et que la révélation intime ne viendra que du regard rétrospectif posé sur le fond de son âme. Sartre établit les conditions auxquelles un roman peut être réussi :

L'œuvre peut se définir comme une présentation imaginaire du monde en tant qu'il exige la liberté humaine. De quoi résulte d'abord qu'il n'y a pas de littérature noire, puisque si sombres que soient les couleurs dont on peint le monde, on le peint pour que des hommes libres éprouvent devant lui leur liberté. Ainsi n'y a-t-il que de bons et de mauvais romans. Et le mauvais roman est celui qui vise à plaire en flattant au lieu que le bon est une exigence et un acte de foi.<sup>435</sup>

Dans cette littérature engagée, l'auteur se trouve toujours intimement lié à la période et aux événements qu'il vit, il y dévoile le monde tel qu'il le perçoit. C'est en ces termes qu'il faudra analyser l'engagement de Sartre dans son roman. Il faut se souvenir qu'il n'y a pas chez lui de volonté première d'être un écrivain engagé. C'est ainsi que son premier roman, *La Nausée* publié en 1938, n'exprime aucune intentionnalité littéraire de « l'engagement ». La raison pour laquelle *Les Chemins de la liberté* génère une forte « intervention » est étroitement liée au contexte historique particulier dans laquelle l'œuvre est créée ; il devient alors le foyer du caractère particulier que représente la littérature sartrienne romanesque :

[...] le virage vers l'engagement apparaît chez lui dès l'extrême fin des années trente : en 1939, la nouvelle *L'Enfance d'un chef* propose une vision satirique du parcours intellectuel d'un jeune ligueur d'Action française ; la même année, Sartre commente longuement John Dos Passos, alors le plus engagé des romanciers américains. Dès la mobilisation, il met à profit les loisirs de la « drôle de guerre » pour reformuler sa pensée philosophique autour des concepts de liberté et l'historicité, et pour entamer un cycle romanesque intitulé *Les Chemins de la liberté*.<sup>436</sup>

---

<sup>435</sup> Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 69.

<sup>436</sup> Benoît Denis, *op. cit.*, p. 266.



On voit que Sartre n'est pas isolé dans la mise en œuvre d'une littérature engagée ; celle-ci est caractéristique de son époque dont elle dit l'historicité : pour la France, soulignons avec Benoit Denis que, « [d]ès décembre 1941, Jean Paulhan et le communiste Jacques Decour avaient créé le Comité national des écrivains (CNE), destiné à être l'organe de la résistance littéraire [...] le politique [...] [est alors] au cœur de la vie littéraire. »<sup>437</sup> Dans le cadre historique particulier de la mobilisation, la littérature engagée de Sartre a trouvé les moyens de son écriture. Le contexte historique de l'Occupation devenant propice à un engagement littéraire.

Sartre a souvent utilisé le mot « inventorier »<sup>438</sup> pour décrire la relation entre son roman et son époque. Si l'Histoire précède la littérature et que la littérature représente le monde présent de cette histoire, il reste que l'enregistrement des faits historiques possède un certain degré de fictivité. Par conséquent, aborder la définition générique de ce roman nous permettra de comprendre plus profondément *Les Chemins de la liberté*. En tant que récit fictionnel fortement lié à la réalité, il est aussi doté de la pensée et de l'intention de l'écrivain. Il nous appartient donc d'en analyser explicitement la motivation afin de comprendre le sens du roman, ses implications ainsi que ses engagements.

Il s'agit, à travers le modèle réaliste et l'importance de l'engagement dans la conception romanesque de Sartre, qui tous deux mettent en jeu la fictionnalisation de l'Histoire, d'interroger la nature du roman sartrien, non pas pour fixer d'une manière essentialiste son identité générique, mais pour mieux cerner ses ambitions.

---

<sup>437</sup> *Ibid.*, pp. 261-262.

<sup>438</sup> Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 201.

## 2. Un roman autobiographique ?

### 2.1. Au sujet du roman autobiographique

Employer la dénomination de roman autobiographique suppose que celui-ci « caractérise, en premier lieu, ces textes comme des “romans”. »<sup>439</sup> Le genre est essentiellement fictif car il ne pose aucune obligation relative à l’exactitude dans la consignation des faits : « les romans autobiographiques ne souscrivent aucun contrat de référentialité et se soustraient à tout dispositif de vérification. »<sup>440</sup> Mais ce « roman » a une particularité qui réside dans ses caractéristiques autobiographiques. À propos de l’autobiographie, Brigitte Buffard-Moret résume :

L’autobiographie est un récit où un narrateur qui dit « je » (dans la plupart des cas) fait le récit d’un personnage qui apparaît sous la même identité du « je ». [...] Mais l’auteur d’une autobiographie passe, implicitement ou explicitement, le pacte suivant avec son lecteur : il s’engage à ce « qu’il y ait identité de nom entre l’auteur (tel qu’il figure, par son nom, sur la couverture), le narrateur du récit et le personnage dont on parle » (Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*). Dans l’analyse du récit autobiographique, il faut donc également parler de « narrateur » et de « personnage ».<sup>441</sup>

Le « je » marque le plus l’autobiographie ; il est l’instrument de l’identité du narrateur par lequel l’histoire est racontée. Le « je » possède une triple identité, celle de l’auteur, du narrateur et du protagoniste. Dans l’œuvre autobiographique, le narrateur est l’auteur au moyen de la première personne.

---

<sup>439</sup> Philippe Gasparini, *Est-il je ? : roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004, p. 17.

<sup>440</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>441</sup> Brigitte Buffard-Moret, *Introduction à la stylistique*, op. cit., pp. 30-31.

Il est clair que dans les trois volumes des *Chemins de la liberté*, le roman n'est pas narré à la première personne, mais à la troisième personne. Ce caractère particulier de l'autobiographie n'est donc pas présent dans la trilogie, en revanche le caractère de son premier héros – Mathieu Delarue – procure le sentiment que l'auteur a fictionnalisé son identité et son histoire. C'est la raison pour laquelle, dans *Les Chemins de la liberté* l'histoire racontée est à bien des égards sourcée par la fiction d'un soi qui n'est autre que celui de Sartre.

L'autobiographie est la mise en scène du soi, mais la fiction du soi n'implique pas au sens strict l'autobiographie ; elle concerne plutôt une autobiographie fictive. Philippe Gasparini l'explique en ce sens : « L'autobiographie fictive reste un roman tant que l'identité du héros-narrateur se distingue nettement de celle de l'auteur. »<sup>442</sup>

Philippe Gasparini résume le qualificatif autobiographique du roman par la conclusion que « le roman autobiographique se distingue essentiellement des genres connexes par sa stratégie d'identification du héros-narrateur avec l'auteur. »<sup>443</sup> Il distingue ainsi autobiographie, autobiographie fictive, autofiction et roman autobiographique, et en arrive à la conclusion que, au sein du roman autobiographique, l'identité onomastique auteur-narrateur-héros est souvent facultative et partielle, mais parfois complète<sup>444</sup> ; l'auteur, opérateur d'identification, est nécessaire ; l'identité contractuelle ou fictionnelle (c'est-à-dire la vraisemblance) reste ambiguë.<sup>445</sup> En fait, la vraisemblance marque aussi la distinction entre ces genres marqués par l'écriture de soi, surtout entre le roman autobiographique et l'autofiction : « Le romancier, à la différence de l'écrivain référentiel, ne conclut avec son lecteur aucun pacte de vérité ; mais il peut donner des gages de vraisemblance en respectant ce que son lecteur, d'après son expérience, considère comme plausible. »<sup>446</sup>

---

<sup>442</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>443</sup> Philippe Gasparini, *op. cit.*, p. 19.

<sup>444</sup> Yves Baudelle fait quant à lui du « critère onomastique » un critère strict de partition des genres au sein de l'écriture de soi, voir « Du critère onomastique dans la taxinomie des genres », *Nom propre et écriture de soi*, dir. par Yves Baudelle et Élisabeth Nardout-Lafarge, Montréal, Presses de l'université de Montréal, 2011, p. 43-68.

<sup>445</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>446</sup> *Ibid.*, pp. 28-29.

Avec *Les Mots* publié en 1964, Sartre présente « une tentative sans précédent d'élucidation d'une vocation par l'enfance. [...] [mais celle-ci] repose sur un malentendu, ce succès littéraire, car Sartre a voulu son livre comme un adieu à la littérature, et on le salue au contraire comme un retour enfin. »<sup>447</sup> Dans ce livre, nous pouvons voir que le narrateur raconte l'histoire en ayant recouru à la première personne, au « je ». De plus, les noms, les identités et les événements survenus aux membres de la famille sont exacts. Michel Contat explique cette importance du passé et des affaires familiales de Sartre dans son autobiographie :

L'autobiographie de Sartre devait le mener jusqu'au moment de la conversion du désaveuglement, sans être un désaveu de l'œuvre, mais sa mise en perspective, le présent rejaillissant sur le passé. Un blocage devant le récit du remariage de sa mère, tant que celle-ci restait vivante, lui fit abandonner le projet, ou du moins différer son achèvement.<sup>448</sup>

Sartre a en effet dans toute sa vie, vécu deux événements marquants, qu'il vivra comme les péripéties de ses personnages, tel un blocage. Le premier est le remariage de sa mère et le deuxième est la guerre. Dans *Les Chemins de la liberté*, la guerre n'est pas le fond historique prévu ; l'importance qu'elle va prendre apparaît au cours de l'écriture. La guerre ne traverse pas tout le cycle romanesque : elle est absente de *L'Âge de raison*, puisque la mobilisation générale n'est mentionnée que dans le deuxième tome, *Le Sursis*. Les intrigues impliquant la guerre – la guerre active – ne sont décrites qu'à partir du troisième tome *La Mort dans l'âme*. Le prêtre Marius Perrin en tant que témoin de la période durant laquelle Sartre était prisonnier au Stalag, relate que « Sartre a pensé longtemps que la guerre [était] à bannir. Et tout ce qui la rend possible, par le fait même. Son attitude à lui a toujours été des plus simples : refuser. Il fait son service avec le maximum de mauvaise grâce. »<sup>449</sup>

---

<sup>447</sup> Michel Contat, *Sartre, L'Invention de la liberté*, op. cit., p. 146.

<sup>448</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>449</sup> Marius Perrin, *Avec Sartre au Stalag 12D*, op. cit., p. 60.

Nous savons que le contexte d'écriture des *Chemins de la liberté* se situe dans l'entre-deux-guerres. Sartre, qui a lui-même également participé à la guerre, en a profité pour retranscrire des expériences de vie. Dans ce cycle romanesque, nous voyons clairement que Mathieu est un mime de la vie privée de son auteur. De plus, comme nous avons pu le voir dans la deuxième partie de cette thèse, son amante Marcelle est aussi une incarnation de Simone de Beauvoir et renvoie l'image des autres femmes de l'entourage de Sartre. D'évidence, il existe des éléments autobiographiques dans *Les Chemins de la liberté*, mais l'attitude de Sartre à l'égard de cette œuvre est claire : « [...] à la fin de sa vie encore, [Sartre] parlait de ses fictions romanesques. »<sup>450</sup> Sartre ne mélange pas quant à ses ambitions fiction et réalité, bien que *Les Chemins de la liberté* se soit forgé à travers la vie privée de l'auteur et la restitution de son époque, pour déboucher sur une histoire fictionnelle créée par la littérature :

Autobiographie, autofiction, roman autobiographique : ces trois genres se bousculent, chacun d'eux donnant le sentiment de ne pouvoir exister qu'en se situant par rapport aux deux autres, quitte à les exclure. L'événement le plus frappant à cet égard est la substitution lexicale de l'autofiction au roman autobiographique : tout se passe en effet comme si la première avait enterré le second. Cet incident de frontière entre les genres intéresse donc, pour commencer, le poéticien, spécialiste de la taxinomie générique. Mais il a aussi une dimension esthétique, interrogeant les limites entre la littérature et la non-littérature, avec toutes les implications axiologiques et idéologiques d'une telle problématique.<sup>451</sup>

La construction d'une émergence mutuelle du réel et de la fiction ainsi que l'incarnation de différents aspects de la nature humaine à travers les personnages, offrent un mixte entre « vrai et faux, oui et non, réel et irréel ; tout en assimilant : illusion et

---

<sup>450</sup> Michel Contat, « Notice », in Jean-Paul Sartre, *Œuvres romanesques, op. cit.*, p. 1860.

<sup>451</sup> Yves Baudelle, « Autofiction et roman autobiographique : incidents de frontière », *Vies en récit*, Cap-saint-ignace (Québec), Nota bene, 2007, pp. 43-44.

certitude, raison et déraison, moi et l'autre »<sup>452</sup> amenant *Les Chemins de la liberté* sur cette frontière floue entre les genres pour servir son but.

## 2.2. Un dévoilement de soi à travers autrui

Comme nous l'avons étudié dans notre deuxième partie, Mathieu Delarue est l'*alter ego* de Sartre. Mais Geneviève Idt associe également l'amitié des deux amis que sont Mathieu et Brunet à celle qui lie Sartre et Nizan, « Nitre et Sarzan » :

Les allusions autobiographiques sont plus problématiques, donc plus intéressantes dans le cycle Brunet-Schneider. La « drôle d'amitié » entre Sartre et Nizan avait déjà donné lieu à des transpositions romanesques ambiguës – le personnage de Lange dans *Le Cheval de Troie* est une caricature où Sartre a refusé de se reconnaître –, à d'étranges dédoublements : « Nitre et Sarzan » ne sont pas les seuls monstres issus de cette amitié. Déjà Lucien Fleurier avait l'enfance de Sartre et l'adolescence de Nizan, et on pouvait dans cette condensation voire l'ambivalence d'une relation faite d'identification, mais aussi d'émulation et d'envie réciproque. En face de Nizan, Sartre a pu se considérer comme un raté, comme celui qui ne pouvait s'engager en rien, ni en amour, ni en politique, ni même, avant 1938, en littérature. Cette situation, c'est celle qui oppose Mathieu à Brunet dans *AR* : l'entrevue entre les deux amis peut renvoyer à des conversations, réelles ou intérieures, entre les deux anciens camarades de Normale se retrouvant après un long éloignement.<sup>453</sup>

Sartre et Nizan semblent ainsi avoir un goût prononcé pour jouer de la réalité dans leurs écrits. S'amusant à se caricaturer et à voir – et se voir – à travers leurs reflets déformés.

---

<sup>452</sup> Francis Tremblay, *La Fiction en question*, op. cit., p. 76

<sup>453</sup> Geneviève Idt, « *Les Chemins de liberté* : les toboggans du romanesque », art. cité, pp. 83-84.

Sartre se projette dans le héros dans son roman, mais avec Mathieu il bâtit aussi un héros sartrien qui fait suite à son premier héros, c'est-à-dire à Roquentin dans *La Nausée*. Cependant, contrairement à Roquentin, il construit cette fois autour de son personnage un réseau d'amitiés inspiré de sa propre vie. Le lecteur pourra y voir une évolution de l'homme seul que représentait Roquentin vers l'homme entouré qu'est Mathieu.

Les informations personnelles liées à l'auteur se projettent au moyen de l'identité du protagoniste Mathieu dans *L'Âge de raison* : de l'âge au métier, de la pensée aux relations sociales. Sartre joue probablement avec le vrai et le faux en présentant un miroir déformant au lecteur : certains faits, lieux et personnages ont été remaniés. Et les correspondances entre Sartre et Mathieu côtoient des différences, parfois minimes.

Mathieu a trente-quatre ans en 1938, son auteur en a trente-trois, mais trente-quatre quand il rédige le roman. Tous deux sont professeurs de philosophie, l'un au lycée Pasteur, l'auteur au lycée Buffon, boulevard Pasteur ; ils vivent à Montparnasse, ils possèdent un crabe de bronze en guise de presse-papier, ils ont des ennuis d'argent, ils projettent d'écrire un livre sur Stendhal, ils sont écrivain du dimanche, ils ont des vacances d'universitaire, ils n'ont pas voté en 1936 ; on dit d'eux : « un professeur, ça pense tout le temps ».<sup>454</sup>

Nous avons déjà analysé en détail les personnages du roman dans la deuxième partie de la thèse : Mathieu en tant qu'*alter ego* de Sartre concentre la réflexion concernant la « liberté individuelle » dans le roman, mais le déclenchement de la guerre a, comme Sartre l'a dit lui-même, divisé sa vie en deux parties. D'une part, sa propre expérience de prisonnier de guerre a profondément ancré en lui le social<sup>455</sup> et d'autre part la guerre lui a fait repenser la liberté, en termes de « liberté collective ».

On peut dire de la trilogie que le premier volume révèle à Sartre l'éveil de son esprit et la recherche de la liberté d'un individu : « Sartre, dans ce contexte, va garder deux objectifs à l'esprit : la paix [...] et la réalisation effective de la liberté. Pour cela, il tentera

---

<sup>454</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>455</sup> Michel Contat, *Sartre, L'Invention de la liberté*, *op. cit.*, p. 58.

de penser jusqu'au bout ce qui l'empêche ou la retourne contre lui-même »<sup>456</sup> ; le deuxième tome a pour but de montrer la nature humaine grâce aux différents personnages vivant sous le risque de guerre ; dans le troisième roman, le principe de liberté comme thème philosophique trouve une expression politique de la réalité sociale – « La question de la liberté, de philosophique qu'elle était, devient [...] politique. »<sup>457</sup> Ainsi, la troisième partie initie et explore la réalité de la liberté collective. Du contenu du romanesque aux événements historiques, cette trilogie est toute la manifestation de l'auteur et de son époque. La liberté, en tant que sujet original de l'écriture, est aussi ce que l'auteur Sartre a passé toute sa vie à poursuivre avec ses propres actions pratiques.

Par conséquent, cette trilogie n'épouse pas une structure de roman classique : état initial, transformation et état final. Elle est fondée sur la manifestation du processus amenant l'homme à se découvrir, mais elle ne conduit pas à un dénouement à caractère de résolution. Le cheminement du roman se trouve synchronisé avec les changements qui s'opèrent dans les pensées de son auteur. Prenant comme point de vue, la compréhension de la liberté, *Les Chemins de la liberté* est l'image du processus du dévoilement de soi de l'auteur.

Si l'on dit que le personnage de Marcelle dans le roman est fondé sur la vraie Simone de Beauvoir, nous pouvons cependant estimer que la grossesse du personnage l'éloigne du modèle. D'ailleurs, en ce qui concerne les autres femmes qui vivaient dans l'intimité de Sartre, Dolorès ou Olga Lena Zonina par exemple, aucune n'est officiellement tombée enceinte. Ce bébé marque une motivation de l'ordre de la contingence très importante dans l'histoire et dans le monde romanesque que Sartre crée. Il représente une incarnation de la contingence de l'*être* en rapport très étroit avec la pensée philosophique de Sartre. De plus, la présence des autres personnages, de Boris (projection de Bost – un étudiant de Simone) et de Brunet (le rôle naissant de Nizan), étoffe les relations sociales provenant de la vie réelle de Sartre. Si Mathieu s'interdit le mariage, les enfants, les responsabilités familiales, et se révolte contre sa classe sociale bourgeoise, c'est également ce que l'on peut retrouver chez Sartre lui-même.

---

<sup>456</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>457</sup> *Loc. cit.*



Il en va de même de son attitude vis-à-vis de la politique. Lui qui est issu d'une famille de la bourgeoisie, rejette son appartenance à cette classe sociale – ce que l'on retrouve très clairement en Mathieu. De plus, même s'il est très proche du communisme, il ne rejoint jamais le Parti. Ici Mathieu, comme *alter ego*, en tant que personnage romanesque a pour responsabilité de remplacer Sartre ainsi que tous les choix et actions qu'il voudrait faire.

Dans *Le Sursis*, la guerre est le deuxième symbole de la contingence. Et la mobilisation générale que vit Mathieu renvoie à cette expérience que Sartre a aussi vécue. Enfin, dans le quatrième tome – inachevé – Mathieu n'est pas mort après les tirs, il est capturé par les Allemands. Chose qui rappelle évidemment que Sartre a aussi été fait prisonnier durant la guerre – « Le jour même de ses 35 ans, il est fait prisonnier, en Lorraine. »<sup>458</sup> Sartre fictionnalise ainsi sa vie privée et ses propres expériences dans *Les Chemins de la liberté*.

On sait que Sartre est fils unique et que son père meurt alors qu'il est seulement âgé d'un an et deux mois<sup>459</sup>. Or, si l'on compare avec l'histoire de Mathieu, celui-ci a un frère – Jacques – qui se marie avec une femme qui lui apporte l'argent nécessaire à l'ouverture de son cabinet d'avocat. Cette divergence montre que le personnage du frère est quant à lui un personnage sans motivation réelle, uniquement fictionnel.

Par l'étude des personnages fictionnels faite en deuxième partie de cette thèse, nous savons que Jacques est une expression de sa classe bourgeoise ; d'après les notes de l'édition Pléiade, il a pour modèle le beau-père de Sartre : Joseph Mancy.

Camarade de promotion à l'Ecole polytechnique de Georges Schweitzer et de Jean-Baptiste Sartre, respectivement l'oncle et le père de l'écrivain, il devient le beau-père de Sartre le 26 avril 1917 lorsque Anne-Marie Schweitzer-Sartre l'épouse en secondes noces. [...] Sartre éprouve un véritable déchirement devant le mariage de sa mère. [...] La colère, la douleur de l'enfant et la haine de beau-père constituent une composante agressive qui aliment un foyer d'énergie vigilante et joue un rôle déterminant dans la

---

<sup>458</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>459</sup> *Ibid.*, p. 11.

venue de Sartre à l'écriture. [...] Joseph Mancy inspire également sans doute le personnage de Jacques Delarue dans *L'Âge de raison* (1945), une des autres grandes figures de « salaud » de l'œuvre de Sartre.<sup>460</sup>

La haine que porte Sartre pour son beau-père s'est déportée pour atteindre la classe sociale à laquelle il appartenait. Sa mère, remariée en 1917 alors que Sartre avait 8 ans, l'a poussé à s'engager dans l'écriture comme exutoire, lui permettant de s'exprimer dans cette situation d'isolement. C'est à l'âge de 12 ans qu'il a commencé à haïr son beau-père et plus tard, il en exprime subtilement sa haine dans ses œuvres. Cette haine transcende l'image spécifique d'un quelconque personnage pour devenir un symbole social. Que ce soit dans ses œuvres littéraires ou dans sa vie réelle Sartre reniera de tout temps et partout ce symbole.

Dans son entretien avec Simone de Beauvoir en 1974, Sartre explique : « ça a été, constamment, le type contre lequel j'écrivais. Toute ma vie ; et le fait d'écrire, c'était contre lui [son beau-père : Joseph Mancy]. »<sup>461</sup> Considérant la première fois que Jacques apparaît dans *L'Âge de raison*, son image exprimée par le regard de son petit frère – Mathieu – affiche une confrontation semblable :

Mathieu ne répondit pas, il regardait sans aménité ce visage rose et frais de tout jeune homme, ces cheveux blonds coupés très court. Jacques souriait innocemment, toute sa personne respirait l'innocence, mais ses yeux étaient durs. « Il joue l'innocence, pensa Mathieu avec rage, il sait très bien pourquoi je suis venu, il est en train de chercher son personnage. »<sup>462</sup>

Le portrait de Jacques Delarue décrit à travers le monologue intérieur de son frère apparaît contraire aux apparences et à son état d'esprit. Il présente une aménité extérieure, un sourire innocent alors que ses yeux sont durs – or, les yeux sont les fenêtres de l'âme

---

<sup>460</sup> Aliocha Wald Lasowski, « *L'Enfance d'un chef* » de Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 28.

<sup>461</sup> Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, *La Cérémonie des adieux*, *op. cit.*, p. 186.

<sup>462</sup> Jean-Paul Sartre, *L'Âge de raison*, *op. cit.*, p. 501.

– c’est le vrai caractère de Jacques qui est ainsi révélé au lecteur. Mathieu ayant déjà prévu le refus de Jacques, il sait que les diversions et les ruses seront les stratagèmes de son frère afin de montrer son rôle d’autorité morale en tant que frère, avocat et bourgeois : « Quoi qu’on lui dît, quoi qu’on fit, son premier mouvement était pour s’élever au-dessus du débat, il ne pouvait rien voir que d’en haut, il avait la passion des nids d’aigle. »<sup>463</sup> Jacques ne veut pas prêter de l’argent à Mathieu, mais il ne veut pas l’exprimer clairement. C’est la raison pour laquelle il se tient sur les hauteurs dominantes de la moralité et enjoint Mathieu à prendre ses responsabilités. On voit que, même s’ils sont frères, leur relation n’est pas vraiment profonde – « Jacques le dévisagea avec curiosité et Mathieu se mordit les lèvres : lorsqu’ils étaient ensemble, les deux frères n’avaient pas coutume de manifester si vivement leurs sentiments. »<sup>464</sup>

En clair, le personnage de Jacques porte le rôle de dissimulateur dans l’histoire romanesque. Il est hypocrite et rusé, orgueilleux et arrogant ; c’est un homme présomptueux mais inconscient. Comme lors de la dernière scène de Jacques où il est dans un état de sommeil :

Ça y est : il [Jacques] avait poussé *ses* trois grognements ; elle [Odette] se détendit un peu : ce n’est plus qu’une bête. Il dormait, la guerre dormait, le monde des hommes dormait englouti dans cette tête ; [...] la guerre dort, Berlin dort, Moscou, Churchill, le Politburo, nos hommes politiques dorment, tout dort, [...], il dormait [...] il dort [...].<sup>465</sup>

Située à la fin de l’histoire, cette scène montre à plusieurs reprises Jacques ensommeillé à travers les yeux de sa femme, cette image de somnolence étant une métaphore de méconnaissance et de refus : on voit que la présentation du personnage est ici satirique.

---

<sup>463</sup> *Ibid.*, pp. 503-504.

<sup>464</sup> *Ibid.*, p. 503.

<sup>465</sup> *Id.*, *La Mort dans l’âme*, *op. cit.*, pp. 1311-1312.

Philippe Cabestan souligne : « Il ne faut pas confondre le lâche et le salaud. Ce dernier se dissimule la contingence de son existence ; [...] le lâche méconnaît également son être, mais c'est alors sa propre liberté qu'il refuse. »<sup>466</sup> Pour Sartre, le héros se fait héros, le lâche se fait lâche, mais le salaud comprend et refuse. Dans *Les Chemins de la liberté*, être salaud c'est en faire le choix, celui du rejet. Cette distinction fait de Jacques un personnage typiquement « salaud » au sens qu'Aliocha Wald Lasowski a rappelé<sup>467</sup>. Une fois encore, à partir de la critique de Jacques, c'est la critique de la classe bourgeoise qui est en jeu :

[...] je ne songe pas à critiquer ta conduite, mais enfin je réfléchis, je m'interroge, je vois ça de haut, je dirais "en philosophe" si je ne m'adressais à un philosophe. Voistu, quand je pense à toi, je me confirme dans l'idée qu'il ne faut pas être un homme à principes. Toi, tu en es bourré, tu t'en inventes et tu ne t'y conformes pas. En théorie, il n'y a pas plus indépendant, c'est très beau, tu vis au-dessus des classes. Seulement, je me demande ce que tu deviendrais si je n'étais pas là. Note que je suis trop heureux, moi qui n'ai pas de principes, de pouvoir t'aider de temps en temps. Mais il ne me semble qu'avec tes idées, j'aurais à cœur de ne rien demander à un affreux bourgeois. Car je suis un affreux bourgeois », ajouta-il en riant de bon cœur.<sup>468</sup>

Le sourire moqueur de Jacques prend un regard extérieur, celui de Mathieu sur lui-même et leur famille : la phrase « je suis un affreux bourgeois » acquiert un triple sens : elle met en avant la critique de l'auteur sur la classe bourgeoise, ironise sur le personnage de Mathieu qui n'accepte pas sa propre classe sociale et jette un blâme sur Mathieu et ses principes.

Par conséquent, le personnage de Jacques en tant que porte-parole de la classe bourgeoise porte une image négative dans *Les Chemins de la liberté*. Issue de la

---

<sup>466</sup> Philippe Cabestan, « Une liberté infinie ? », in *Sartre, Désir et liberté*, dir. par Renaud Barbaras, Paris, Presses universitaires de France, 2005, p. 19.

<sup>467</sup> Aliocha Wald Lasowski, « *L'Enfance d'un chef* » de Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 28.

<sup>468</sup> Jean-Paul Sartre, *L'Âge de raison, op. cit.*, p. 502.

projection du beau-père de Sartre, en traversant les descriptions, l'auteur enlaidit ce personnage.

### 2.3. La mémoire et le mémoire

Nous savons que Sartre a eu une expérience militaire durant la guerre. Son service militaire dura dix-huit mois : « Il est versé dans les services de météorologie, avec son ami Pierre Guille, et ils ont Raymond Aron pour sergent instructeur. »<sup>469</sup> Il écrit au cours de cette période *Les Carnets de la drôle de guerre* dans lesquels il retrace ses impressions. L'étude d'Isabelle Grell en dévoile l'utilisation au cours de sa rédaction du troisième tome des *Chemins* : « Il [Sartre] expliquera aux éditeurs de la Pléiade qu'il avait relu des notes de ses *Carnets* au moment où il écrivait *La Mort dans l'âme* et qu'il s'en était servi pour le roman. »<sup>470</sup>

D'abord, nous pouvons y voir les traces des événements vécus par Sartre. On les retrouve tout au long de la trilogie romanesque, et en premier lieu l'adresse de la caserne de Mathieu dans *Le Sursis* – « la caserne d'aviation d'Essey-lès-Nancy. »<sup>471</sup> Ce lieu est exactement l'endroit où Sartre a fait son service militaire. Ensuite, la chronologie de l'écriture joue un rôle important dans l'étude et la compréhension de l'ensemble de ce cycle romanesque. Certains des *Carnets de la drôle de guerre* écrits entre novembre 1939 et mars 1940, ont, selon l'analyse de Michel Contat et Jacques Deguy, été réécrits par la suite par Sartre et utilisés dans l'écriture de *La Mort dans l'âme*. Il s'agit notamment du « carnet (carnet XV) et des feuilles volantes où il avait tenu le journal de la débâcle (mai-juin 1940) et des débuts de sa captivité »<sup>472</sup> :

---

<sup>469</sup> Michel Contat, *L'Invention de la liberté*, op. cit., p. 38.

<sup>470</sup> Isabelle Grell, *Les Chemins de la liberté de Sartre : genèse et écriture (1938-1952)*, op. cit., p. 138.

<sup>471</sup> Jean-Paul Sartre, *Le Sursis*, op. cit., p. 1090.

<sup>472</sup> Michel Contat, Jacques Deguy, « *Les Carnets de la drôle de guerre* de Jean-Paul Sartre : effets d'écriture, effets de lecture », art. cité, p. 22.

Il reconstitue [ce carnet] après coup, en le récrivant en 1941 ou 1942, à la première personne, bien sûr, mais en donnant au narrateur une identité qui n'est pas exactement la sienne et en changeant les noms de ses compagnons d'unité (ces noms fictifs se retrouveront pour la plupart dans le roman *La Mort dans l'âme*, qui reprend, cette fois dans une fiction à la troisième personne, où l'expérience de Sartre est attribuée à son « alter ego décapité », Mathieu). Des pages de ce « journal reconstitué », dans lequel Sartre ne garde que le récit des journées du 10 juin au 20 août 1940, ont été publiées dans la revue *Messages*, à la fin de 1942, sous le titre « La mort dans l'âme ». <sup>473</sup>

De plus, « Les éditeurs de la Pléiade estim[ent] que “Le Journal de Mathieu” fut écrit vers 1949. » <sup>474</sup> Par la suite, ce « Journal » a également servi au quatrième tome *La Dernière chance* : Sartre y mélange sa propre histoire de prisonnier au Stalag, donnant au « Journal » un caractère autobiographique :

[...] comme le dit la note des *Temps modernes* présentant le « Journal de Mathieu » : « Son principal intérêt vient de ce que Sartre attribue à Mathieu l'expérience qui fut la sienne au début de sa captivité au Stalag XII D. » Il s'agit donc d'un journal romanesque à fort référent autobiographique. [...] Le « Journal de Mathieu » reproduit la situation de l'auteur par rapport au journal personnel au moment d'une crise historique, et il invoque la même justification que les carnets de guerre de Sartre : témoigner. <sup>475</sup>

À en juger par l'ordre chronologique de ces écrits, *Les Carnets de la drôle de guerre* est tout d'abord, en tant que témoignage de guerre, une référence importante pour l'écriture du troisième tome. Bien que cette référence ait une certaine authenticité, elle possède aussi une composante fictionnelle. Ainsi, Isabelle Grell nous affirme que la

---

<sup>473</sup> *Loc. cit.*

<sup>474</sup> Isabelle Grell, *op. cit.*, p. 141.

<sup>475</sup> Michel Contat, Jacques Deguy, art. cité, p. 23.

scène de l'incendie du village de Roberville dans le troisième tome est une histoire vraie mais que l'auteur l'a transféré en un autre lieu :

Dans son entretien n°13 avec John. Gerassi, Sartre raconte « Les Allemands nous ont encerclés, et petit à petit on les voyait monter d'un côté et descendre de l'autre, les prisonniers. On a été pris dans un village qui s'appelait Padoux. Eh bien on les voyait occuper le village voisin qui était à trois kilomètres et demi. On les a vu éclairer la nuit avec une énorme torche. Il y a eu certainement des résistants. Ils ont brûlé le village et ensuite ils sont venus vers nous et on savait qu'on les aurait dans la nuit ou le lendemain matin. [...] Tout ça, c'est vrai, vous vous pouvez le lire dans *La Mort dans l'âme* : la retraite, les officiers qui partent, tout ça c'est vrai. Le village qui brûle, les rapports avec les paysans, le gars qui nous dit : « Les Allemands vont venir et puis c'est fini la France, nous on est Alsaciens ou Lorrains. » Tout ça c'est vrai et la seule chose qui est fausse, c'est le clocher. Ça s'est inventé. C'est arrivé ailleurs mais ce n'est pas arrivé là. »<sup>476</sup>

Dans cet entretien, Sartre témoigne de l'authenticité de son récit. Francis Tremblay, qui pense que la fiction provient de l'espace entre mémoire et imaginaire, reprend les théories du psychologue Janet à propos de l'écriture :

L'acquisition de l'écriture va faciliter [...] ce pouvoir de la mémoire de faire apparaître ce qui a peut-être déjà existé, mais qui maintenant n'existe plus. C'est sous cet angle que Janet considère « [l]'écriture comme un phénomène de mémoire et non pas de langage ; c'est la vraie mémoire. »<sup>477</sup>

L'écriture est donc un moyen de conservation de la mémoire. Ce qui n'existe plus désormais peut être transmis par ce biais. Les expériences de Sartre et sa vision ainsi restituées peuvent être dévoilées au lecteur, qu'il s'agisse d'un roman ou non.

---

<sup>476</sup> Isabelle Grell, *op. cit.*, p. 168.

<sup>477</sup> Francis Tremblay, *La Fiction en question*, *op. cit.*, p. 22.

Dans *Les Chemins de la liberté*, nous savons bien que le héros est un personnage qui provient de la fictionnalisation de Sartre lui-même, et que les intrigues romanesques miment les expériences personnelles réelles de l'auteur en se référant aux *Carnets de la drôle de guerre*. Toutefois, ce ne sont pas simplement des notes prises mais la forme donnée à sa mémoire : comme le dit Jean Montalbetti, « La mémoire c'est déjà une forme de l'imagination, une forme de la fiction. Si je me souviens de nom passé, il s'agit d'un passé fictif puisque je le pense au moment présent. »<sup>478</sup>

Beaucoup d'autres détails dans l'œuvre possèdent une réelle authenticité, notamment en ce qui concerne les mentions géographiques. Ainsi, dans *Le Sursis*, on trouve un lieu existant, un café, que Sartre situe « au premier étage du quatre-vingt-dix-neuf, au-dessus du Kosmos » et où « un homme en bras de chemise par[ai]t à la fenêtre et s'accoud[e] à la balustrade. »<sup>479</sup> Les notes de Michel Contat précisent : « Le nom de ce café, qui existe toujours, à l'angle de la rue Vavin et du 101, boulevard du Montparnasse, s'écrit avec un C. »<sup>480</sup> L'auteur a donc probablement mis en fiction ce nom propre se permettant au passage de le déformer.

D'une autre manière, le texte peut rapprocher deux événements que la réalité n'associait pas :

Il [René] regardait les drapeaux français qui flottaient au-dessus de l'entrée de la gare de l'Est ; la guerre était là-bas, au bout des rails, elle ne gênait pas, il se sentait menacé par une catastrophe beaucoup plus immédiate les foules, c'est fragile, il y a toujours un malheur qui plane au-dessus d'elles. *L'enterrement de Gallieni, il rampe, il traîne sa petite robe blanche entre les racines noires de la foule, sous l'horreur du soleil, l'échafaudage s'effondre, ne regarde pas, ils ont emporté la femme, raide, avec pied en dentelle tout qui sortait de sa bottine éclatée ; la foule l'entourait, sous le ciel clair et vide, je hais les foules, il sentait des yeux partout, des soleils qui faisaient éclore des fleurs dans son dos, sur son ventre, qui allumaient son long nez pâle, le départ pour la*

---

<sup>478</sup> Jean Montalbetti, « Entretien avec Jorge-Luis Borges », *Le Magazine littéraire*, n°148, mai 1979, p. 22.

<sup>479</sup> Jean-Paul Sartre, *Le Sursis*, *op. cit.*, p. 915.

<sup>480</sup> Michel Contat, « Notes et variantes », in Jean-Paul Sartre, *Œuvres romanesques*, *op. cit.*, p. 1992.



banlieue des premiers dimanches des mai, et le lendemain, dans les journaux : « Le dimanche rouge », il en reste toujours quelques-uns sur le carreau.<sup>481</sup>

Selon la Pléiade, on sait que Sartre assista en famille à l'enterrement du général Gallieni mort en 1916 sur l'esplanade des Invalides<sup>482</sup>. Cet événement funéraire est vu par René. Comme Paul Ricœur le souligne : « La mise en intrigue n'est jamais le simple triomphe de l'“ordre”. [...] Les intrigues elles-mêmes coordonnent distention et intention. »<sup>483</sup> De fait, si Sartre retranscrit ses propres impressions lors de cet enterrement en les greffant sur le personnage de René, c'est pour offrir un parallèle entre l'appel à la guerre et la mort à ce moment où les soldats partent vers la gare pour aller au front.

Sartre et Beauvoir communiqueront fréquemment sur leurs conditions de vie respectives et leurs évolutions intellectuelles. En plus de ses *Carnets*, Isabelle Grell montre que *Les Lettres au Castor* – qui sont un recueil des lettres envoyées à Simone de Beauvoir, organisées et publiées plus tard, après la mort de Sartre<sup>484</sup> – ont également été utilisés comme références au cours de la création du roman :

*Les Lettres au Castor* s'interrompent le 10 juin 1940 lors du départ pour Haguenau et reprennent avec intermittence à partir du 28 juillet de cette même année. Il est par conséquent possible de comparer ces deux textes dont l'un est réel et écrit *ad momentum* et l'autre remémoré à l'aide des missives en vue d'être partiellement fictionnalisé. Le 11 juin 1940, la compagnie de Sartre était stationnée à Haguenau, dans une ville morte, en groupes dispersés et coupés de toutes nouvelles. « Le Journal de La Mort dans l'âme » est daté du 12 juin 1940. Quand nous comparons les lettres et le texte de fiction, une multitude de correspondances peut être établie.<sup>485</sup>

---

<sup>481</sup> Jean-Paul Sartre, *Le Sursis*, *op. cit.*, p. 911.

<sup>482</sup> Michel Contat, « Notes et variantes », in Jean-Paul Sartre, *Œuvres romanesques*, *op. cit.*, p. 1992.

<sup>483</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit*, t. 1, *op. cit.*, p. 112.

<sup>484</sup> Jean-Paul Sartre, *Lettres au Castor et à quelques autres*, éd. par Simone de Beauvoir, t. I (1926-1939), t. II (1940-1963), Paris, Gallimard, 1983.

<sup>485</sup> Isabelle Grell, *op. cit.*, pp. 125-127.

L'histoire de Mathieu se déroulant « à Padoux »<sup>486</sup> se trouve être un endroit réel et marquant dans la vie de Sartre, ce – « [p]etit village de Lorraine (département des Vosges), situé entre Epinal et Rambervilliers. C'est là que Sartre fut fait prisonnier le 21 juin 1940, le jour même de ses trente-cinq ans. »<sup>487</sup> Il place ainsi ses personnages dans des lieux qu'il a lui-même habités en étant mobilisé. Ces personnages sont cependant dans des situations différentes et ne regardent pas la scène avec le même œil que Sartre.

Le groupe dans lequel a été incorporé Sartre diffère de ce qui est décrit dans le roman : les chefs qui fuient font partie de la 61<sup>e</sup> division (« La soixante et une, dit un type de mauvaise grâce »<sup>488</sup>). C'est une imitation déformée pouvant provoquer la confusion ou une volonté de cacher la réalité dans *La Mort dans l'âme* :

La situation générale décrite ici est celle de la 70<sup>e</sup> Division (dont Sartre faisait partie) et non celle de la 61<sup>e</sup> Division qui fut démantelée vers mi-mai 1940 dans la région de Rocroi. La 70<sup>e</sup> Division avait été formée à l'origine dans le cadre « B », avec des hommes de plus de trente-deux ans ; elle appartenait au Deuxième Groupe d'Armées qui fut isolé en Lorraine et dans l'Est à partir du 13 juin 1940 et elle était commandée par le général François. Lorsque nous lui avons demandé pourquoi il y avait un certain brouillage dans les numéros et les secteurs de différents régiments et divisions, Sartre nous a répondu : « Ai-je mis de *vrais* régiments ? »<sup>489</sup>

Sartre met probablement ainsi certaines expériences vécues, soit de façon non contrôlée, soit volontairement faussée. Il ne cherche pas à décrire fidèlement, mais il reconstitue une situation plausible. En cela il tient probablement à se démarquer d'une exacte reproduction autobiographique.

On peut dire que Sartre a intégré de nombreux aspects de sa vie par l'intermédiaire d'une fictionnalisation lors de la création des *Chemins de la liberté* mais qu'il n'en a pas fait un récit entièrement fidèle. Son expérience de prisonnier de guerre n'est finalement,

---

<sup>486</sup> Jean-Paul Sartre, *La Mort dans l'âme*, op. cit., p. 1199.

<sup>487</sup> Michel Rybalka, « Notes et variantes », in Jean-Paul Sartre, *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 2063.

<sup>488</sup> Jean-Paul Sartre, *La Mort dans l'âme*, op. cit., p. 1292.

<sup>489</sup> Michel Rybalka, « Notes et variantes », in Jean-Paul Sartre, *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 2083.

pour certaines scènes, pas représentative. Ainsi en est-il de cet épisode où un Allemand humilie des prisonniers :

Dans le camion l'Allemand découpe une seconde tranche ; il la jette, elle tourne en l'air et tombe entre les têtes levées ; Brunet est pris dans un remous énorme, il se sent bousculé, déplacé, frappé ; il voit Moûlu qu'un tourbillon emporte et qui lève les mains en l'air, comme s'il se noyait. « Salauds ! Pense-t-il, salauds ! » Il voudrait frapper, à coups de poing, à coups de pied, sur les hommes qui l'entourent. Une seconde tranche tombe, une troisième, les types se battent ; un costaud s'échappe, il tient une tranche serrée dans sa main, on le rattrape, on le ceinture, il fourre la tranche entière dans sa bouche en la poussant du plat de la main pour la faire entrer ; on le lâche, il s'en va à pas lents en roulant des yeux inquiets. Le Fritz s'amuse, il envoie des tranches à gauche, à droite, il fait des feintes pour décevoir la foule. Un morceau de pain tombe aux pieds de Brunet, un caporal-chef le voit, il plonge en heurtant Brunet au passage ; Brunet le saisit aux épaules et le plaque contre lui. Déjà la meute se rue sur la tartine qui gît dans la poussière. Brunet pose le pied sur la tartine et racle la terre de la semelle. Mais dix mains lui saisissent la jambe, l'écartent, ramassent les miettes terreuses.<sup>490</sup>

C'est une scène assez marquante dont nous n'avons pas trace dans les mémoires écrits (lettre, carnet) à cette époque.

De fait, les livres que Sartre a pu lire, les choses qui se sont produites et les endroits qu'il a traversés deviennent des souvenirs qu'il incorpore et peut intégrer dans le monde romanesque. La vie réelle de Sartre tend alors à se confondre avec l'univers fictionnel. On pense, au début du troisième tome, à certaines scènes qui prennent New York pour décor. Gomez essaie de chercher un travail aux États-Unis, alors que Sartre y a lui aussi voyagé en 1945 sur une invitation de son ami Camus : « À New York, il retrouve un ami proche, Fernando Gerassi, le peintre intransigeant dont il [fait] le modèle de Gomez dans *Le Sursis* [...]. »<sup>491</sup>

---

<sup>490</sup> Jean-Paul Sartre, *La Mort dans l'âme*, op. cit., p. 1378.

<sup>491</sup> Michel Contat, *Sartre, L'Invention de la liberté*, op. cit., p. 82.

*Les Carnets de la drôle de guerre* est une référence principale et importante pour l'écriture des *Chemins de la liberté*. C'est en quelque sorte un mémoire de la période de captivité de l'auteur qu'il l'utilise pour accommoder à sa rédaction romanesque certains événements et certaines impressions : ainsi, « [e]ntre l'histoire collective et l'autobiographie individuelle, les carnets de guerre ont une double valeur de document brut et de confidence. »<sup>492</sup>

En 1974, Sartre avait conclu : « Mes lettres ont été en somme l'équivalent d'un témoignage sur ma vie. »<sup>493</sup> Chaque tranche de cette vie peut devenir un élément de l'histoire dans le monde romanesque qui acquiert cependant son autonomie, également en raison de son style propre.

La pensée philosophique sur la liberté que son auteur exprime – puisque c'est le but de cette trilogie romanesque –, est en somme extériorisé par la nature humaine et mise en œuvre par l'écriture littéraire. Même si l'on considère que les personnages sont des projections de personnes ayant existé et que *Les Chemins de la liberté* intègre de nombreuses expériences personnelles de l'auteur, nous ne pouvons pas à proprement parler ici d'une autobiographie de Sartre. Contrairement aux *Mots* de 1964, cette trilogie n'appartient pas au registre autobiographique puisqu'elle se fonde délibérément sur un caractère fictif.

On rappelle que, à propos de la genèse de la trilogie, Michel Contat était revenu sur une citation de Sartre indiquant que sur cette manière que l'auteur a choisie : « Lucifer tire la lumière du Mal, tel était au départ le thème du roman » ; il précisait que « ce thème devait être porté par une matière romanesque fortement autobiographique. »<sup>494</sup>

Le roman est bien autobiographique : on peut lui attribuer la caractéristique que Philippe Gasparini lui prête, lorsqu'il indique que « Le roman autobiographique s'inscrit dans la catégorie du possible (*eikôs*), du vraisemblable naturel. »<sup>495</sup>

---

<sup>492</sup> Geneviève Idt, « *Les Chemins de liberté* : les toboggans du romanesque », art. cité, p. 81.

<sup>493</sup> Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, *La Cérémonie des adieux*, *op. cit.*, p. 230.

<sup>494</sup> Michel Contat, « Notice », in Jean-Paul Sartre, *Œuvres romanesques*, *op. cit.*, p. 1862. Voir *supra*, pp. 170-174.

<sup>495</sup> Philippe Gasparini, *op. cit.*, p. 29.

### 3. Un roman engagé ?

Alors que les romans réalistes de Flaubert ont beaucoup influencé l'écriture de Sartre, son attitude est en contraste avec celle de Flaubert dans la mesure où l'engagement marque entre eux la plus grande différence, ainsi que Charline Pluvinet l'écrit :

[...] Sartre déclare à plusieurs reprises n'aimer ni l'homme Flaubert, ni ses personnages. Le projet littéraire de Flaubert se trouve à l'opposé de celui de Sartre, pour qui l'écrivain doit s'engager – ne peut pas ne pas s'engager, certes, mais doit choisir positivement cet engagement.<sup>496</sup>

« Historiquement, Sartre ne fut ni le premier à “faire” de la littérature engagée ni même le premier à utiliser ce terme. »<sup>497</sup> On l'a dit, Gabriel Marcel en parlait déjà en 1919<sup>498</sup>. Le terme existe bien pour décrire une forme particulière d'écriture, et se développe surtout durant l'entre-deux-guerres. Il n'est donc pas exclusif du projet sartrien.

L'engagement est avant tout, en littérature, l'expression d'un point de vue de l'écrivain, le choix d'une situation dans son œuvre, un contrat qui lie l'auteur au lecteur. De plus, Benoît Denis précise que, dans le cas de la littérature, cette situation implique l'écrivain dans le politique :

---

<sup>496</sup> Charline Pluvinet, *Fiction en quête d'auteur*, op. cit., pp. 168-169.

<sup>497</sup> Benoît Denis, *Littérature et engagement : de Pascal à Sartre*, op. cit., p. 31.

<sup>498</sup> *Ibid.*, p. 32. Voir *supra*, p. 166.

[...] en termes littéraires et esthétiques : l'engagement implique [...] une réflexion de l'écrivain sur les rapports qu'entretient la littérature avec le politique (et avec la société en général) et sur les moyens spécifiques dont il dispose pour inscrire le politique dans son œuvre.<sup>499</sup>

Le social et le politique forment la « situation » pour laquelle l'écrivain engagé prend fait et cause dans l'œuvre littéraire. C'est la raison pour laquelle la littérature engagée est en fin de compte condamnée à impliquer l'Histoire : « la littérature engagée apparaît d'abord comme historiquement située. »<sup>500</sup> Et plus précisément, pour le roman, l'Histoire côtoiera la fiction. Ainsi, l'écrivain engagé, et son roman, vont s'enraciner dans leur époque d'écriture.

Chez Sartre, *L'Enfance d'un chef*, fini en juillet 1938 et paru en janvier 1939<sup>501</sup>, affiche une transition qui « annonce une nouvelle direction pour l'écrivain : les prémisses de l'engagement »<sup>502</sup>. Selon Aliocha Wald Lasowski, c'est à partir de cette nouvelle que Sartre commence à mettre en forme son idée de l'engagement politique :

*L'Enfance d'un chef* fait surgir la question politique dans le récit. [...] Figure élaborée au fil du temps, « l'intellectuel engagé » désigne l'écrivain qui, prenant conscience de son inscription dans la société et dans l'histoire, décide de participer aux débats politiques de son temps pour la défense de ses idées et de ses valeurs.<sup>503</sup>

La rédaction de *L'Enfance d'un chef* et de *L'Âge de raison* s'est effectuée à peu près à la même période. Mais à en juger par le contenu exprimé par les deux œuvres littéraires, ainsi que la pensée présentée par l'auteur, *L'Enfance d'un chef* est la première tentative de l'auteur dans un engagement politique dans sa littérature. *L'Âge de raison* est quant à lui une interprétation de l'existence humaine et de la liberté d'un point de vue plus

---

<sup>499</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>500</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>501</sup> Aliocha Wald Lasowski, « *L'Enfance d'un chef* » de Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 7.

<sup>502</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>503</sup> *Ibid.*, p. 8.

philosophique. Ce sont deux œuvres littéraires de la même époque mais dont les intentions sont complètement différentes – ce qui reflète pleinement la richesse de la création littéraire de l’auteur.

Le fait de l’engagement en politique et dans la société est un sujet de première importance lorsque ce cycle romanesque ouvre son deuxième tome. À partir du *Sursis*, c’est la guerre, et pour ce tome le risque de guerre, qui devient le thème emblématique du cycle : les deux derniers volumes sont publiés ensemble en 1945 à un moment où l’idée de l’engagement s’est enrichie chez Sartre, notamment à travers ses autres écrits.

Avec l’apparition de l’Histoire dans le roman, les lecteurs sont amenés à voir que les changements dans l’environnement social affectent toujours la compréhension de la liberté du principal protagoniste, Mathieu, puis de Brunet. Le roman ouvre la voie à l’exploration d’une existence de la liberté de l’homme dans la société.

Dès lors, l’engagement devient une composante de l’œuvre de Jean-Paul Sartre ; quoiqu’il convienne de préciser que, du point de vue philosophique, il concerne l’existence de l’homme tout entière. Cet engagement est aussi une manière par laquelle l’homme existe dans le monde.

### 3.1. L’homme et l’écrivain engagés

Sartre, en tant qu’homme d’écriture et de pensée, impliqué dans les grands débats politiques de son temps, prend parti à plusieurs autres moments marquants de l’histoire du siècle : la guerre d’Espagne, la Résistance, puis après la Seconde Guerre mondiale, la guerre d’Algérie, l’Indochine, Mai 68, etc. On sait que, capturé par les troupes allemandes, durant la Seconde Guerre mondiale, il vivra une expérience marquante à laquelle est dû un système de pensée fondé sur l’engagement.

Après-guerre, il devient un compagnon de route du Parti communiste jusqu’à l’invasion de la Hongrie par les troupes soviétiques en 1956, où il en prend ses distances avec le Parti. Tout au long de sa vie, Sartre agit pour mettre en adéquation ses pensées

et ses actes. Il est une figure majeure de l'intellectuel au XX<sup>e</sup> siècle, comme Patrick Wagner l'indique :

De 1944 et jusqu'à sa mort en avril 1980, Sartre fut le symbole même de l'intellectuel engagé. Des images nombreuses et fortes nous viennent naturellement en mémoire à la seule évocation du nom de Sartre [...]. Certaines s'imposent d'emblée : ses prises de position sur les guerres coloniales, sa présence au Tribunal Russel, ses voyages en Union Soviétique, à Cuba, en Chine, le refus du Nobel, Mai 68, son militantisme gauchiste. Mais au-delà de la réflexion du moraliste ou de l'action du partisan, il serait intéressant d'examiner ici l'évolution et l'originalité d'une prise de conscience, cette auto-définition qui a reflété longtemps une époque. Sartre est l'un des rares à avoir poussé si loin l'analyse de l'impossible statut de l'intellectuel.<sup>504</sup>

Avant d'être un écrivain, Sartre est d'abord lui-même, l'homme Jean-Paul Sartre, confronté à sa liberté : « La liberté est toujours *en situation* et suppose la possibilité de choix se constituant dans l'acte. »<sup>505</sup>. Il en est de même pour ses personnages romanesques, comme il l'explique en 1946 dans *L'Existentialisme est un humanisme* :

Ce que les gens veulent, c'est qu'on naisse lâche ou héros. Un des reproches qu'on fait le plus souvent aux *Chemins de la liberté* se formule ainsi : mais enfin, ces gens qui sont si veules, comment en ferez-vous des héros ? Cette objection prête plutôt à rire car elle suppose que les gens naissent héros. Et au fond, c'est cela que les gens souhaitent penser : si vous naissez lâches, vous serez parfaitement tranquilles, vous n'y pouvez rien, vous serez lâches toute votre vie, quoi que vous fassiez ; si vous naissez héros, vous serez aussi parfaitement tranquilles, vous serez héros toute votre vie, vous boirez comme un héros, vous mangerez comme un héros. Ce que dit l'existentialiste, c'est

---

<sup>504</sup> Patrick Wagner, « La notion d'intellectuel engagé chez Sartre », p. 5, en ligne, URL : <http://journals.openedition.org/leportique/381>, consulté le 5 mai 2021.

<sup>505</sup> Jeannette Colombel, *Jean-Paul Sartre : un homme en situation*, Paris, Librairie générale française, 1985-1986, p. 17.



que le lâche se fait lâche, que le héros se fait héros ; il y a toujours une possibilité pour le lâche de ne plus être lâche, et pour le héros de cesser d'être un héros.<sup>506</sup>

Pour Sartre, c'est à travers l'action que l'homme devient lui-même et c'est ce qui fait son existence dans ce monde. L'essence de l'homme, et donc des personnages, est modélisée par les choix qu'offrent les circonstances ; être un héros ou un lâche n'est déterminé que par les actions entreprises, celles que l'espoir fait naître :

S. – D'une part, je garde l'idée que la vie d'un homme se manifeste comme un échec ; ce qu'il a tenté, il ne le réussit pas. [...] Et puis de l'autre côté, depuis 1945, j'ai pensé de plus en plus – et actuellement je le pense tout à fait – qu'une caractéristique essentiellement de l'action entreprise, [...] c'est l'espoir. [...] en revanche, l'espoir en tant qu'il est rapport de l'homme à sa fin, rapport qui existe même si la fin n'est pas atteinte, c'est cela qui demeure le plus présent dans mes pensées.<sup>507</sup>

C'est dans l'action que réside la valeur de l'homme. Dans toute série d'actes, la liberté humaine se reflète. Comme Sartre explique dans *L'Être et le néant* : « L'être du soi : c'est la valeur. [...] la réalité humaine est ce par quoi la valeur arrive dans le monde. [...] la valeur hante l'être en tant qu'il se fonde, non en tant qu'il est : elle hante la liberté. »<sup>508</sup>

Dans cet après-guerre, où Sartre publie *Les Chemins de la liberté*, les écrivains engagés tentent d'ouvrir la voie à des réflexions liées à la situation politique et sociale :

En ce sens, la théorie de l'engagement cherche à reconduire l'écrivain, égaré dans la nécessité prêtée à l'écriture, du côté du réel contingent ; Sartre veut serrer de plus près son intuition fondamentale, sans pour autant lâcher sa plume, mais en la vouant à se planter modestement dans les situations de l'époque.<sup>509</sup>

---

<sup>506</sup> Jean-Paul Sartre, *L'Existentialisme est un humanisme*, op. cit., pp. 55-56.

<sup>507</sup> Jean-Paul Sartre, Benny Lévy, *L'Espoir maintenant : les entretiens de 1980*, Lagrasse, Verdier, 1991, p. 25.

<sup>508</sup> Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant*, op. cit., pp. 129-130.

<sup>509</sup> Jean-François Louette, *Silences de Sartre*, op. cit., p. 27.

« L'écrivain "engagé" sait que la parole est action ; il sait que dévoiler c'est changer et qu'on ne peut dévoiler qu'en projetant de changer. »<sup>510</sup> L'action, et donc l'écriture pour un écrivain, est la forme incarnée de l'engagement.

La vie entière de l'auteur Sartre est une vie d'engagement. En tant qu'écrivain, il se projette dans son œuvre, et plus encore dans *Les Chemins de la liberté* qui a pour ambition de dévoiler et d'explorer un sujet portant sur un homme face à sa vie et à la société. Cette œuvre est une fresque de l'existence humaine à une époque donnée. Sa pensée s'engage dans son œuvre, et son œuvre s'engage dans la vie. Dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, Sartre définit « [l']écrivain engagé [comme] celui qui a pris, explicitement, une série d'engagements par rapport à la collectivité, qui s'est en quelque sorte lié à elle par une promesse et qui joue dans cette partie sa crédibilité et sa réputation. »<sup>511</sup> *Les Chemins de la liberté* est la meilleure attestation de la vie engagée que l'auteur a choisie, un engagement dans son époque.

### 3.2. La forme « journal »

Sartre utilise souvent pour ses romans une mise en forme comparable à celle d'une écriture du jour à la manière du journal intime ; de *La Nausée* aux *Chemins de la liberté*, nous le voyons emprunter cette forme. Cette manière d'écrire est choisie par l'auteur afin d'exprimer ses opinions ou celles de ses personnages. Si l'on revient à la définition du mot « journal », on peut retenir :

1. Relation quotidienne des événements ; écrit portant cette relation.
2. Publication périodique relatant les événements saillants dans un ou plusieurs domaines.

---

<sup>510</sup> Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, op. cit., p. 28.

<sup>511</sup> *Ibid.*, p. 30.

\* Publication quotidienne consacrée à l'actualité.

\* L'administration, la direction, les bureaux d'un journal.

3. Bulletin quotidien d'information.<sup>512</sup>

Cette définition donne un caractère particulier à la forme : intime et actuelle, c'est-à-dire, exprimant l'authenticité de la vie, la subjectivité et le temps présent. Philippe Gasparini explique précisément l'intérêt du journal, lorsqu'il est tourné vers l'intériorité : « le journal offre [...] l'image d'une mise à nu du scripteur par lui-même, d'une recherche obstinément réflexive et introspective de la vérité, d'une confession sans complaisance. »<sup>513</sup> Au fond, cette forme d'écriture littéraire offre un pont entre la réalité objective et sa restitution à travers la subjectivité du scripteur : cette compatibilité est la principale caractéristique de la forme du journal. Il faut rappeler que la narration du diariste se présente toujours un léger temps de retard, du point de vue de la consignation des faits.

Michel Braud explique pourquoi le roman se sert du journal pour élaborer une transition entre la vie personnelle et le réel :

La fictionnalisation de l'expérience individuelle ne semble pas tenable sur une existence complète, ouverte à chaque moment sur un temps indéfini – et ne connaissant à terme qu'une fin possible, la mort. Ainsi peut s'expliquer aussi la revendication de vérité qui ponctue la plupart des journaux : le diariste, engagé dans un récit de soi au jour le jour, où il ne connaît ni ne maîtrise l'épisode suivant, entend prendre acte de l'impossibilité d'écrire son existence entière comme une fiction, et s'en tenir à la transcription du réel.<sup>514</sup>

Selon le critique, le journal en tant que récit du quotidien met en avant l'expérience individuelle dans l'instant. Sans causalité ni aboutissement, il témoigne d'un homme et

---

<sup>512</sup> <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/journal>

<sup>513</sup> Philippe Gasparini, *Est-il je ? : roman autobiographique et autofiction*, op. cit., p. 217.

<sup>514</sup> Michel Braud, « “Le texte d'un roman” : journal intime et fictionnalisation de soi », *L'Esprit créateur*, vol. 42, n° 4, p. 79, en ligne, URL : <http://www.jstor.com/stable/26288440>, consulté le 14 juillet 2020.

de son époque et apparaît comme un moyen d'insérer dans le roman le réel à la manière d'un enregistrement quotidien.

Dans l'ensemble, les moyens d'écriture des trois volumes des *Chemins de la liberté* sont assez différents. Dans le deuxième tome *Le Sursis*, l'atmosphère d'avant-guerre non résolue est clairement exprimée par l'intermédiaire de la forme du journal, en reflétant également l'actualité dans le roman. Cette forme est toutefois plus objectivante qu'intime. Nous voyons bien que si l'auteur écrit sous la forme d'un journal, car les chapitres du *Sursis* correspondent à des jours précis, il ne s'agit pas pour autant de l'écriture d'un diariste. Ces « journaux » ne sont pas exprimés à la première personne ou à travers la perspective subjective du protagoniste, ils empruntent, on l'a dit et étudié, à la technique d'écriture simultanée de Dos Passos<sup>515</sup>. La structure du journal, que ce soit en termes de temps ou de lieu et de l'événement historique, donne au lecteur une illusion d'authenticité lors de la lecture. Dans *La Mort dans l'âme*, l'auteur continue la forme du journal pour Mathieu – même si cela est moins marqué que pour *Le Sursis* – et la partie concernant Brunet n'est plus aussi structuré. Il s'agit d'un texte compact où l'on ne distingue pas de sous-section ou de paragraphes – nous en avons parlé en détail dans le sujet de la « Composition » en deuxième partie de cette thèse.

Pour le troisième tome, l'écriture des deux parties n'est pas la même. La première partie de *La Mort dans l'âme* reprend une écriture datée, à la manière d'un journal, encourageant ainsi l'expression de Mathieu et par là même celle de l'auteur. Dans le tome inachevé, *La Dernière chance*, on se souvient que Sartre intègre des éléments des *Carnets de la drôle de guerre*, mais également le « Journal de Mathieu »<sup>516</sup>, ce « journal fictif vrai »<sup>517</sup>, qui relate l'épisode du combat dans l'église.

En raison du journal, *Les Chemins de la liberté* a un semblant autobiographique et contient ainsi une réalité historique qui fait office de preuves offertes au lecteur. Il puise dans la réflexion philosophique et rend traçable le but recherché par Sartre : mettre en question la liberté de l'homme. Alors que Sartre choisit la forme du journal pour son

---

<sup>515</sup> V. *supra*, pp. 110-119.

<sup>516</sup> Michel Contat, Jacques Deguy, « *Les Carnets de la drôle de guerre* de Jean-Paul Sartre : effets d'écriture, effets de lecture », art. cité.

<sup>517</sup> *Ibid.*, p. 22.

roman, le style d'écriture sans commencement ni dénouement exprime non seulement le temps présent, mais permet également à l'auteur une plus grande liberté dans l'écriture. Cette forme ouverte permet au lecteur d'entrer directement dans l'histoire romanesque, et il est facile de le mettre en résonance avec les personnages.

### 3.3. Le temps présent, celui d'une actualité historique

La plus grande caractéristique temporelle de cette écriture sous la forme d'un « journal » renvoie à l'actualité et, puisque l'engagement met également l'accent sur le présent, il nous faut tenir compte de cet aspect important de l'écriture romanesque chez Sartre. L'auteur explique sa compréhension du présent dans une interview avec Simone de Beauvoir :

J.-P. S. – Le présent est concret et réel. Et hier, c'est moins net, et demain je n'y pense pas encore. Il y a pour moi une préférence du présent sur le passé. [...] Le présent en passant au passé meurt. Il a perdu sa valeur d'entrée dans la vie. Il y appartient, je peux m'y référer mais il n'a plus cette qualité qui est donnée à chaque instant dans la mesure où je le vis, et qu'il perd quand je ne le vis plus.<sup>518</sup>

Pour Sartre, le temps présent est l'unique moment nous permettant d'agir, alors que le passé est relégué et appartient à notre vie : en ce sens chacun peut s'en servir. Sartre, philosophe et écrivain engagé, contraint son roman à être façonné par son époque. Ce temps présent, à valeur historique, concerne l'actualité. Selon Sylvie Servoise, le contexte littéraire de cette période du « roman à thèse » et la particularité de la littérature sartrienne s'inscrivent dans un mouvement d'opposition :

---

<sup>518</sup> Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, *La Cérémonie des adieux*, op. cit., p. 529.

[...] le roman à thèse et / ou la littérature engagée tissent des liens étroits entre les deux notions : B. Denis fait ainsi de la littérature engagée une sorte d'« archi-genre » dont procéderait aussi bien le roman à thèse [...] D'autres, comme Susan Rubin Suleiman, vont jusqu'à superposer les deux notions, faisant du « roman engagé » un simple synonyme de « roman à thèse » : « Quant à la littérature “engagée”, c'est à mon sens un terme trop imprécis pour servir à une étude générique ; de plus trop étroitement lié au nom de Sartre qui définit la littérature engagée en partie par opposition à la littérature à thèse (bien qu'il puisse s'agir, comme au début du siècle d'un refus du nom plutôt que de la chose.) ». [...] il nous semble néanmoins possible de déterminer le roman engagé comme un genre à part entière, distinct du roman à thèse et dont les textes sartriens ne seraient pas les seuls représentants.<sup>519</sup>

L'entrée tardive de Sartre dans le roman l'a placé au côté des écritures engagées caractéristiques de l'après-guerre. En effet, selon Benoît Denis, lorsqu'on compare Sartre à ses contemporains, il présente une situation en « retard » sur les autres écrivains de sa génération, tels Malraux, Nizan, Chamson ou Prévost. Ce retard permet à Sartre d'entamer la période de l'entre-deux-guerres et de la guerre avec un regard nouveau, vidé de toute autre implication. C'est notamment ce qui le poussera à intervenir dans son époque.

Le succès de Sartre est paradoxalement fonction du « retard » dont il souffre. [...] son entrée en littérature est tardive, puisqu'elle date de l'extrême fin de l'entre-deux-guerres. [...] Cette situation de retard, caractéristique de Sartre, se révélera néanmoins un atout à la Libération : elle lui procurera une espèce de virginité littéraire qui permettra de se présenter comme un auteur neuf, issu de la guerre, [...] un écrivain façonné par l'entre-deux-guerres, et dont la vision de la littérature a été formée à cette époque par un suivi très attentif de l'actualité littéraire [...].<sup>520</sup>

---

<sup>519</sup> Suleiman Susan Rubin, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, 1983, p. 11 ; cité dans Sylvie Servoise, *Le roman face à l'histoire : littérature engagée en France et en Italie dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle*, Rennes, PUR, 2011, p. 41.

<sup>520</sup> Benoît Denis, *Littérature et engagement, op. cit.*, p. 265.

Nous découvrons ainsi que l'œuvre de Sartre écrite à partir de 1938 n'est pas directement celle de la guerre – son but est autre, on l'a dit, il s'agit de parler de la liberté. Mais c'est la guerre qui représentera l'actualité historique : Michel Contat montre que dans *Le Sursis*, ce qui unifie les personnages « est la crise internationale aboutissant aux Accords de Munich, très précisément datée du vendredi 23 septembre 1938, à 16 h 30, au vendredi 30 septembre dans l'après-midi ; mais, plus encore, c'est un regard, celui de l'Histoire. »<sup>521</sup> *Le Sursis* se concentre sur les 23-30 septembre 1938 dans un récit découpé en sept journées et une nuit, destinées à montrer les enjeux humains et historiques de Munich. Le roman sartrien manifeste sa situation actuelle et locale ; ce sont les deux points typiques sur lesquels reposent les facteurs objectifs d'une mise en situation :

Une bonne part du prestige dont l'œuvre artistique ou littéraire jouit dans notre société réside ainsi dans la capacité qu'on lui prête de s'arracher au temps humain, de nier son écoulement pour se placer dans une tout autre dimension temporelle. Littérature de l'urgence, la littérature engagée n'épouse plus le *tempo* moderne, et c'est dès lors l'image même de l'œuvre littéraire qui se trouve modifiée, puisqu'elle n'est plus écrite pour la postérité, mais pour le temps présent, puisqu'elle n'a plus le temps devant elle pour faire son chemin, mais qu'il lui faut atteindre son but *ici et maintenant*.<sup>522</sup>

Dans cette mise en situation, le facteur humain ne peut être ignoré, puisque nous ne pouvons négliger l'influence de ceux que nous cherchons à atteindre. Sartre emploie une phrase devenue célèbre pour l'expliquer mais qui, souvent mal comprise, a généré des malentendus. Il s'agit de la réplique de Garcin dans *Huis Clos* (1943) « L'enfer, c'est les autres » :

---

<sup>521</sup> Michel Contat, « Notice », in Jean-Paul Sartre, *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 1963.

<sup>522</sup> Benoît Denis, op. cit., p. 41.

[...] « l'enfer, c'est les autres » a été toujours mal compris. On a cru que je voulais dire par là que nos rapports avec les autres étaient toujours empoisonnés, que c'était toujours des rapports infernaux. Or, c'est tout autre chose que je veux dire. Je veux dire que si les rapports avec autrui sont tordus, viciés, alors l'autre ne peut être que l'enfer. Pourquoi ? Parce que les autres sont, au fond, ce qu'il y a de plus important en nous-mêmes, pour notre propre connaissance de nous-mêmes. Quand nous pensons sur nous, quand nous essayons de nous connaître, au fond nous usons des connaissances que les autres ont déjà sur nous, nous nous jugeons avec les moyens que les autres ont — nous ont donnés — de nous juger. Quoi que je dise sur moi, toujours le jugement d'autrui entre dedans. Quoi que je sente de moi, le jugement d'autrui entre dedans. Ce qui veut dire que, si mes rapports sont mauvais, je me mets dans la totale dépendance d'autrui et alors, en effet, je suis en enfer. Et il existe une quantité de gens dans le monde qui sont en enfer parce qu'ils dépendent trop du jugement d'autrui. Mais cela ne veut nullement dire qu'on ne puisse avoir d'autres rapports avec les autres ; ça marque simplement l'importance capitale de tous les autres pour chacun de nous. [...] j'ai voulu montrer, par l'absurde, l'importance, chez nous, de la liberté, c'est-à-dire l'importance de changer les actes par d'autres actes. Quel que soit le cercle d'enfer dans lequel nous vivons, je pense que nous sommes libres de le briser. Et si les gens ne le brisent pas, c'est encore librement qu'ils y restent. De sorte qu'ils se mettent librement en enfer.<sup>523</sup>

Par l'explication que Sartre nous offre, nous pouvons faire ressortir trois points : si la relation entre vous et les autres s'abîme, alors l'enfer, c'est les autres ; si vous suivez toutes les opinions des autres, à nouveau l'enfer, c'est les autres ; si vous abandonnez le pouvoir de choisir, vous êtes alors votre propre enfer.

Autrui est un thème important chez Sartre, puisque « les autres » sont un facteur subjectif à la situation de l'homme. Cela implique que dans toute situation, il existe une dimension objective, le temps présent et le lieu actuel, et une dimension subjective, la

---

<sup>523</sup> Jean-Paul Sartre, « L'existentialisme athée », en ligne, URL : [https://www.philo5.com/Les%20philosophes%20Textes/Sartre\\_L%27EnferC%27EstLesAutres.htm#\\_01](https://www.philo5.com/Les%20philosophes%20Textes/Sartre_L%27EnferC%27EstLesAutres.htm#_01), consulté le 27 septembre 2020.



relation avec les autres. Ces deux aspects décident pour l'homme d'une situation. Pour Sartre, la fonction de sa littérature est de dévoiler la vie dans la société – la vie présente – autrement dit, la situation de l'homme dans le monde. Comme il explique dans une interview : « La vie dans le présent est faite de ses constances ; [...] c'est de vivre avec les autres en leur donnant une espèce de dimension présente qu'ils sont effectivement. »<sup>524</sup>

Ainsi, si l'on suit Sartre, l'écrivain expose le monde aux lecteurs ; la littérature dévoile la vie sociale et représente aussi la conscience malheureuse de la société. Le dévoilement exige la réflexion et devrait conduire au changement, à la révolution : « Si la société se voit et surtout si elle se voit *vue*, il y a, par le fait même, contestation des valeurs établies et du régime : l'écrivain lui présente son image, il la somme de l'assumer ou de se changer. »<sup>525</sup>

### 3.4. L'engagement des héros

[...] l'absolu de la contingence s'inscrit aussi, non sans paradoxe, dans le temps : c'est ce qu'exprime le choix, comme forme d'écriture, du genre du journal, genre de l'addition ouverte et non de la composition tendue vers une fin, qui est l'apanage du roman.<sup>526</sup>

La contingence en tant que présupposé fondamental de la pensée sartrienne est la base pour comprendre l'engagement. *La Nausée* accorde une importance particulière à la contingence : « dans les termes du Roquentin de *La Nausée* : “l'essentiel, c'est la contingence.” »<sup>527</sup>. Pour Jean-François Louette, la contingence est obscurcie chez Sartre par l'existence même : « Dans la philosophie sartrienne, la contingence est à la fois un

---

<sup>524</sup> Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 530.

<sup>525</sup> Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit.*, p. 89.

<sup>526</sup> Jean-François Louette, *Silences de Sartre*, *op. cit.*, p. 26.

<sup>527</sup> *Ibid.*, p. 21.

fait et une valeur, mais la valeur conserve l'opacité du fait. »<sup>528</sup> Sartre a expliqué dans une interview avec Simone de Beauvoir en 1974 cette difficulté d'entrevoir la contingence :

J.-P. S. – [...] J'ai pensé sur la contingence à partir d'un film. Je voyais des films où il n'avait pas de contingence, et quand je sortais, je trouvais la contingence. C'est donc la nécessité des films qui me faisait sentir à la sortie qu'il n'y avait pas de nécessité dans la rue. [...] <sup>529</sup>

En raison de la contingence, l'homme se doit d'agir pour devenir lui-même. Dans *Les Chemins de la liberté*, la première contingence rencontrée par le protagoniste Mathieu, c'est l'enfant à naître que porte Marcelle. L'image du bébé en gestation dans *L'Âge de raison* n'est pas seulement la raison la plus fondamentale poussant le développement de l'histoire, mais il promeut la contingence de l'existence humaine et par la même occasion la contingence de l'être de Mathieu – en tant que représentant de sa propre existence.

C'est précisément parce que l'existence de l'homme est une contingence que l'homme devient lui-même par ses actions – agir dans sa situation, c'est l'engagement. Dans le livre de Benoît Denis, l'engagement est expliqué en détail :

[...] au sens propre, *s'engager* signifie aussi *prendre une direction*. Il y a ainsi dans l'engagement l'idée centrale d'un choix qu'il faut faire. Au figuré, *s'engager*, c'est dès lors prendre une certaine direction, faire le choix de s'impliquer dans une entreprise, de se mettre dans une situation déterminée, et d'accepter les contraintes et les responsabilités contenues dans ce choix. [...] *s'engager* consiste à *poser un acte*, volontaire et effectif, qui manifeste et matérialise le choix effectué en conscience.<sup>530</sup>

---

<sup>528</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>529</sup> Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 181.

<sup>530</sup> Benoît Denis, *op. cit.*, p. 31.

L'engagement est le sujet de la praxis dans *Les Chemins de la liberté*, mais ce n'est pas une option placée au hasard. Le héros de Mathieu est le modèle typique de l'homme sartrien. La *praxis* est le plus fort signal du caractère de la vie de l'homme. Selon Sartre : « [...] un écrivain est engagé [...] lorsqu'il fait passer pour lui et pour les autres l'engagement de la spontanéité immédiate au réfléchi. »<sup>531</sup> En effet, toute la vie de Sartre est une existence engagée, qui consiste à combiner sa pensée avec la pratique, la mise en praxis de ses actions. De plus, ses personnages romanesques sont aussi une manifestation concrète des interventions de l'homme dans le monde. C'est pourquoi, nous pouvons estimer que cette trilogie romanesque repose autant sur l'engagement de l'homme – le fait d'agir – où le rapport à la politique coïncide avec le fond historique. C'est ainsi que Sartre dit :

À chaque époque, [...], c'est la littérature tout entière qui *est* l'idéologie parce qu'elle constitue la totalité synthétique et souvent contradictoire de tout ce que l'époque a pu produire pour s'éclairer, compte tenu de la situation historique et des talents. Mais puisque nous avons reconnu qu'il nous fallait faire une littérature de la *praxis*, il convient de nous tenir jusqu'au bout à notre propos. Il n'est plus temps de *décrire* ni de *narrer* ; nous ne pouvons pas non plus nous borner à *expliquer*. La description, fût-elle psychologique, est pure jouissance contemplative ; l'explication est acception, elle excuse tout ; l'une et l'autre supposent que les jeux sont faits. Mais si la perception même est action, si, pour nous, montrer le monde c'est toujours le dévoiler dans les perspectives d'un changement possible, alors, dans cette époque de fatalisme, nous avons à révéler au lecteur, en chaque cas concret, sa puissance de faire et de défaire, bref, d'agir.<sup>532</sup>

Chez Sartre, l'écriture est la *praxis* de l'écrivain, elle appelle les lecteurs à intervenir dans le monde à travers ses œuvres. En définitive, l'engagement reste une notion abstraite, elle est une forme en soi. Vivre ne peut pas se faire sans choisir, et chacun des

---

<sup>531</sup> Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 84.

<sup>532</sup> *Ibid.*, p. 288.

choix que l'on fait forme son propre engagement vital, contribuant à la valeur de sa vie propre. En somme, la vie n'est qu'une série de choix.

Chercher la liberté pour être totalement libre sont les principes du héros qui le conduisent à mettre en œuvre tous les actes possibles afin de lui permettre de se débarrasser des obstacles qu'il imagine l'entraver. L'enjeu pour lui est d'« être libre, totalement libre »<sup>533</sup>, devenir lui-même. Or le contexte l'oblige à s'impliquer politiquement : « La question de la liberté, de philosophique qu'elle était, devient [...] politique. »<sup>534</sup> Cette situation contingente qu'est la guerre est la principale raison poussant le protagoniste à s'engager dans une réflexion autour de la politique – ce qui, nous le verrons, conduira le cycle à l'inachèvement. Mais ce héros qui est amené face à ses choix peut représenter tout autre individu. Sartre explique ce lien entre choix et liberté dans *L'Être et le néant* :

Mais, précisément, il ne saurait y avoir de liberté que restreinte, puisque la liberté est choix. Tout choix, nous le verrons, suppose élimination et sélection ; tout choix est choix de la finitude. Ainsi la liberté ne saurait-elle être vraiment libre qu'en constituant la facilité comme sa propre restriction.<sup>535</sup>

En tant que lecteur, dès lors que nous voyons Mathieu en difficulté ou face à un choix, on éprouve la sensation qu'en réalité il n'a pas le choix. En fait, c'est son choix précédent qui l'a poussé vers la situation où il est. Dans la scène où Brunet essaie de persuader Mathieu d'entrer au Parti communiste, il remet en question le comportement de son ami :

« Tu as suivi ton chemin, dit Brunet. Tu es fils de bourgeois, tu ne pouvais pas venir à nous comme ça, il a fallu que tu te libères. A présent c'est fait, tu es libre. Mais à quoi ça sert-il, la liberté, si ce n'est pas pour s'engager ? tu as mis trente-cinq ans à te

---

<sup>533</sup> *Id.*, *L'Âge de raison*, *op. cit.*, p. 403.

<sup>534</sup> Michel Contat, *Sartre, L'Invention de la liberté*, *op. cit.*, p. 80.

<sup>535</sup> Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant*, *op. cit.*, p. 540.

nettoyer et résultat c'est du vide. Tu es un drôle de corps, tu sais, poursuivit-il avec un sourire amical. Tu vis en l'air, tu as tranché tes attaches bourgeoises, tu n'as aucun lien avec le prolétariat, tu flottes, tu es un abstrait, un absent. Ça ne doit pas être drôle tous les jours.

– Non, dit Mathieu, ce n'est pas drôle tous les jours. »

Il s'approcha de Brunet et le secoua par les épaules : il l'aimait très fort.<sup>536</sup>

Du point de vue de Brunet, Mathieu ne s'engage pas réellement dans la vie. Il coupe les liens avec sa classe bourgeoise et ne s'engage pas dans le communisme – en cela il ne prend pas part activement à sa vie. Et lorsque Mathieu arrive à éliminer tous les obstacles qui entravaient sa liberté, il reste dans une situation suspendue et tombe en déréliction.

La critique de Brunet et la réponse de Mathieu nous donnent à voir deux interprétations différentes de l'idée de l'engagement dans la société et dans le monde. Si Mathieu poursuit la liberté par l'action – c'est son existence – Brunet croit que la participation à la politique est une intervention nécessaire à la vie, quoique cette participation en politique doive se déclarer, car elle n'est pas innée : « Est-ce que tu t'imagines que j'étais convaincu quand je suis entré au P. C. ? Une conviction, ça se fait ? »<sup>537</sup>. En ce sens Brunet ne possède pas sa propre opinion car il est influencé et se laisse convaincre par les autres.

Avec Mathieu et Brunet, Sartre offre deux visions de la vie ; deux idéologies différentes à propos de l'existence humaine. Considérant la trilogie des *Chemins de la liberté* dans son ensemble, cette séparation entre les deux protagonistes de l'histoire est en fin de compte un moyen pour l'auteur d'expliquer, au moyen de la fiction romanesque, l'engagement de l'individu dans le monde. Sartre l'interprète de lui-même de cette façon : « J.-P. S. –Je voulais donner ma vision du monde en même temps que je la faisais vivre

---

<sup>536</sup> *Id.*, *L'Âge de raison*, *op. cit.*, p. 521.

<sup>537</sup> *Ibid.*, p. 524.

par des personnages dans mes œuvres littéraires ou dans mes essais. Je décrivais cette vision à mes contemporains. »<sup>538</sup>

Selon Hélène Baty-Delalande, les années trente, l'époque où Sartre rédigeait *Les Chemins de la liberté*, est un âge d'or du roman :

Le roman n'est plus conçu comme une odyssée spirituelle, une mythologie intellectuelle, expression d'une âme privilégiée à la recherche de son secret, lente appropriation du réel par l'esprit. Il ne s'agit plus de traduire ce qui apparaît désormais comme une sécurité bourgeoise et une disponibilité morale : une sorte de sérénité intellectuelle. Rendre compte d'une expérience concrète et limitée n'est plus possible qu'en lui donnant la couleur tragique de la vie, et en l'inscrivant dans la perspective de l'histoire collective. C'est sous le signe de l'angoisse que se donnent à lire les vies croisées dans ces romans de l'Histoire collective. Par delà leurs aspects idéologiques, les nouvelles techniques romanesques, en partie héritées des débats des années vingt, en partie reprises au roman américain moderne (Faulkner, Dos Passos, Hemingway, entre autres) soulignent la brisure d'un rapport au monde : le montage, les ruptures de construction, les changements de point de vue, l'attention portée au comportement plutôt qu'à la psychologie caractérisent le roman moderne.<sup>539</sup>

De même, Benoît Denis interprète « *Les Chemins de la liberté* [...] [comme] une sorte de chronique romanesque des années trente à travers laquelle Sartre entendait exposer les choix qui s'étaient offerts à sa génération. »<sup>540</sup> Et donc en cela il convoque le lecteur à une réflexion sur ses propres choix.

Revenons à la distinction qu'établit Benoît Denis entre un sens étroit et un sens large donnée à la « littérature engagée » pour la rapporter à la trilogie. Le sens restrictif se réfère uniquement à la participation à la politique : « [...] l'expression "littérature engagée" désigne [alors] une pratique littéraire associée étroitement à la politique (un

---

<sup>538</sup> Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 202.

<sup>539</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>540</sup> Benoît Denis, *op. cit.*, p. 271.

écrivain engagé, ce serait somme toute un auteur qui “fait de la politique” dans ses livres) »<sup>541</sup>, tandis que le sens large peut s’appliquer à tout ouvrage littéraire sous son rapport au monde – « toute œuvre littéraire est à quelque degré engagée, au sens où elle propose une certaine vision du monde et qu’elle donne forme et sens au réel. »<sup>542</sup>

Le premier volume des *Chemins de la liberté*, avec Mathieu comme héros, se concentre sur l’histoire du protagoniste en tant qu’individu intervenant dans le monde sans qu’aucun facteur politique soit en jeu. Tous les choix qui marquent sa vie à ce moment-là font de lui un homme seul. À partir du deuxième tome, de la mobilisation générale à la fin de l’histoire, lorsque Brunet est le protagoniste, la politique et la société sont en arrière-plan dans le roman. La vie du protagoniste devient hantée par la politique. Alors que Mathieu a choisi d’aller au front, Brunet est confus et ne sait pas comment choisir. Les deuxième et troisième tomes des *Chemins de la liberté* montrent clairement l’implication du politique et du social. Ainsi, que ce soit au sens large ou au sens restreint, la trilogie des *Chemins de la liberté* peut être définie comme un « roman engagé ». Cependant cet engagement ne tient pas rôle d’une thèse politique à laquelle il faudrait adhérer mais décrit une volonté de conduire le lecteur à sa propre analyse au moyen de la situation décrite :

L’engagement n’est pas l’enrôlement, ni même l’adhésion à tel ou tel parti politique. Il n’est pas même déterminé car il refuse justement la réduction de la situation humaine à un simple déterminisme des causes et des choses. L’engagement sartrien s’oppose en ce sens au matérialisme selon lequel l’homme n’est que le reflet d’une situation de base économique-sociale. Mais il s’oppose également à l’idéalisme qui postule la contingence de toute situation par rapport à l’éternité d’une « nature humaine ». <sup>543</sup>

Que ce soit en ampleur ou en profondeur, *Les Chemins de la liberté* est une œuvre brillante de notre siècle puisqu’elle est un miroir de son époque et qu’elle nous force à

---

<sup>541</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>542</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>543</sup> Patrick Wagner, « La notion d’intellectuel engagé chez Sartre », art. cité, p. 4.

réfléchir à notre propre liberté au quotidien. C'est une œuvre de la praxis nous invitant à entrer dans la réflexion de l'auteur, nous motivant à formuler notre réponse propre.

Rappelons que l'œuvre littéraire trouve son sens dans la lecture, mais si l'on suit Sartre, une lecture circonstanciée : « [...] je pense [...] que ceux qui font le métier d'écrivain, qui font de la littérature ne sont distingués par les lecteurs que selon les circonstances. [...] parce que ses livres se trouveront pour une raison ou pour une autre adaptés à l'époque »<sup>544</sup>, précise le romancier.

Sartre comme d'autres écrivains – Nizan notamment – ont ainsi utilisé le roman afin de marquer à leur manière un engagement. Rappelons que « [l']entre-deux-guerres correspond à une période d'intense confrontation entre le littéraire et le politique et constitue de ce fait une manière de laboratoire dans lequel ont été expérimentées diverses formes d'engagement littéraire. »<sup>545</sup>

### 3.5. Engagement et Histoire

L'écriture prend la responsabilité du dévoilement. Par l'œuvre littéraire, « l'écrivain a choisi de dévoiler le monde et singulièrement l'homme aux autres hommes pour que ceux-ci prennent en face de l'objet ainsi mis à nu leur entière responsabilité »<sup>546</sup>, explique Sartre qui poursuit en disant que le genre romanesque doit se conformer au monde réel : « J.-P. S. – [...] je pensais que le roman devait rendre compte du monde, tel qu'il était, aussi bien le monde littéraire et critique, que le monde des gens vivants. »<sup>547</sup> Le monde et les expériences de la vie font émerger la littérature engagée, mais l'œuvre littéraire n'est pas une simple transposition, d'autant que le monde est vu comme rapport de forces et d'oppositions.

---

<sup>544</sup> Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, *La Cérémonie des adieux : suivi de Entretiens avec Jean-Paul Sartre* (Août-Septembre 1974), *op. cit.*, p. 214.

<sup>545</sup> *Ibid.*, p. 228.

<sup>546</sup> Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit.*, p. 29.

<sup>547</sup> Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 177.



« Le premier numéro des *Temps modernes* [dont Sartre est le directeur-fondateur] paraît le 1<sup>er</sup> octobre [1945] chez Gallimard. La revue s'étant donné pour but d'intégrer les questions politiques à celles de la littérature, symbolisant donc ce qu'on appela depuis lors la *littérature engagée*.<sup>548</sup> » Puisque le héros sartrien a une contingence humaine et se confronte aux événements historiques, l'œuvre manifeste cette réflexion relative à l'engagement.

Benoît Denis revient sur l'engagement sartrien : « [...] Sartre annonce clairement que l'heure est désormais à une littérature passionnément occupée du temps présent et soucieuse de prendre position dans le débat politique. Autrement dit, le mot d'ordre de la littérature est alors, et pour quelques années, celui de l'engagement intégral. »<sup>549</sup> *Le Sursis* et *La Mort dans l'âme* illustrent ce fait.

Dans *La Mort dans l'âme*, après que Mathieu a choisi de faire face à la mort, laissant le lecteur dans l'incertitude, l'histoire continue avec un autre protagoniste, Brunet. La fin de cette première partie, bâtie autour d'une réelle ambiguïté concernant la mort de Mathieu, est une fin en suspens. Bien que la mort ne puisse clairement représenter la liberté que l'auteur aurait voulu afficher, la disparition du principal protagoniste des *Chemins de la liberté* permet le renouvellement de ses questionnements. Symboliquement, la liberté individuelle à laquelle Mathieu aspirait est morte. Il est intéressant de voir alors comment se développe le roman, privé de son centre, et comment évolue l'histoire avec le nouveau protagoniste, Brunet, dont l'identité communiste porte en lui aussi la question de la liberté, mais cette fois relativement à une liberté collective.

Brunet, comme projection de Paul Nizan, est aussi une clé pour la fictionnalisation de l'actualité politique, et cela dès le début de l'histoire romanesque, alors qu'il cherche à persuader Mathieu de s'inscrire au Parti. Le changement dans ce dernier tome des *Chemins de la liberté* qui nous fait passer de Mathieu à Brunet est stratégique pour comprendre les intentions que Sartre visait avec cette trilogie :

---

<sup>548</sup> Isabelle Grell, *Les Chemins de la liberté de Sartre*, op. cit., p. 138.

<sup>549</sup> *Ibid.*, p. 268.

Si l'aventure des héros de Sartre est toujours en fait aventure de l'esprit, elle ne flotte pas pour autant au-delà du monde : *La Nausée*, *Les Chemins de la liberté*, sont bien les produits d'une littérature « engagée ». Il convient néanmoins, en l'occurrence, de manipuler ce qualificatif avec une prudence extrême. Cette littérature n'est engagée que dans la mesure où les héros sont engagés, comme tout un chacun, dans le monde. C'est donc au sens le plus trivial du terme, et dans ce seul sens, qu'on peut parler d'« engagement ». En effet, non seulement Roquentin ou Mathieu ne s'engagent jamais par un choix positif, ni dans un parti politique, ni dans une action révolutionnaire, ni même dans un acte décisif quel qu'il soit, mais leur histoire est bien au contraire celle d'une sorte de désengagement progressif et acharné.<sup>550</sup>

Selon Annie Leclerc, si Mathieu ne tient compte que de sa liberté, il renonce à ses responsabilités puisqu'il ne s'engage pas positivement de quelque manière que ce soit : il accomplit plutôt un acte de désengagement. C'est l'une des raisons pour laquelle, il nous faudra rendre compte de l'inachèvement du cycle<sup>551</sup>. Puisque Sartre écrit un roman et non pas un essai philosophique – dans lequel il souhaite illustrer un thème qui relève de sa pensée et de ses recherches philosophiques – et veut « [...] représenter des individus pris au piège de leur liberté dans un monde de contingences, où tout choix est possible et en même temps irréversible. »<sup>552</sup>. On sait que réfléchir sur les actes de Mathieu au sein d'un monde romanesque, c'est aussi réfléchir sur les choix qu'un homme doit faire dans la société :

« La situation ne saurait non plus être objective, au sens où elle serait un pur donné que le sujet constaterait sans nullement être engagé dans le système ainsi constitué ». [...] Sartre ne rapporte pas littérairement le réel pour en présenter une image statique, mais afin de dévoiler au lecteur quelles sont les capacités révolutionnaires de chaque individu pour transformer ce réel donné. [...] Ainsi qu'il l'écrit dans *Situations IV*,

---

<sup>550</sup> Annie Leclerc, « De Roquentin à Mathieu », art. cité, p. 72.

<sup>551</sup> Voir *infra*, la partie IV, pp. 234-338.

<sup>552</sup> Sylvie Servoise, *Le roman face à l'histoire*, *op. cit.*, p. 57.

« toute histoire est toute l'Histoire » ; aussi le lecteur appréhende-t-il la réalité historique dans sa diversité et sa perméabilité grâce à une littérature de la praxis.<sup>553</sup>

Une « littérature de la *praxis* » s'enracine dans son époque, et y dévoile la société. Pour cette raison, l'Histoire est un intervenant de la praxis. Alors que, d'après Benoît Denis, Sartre est « [...] profondément, un écrivain façonné par l'entre-deux-guerres, et dont la vision de la littérature a été formée à cette époque »<sup>554</sup>, et puisque son engagement commence précisément à cette période, il a fallu se poser la question de savoir à quel titre *Les Chemins de la liberté* étaient des « romans engagés ».

Sylvie Servoise met en évidence les « trois lieux d'engagement » du *Sursis* :

Ce qui unifie les personnages et les lieux, c'est la crise internationale de Munich, ce sursis accordé par les Alliés à Hitler avant la déclaration de guerre en 1939. C'est-à-dire, en terme sartrien, l'irruption de l'histoire dans les existences individuelles et la découverte, pour chacun, de sa propre historicité.

Le thème du livre, la menace d'une guerre qui pèse sur tous, pourrait *a priori* susciter au moins trois lieux d'engagement qui seraient autant d'axes antagoniques du roman à thèse : les deux premiers, d'ordre historique et politico-idéologique, résulteraient d'une part de la confrontation entre le camp des Alliés et celui des Allemands, d'autre part de l'opposition entre munichois et anti-munichois. Le troisième antagonisme, de nature morale et philosophique, distinguerait une attitude responsable [...] d'une attitude de fuite.<sup>555</sup>

Le roman montre une sorte d'acte de résistance pour Sartre, résistance à l'Allemagne nazie – rappelons qu'il commence la rédaction de sa trilogie en 1938 – mais aussi à cette société de l'époque :

---

<sup>553</sup> François Noudelmann, « Histoire et idéologie dans *Les Chemins de la liberté* », art. cité, p. 97.

<sup>554</sup> Benoît Denis, *op. cit.*, p. 265.

<sup>555</sup> Sylvie Servoise, *op. cit.*, pp. 53-54.

Le fait est qu'avec la seconde guerre mondiale, Sartre a compris que l'Histoire formait un mauvais film, [...] En ce sens, la théorie de l'engagement cherche à reconduire l'écrivain, égaré dans la nécessité prêtée à l'écriture, du côté du réel contingent ; Sartre veut serrer de plus près son intuition fondamentale, sans pour autant lâcher sa plume, mais en la vouant à se planter modestement dans les situations de l'époque.<sup>556</sup>

En conclusion, *Les Chemins de la liberté* est par essence un roman condamné à être engagé. Il s'engage de différentes manières à mesure que l'Histoire se déroule. Ainsi *L'Âge de raison* montre plutôt un engagement de la vie – de la praxis individuelle, *Le Sursis* et *La Mort dans l'âme*, sont eux engagés dans la société et l'époque qu'ils dévoilent. En définitive, qu'importe le choix – politique ou non – il est toujours question de la praxis de la vie. Et alors que la politique fait partie de l'Histoire, l'homme est créateur de l'Histoire – l'engagement est donc assujéti à l'Histoire.

## 4. Un roman historique ?

### 4.1. Éléments de définition

Le plus souvent, le roman relate une histoire présentant des personnages dans des situations conflictuelles et qui, en conséquence, doivent faire des choix et entreprendre des actions. Or, ces personnages sont indissociables de la situation dans laquelle ils se trouvent et il advient que cette situation s'inscrive dans l'histoire. Selon Jean Molino, le roman historique est une écriture fictionnelle s'inscrivant précisément dans l'histoire :

---

<sup>556</sup> Jean-François Louette, *op. cit.*, pp. 26-27.

La définition classique du roman historique, un récit où le cadre est réel et les héros sont fictifs, n'a aucune valeur universelle : elle est le résultat d'une stylisation partielle et datée, selon laquelle un type particulier a été pris pour le modèle et la forme la plus achevée d'une essence qui définirait le roman historique en soi.<sup>557</sup>

Ce que vivent alors les personnages d'un tel roman marque cependant une différence avec l'histoire réelle, dans le sens où celle-ci est par définition vraie quand l'autre peut se permettre d'adapter. Si l'on en croit les frères Goncourt<sup>558</sup> : « [...] : “L'histoire est un roman qui a été, le roman est l'histoire qui aurait pu être.” [...] l'Histoire tirant sa supériorité de la réalité des faits, le roman de sa capacité à dépasser leur contingence. »<sup>559</sup> De cette façon, le roman qui prend en compte l'Histoire la fictionnalise pour les besoins de l'intrigue. Cependant, l'insertion d'éléments historiques dans le roman est un élément clé de la définition du roman historique comme genre :

L'Histoire est une discipline liée au réel, dont l'enjeu est la vérité. Le romancier s'efforce de récupérer à son profit les prestiges de la parole scientifique, il n'emprunte pas seulement à l'historien le nom de personnages réels, il reprend son ton sérieux et adopte son mode d'énonciation : le narrateur discret nomme les choses et les gens, date les événements, développe des descriptions précises, prétend reconstituer les causes et vise à énoncer des lois. Là où le discours scientifique énonce les lois de l'histoire humaine, le romancier énonce celles des comportements de ses contemporains.<sup>560</sup>

Concernant le « roman historique », à en juger par ce seul terme, ce type de roman est une œuvre *mixte* impliquant la confrontation entre deux registres : il doit trouver moyen de faire du passé historique un récit et reste par essence un roman – c'est avant tout une fiction – mais puisqu'il emprunte principalement des éléments historiques, il

---

<sup>557</sup> Jean Molino, « Qu'est-ce que le roman historique ? », *Revue d'histoire littéraire de la France*, p. 202, en ligne, URL : <https://www.jstor.org/stable/40525204>, consulté le 3 juillet 2020.

<sup>558</sup> Edmond et Jules de Goncourt, *Idées et sensations*, p. 152, en ligne, URL : [https://flaubert.univ-rouen.fr/bibliotheque/feuilletoir/goncourt\\_idees.pdf](https://flaubert.univ-rouen.fr/bibliotheque/feuilletoir/goncourt_idees.pdf), consulté le 3 juillet 2020.

<sup>559</sup> Pierre-Louis Rey, *Le Roman*, *op. cit.*, p. 12.

<sup>560</sup> Françoise Rullier-Theuret, *Les Genres narratifs*, *op. cit.*, p. 146.

témoigne d'un passé intelligible. C'est la raison pour laquelle, Jean Molino éclaire la place du roman historique :

C'est ainsi que l'évolution du roman historique, comme celle des idées sur l'histoire ou de la théorie du roman, doit refléter le rythme que scandent les événements politiques et sociaux. Même si l'on admet une possible rétroaction entre les couches ou leur autonomie relative, le modèle reste fondamentalement inadéquat : les formes symboliques, dotées de modes d'existence spécifiques, ont des rythmes d'évolution propres. Le roman historique et l'histoire ne sont pas plus que les autres réalités du monde symbolique sous la dépendance directe de l'événement. Car l'événement lui-même est symbolique et ce sont les principes de l'analyse historique, bien antérieurs à l'événement, qui servent à le décrypter. Le roman historique est ainsi, à tout moment, le témoin et le créateur de l'intelligibilité de l'histoire.<sup>561</sup>

#### 4.2. Les éléments historiques dans *Les Chemins de la liberté*

Dans *L'Âge de raison*, nous pouvons nous rendre compte, tout d'abord, de l'authenticité du protagoniste et des autres personnages. Comme nous l'avons dit<sup>562</sup>, l'*alter ego* de l'auteur présente une identité, une situation, une expérience de vie authentiquement modelée depuis l'Histoire. Nous voyons aussi que les projections d'autres modèles de personnages ont une base authentique. Ils sont fictionnalisés à partir du réel. Christine Montalbetti met en avant l'idée de Pavel selon laquelle la représentation du réel dans le récit est soumise à la subjectivité du lecteur et qu'il n'y a pas de règles à proprement parler concernant la réception de ces éléments fictionnalisés :

---

<sup>561</sup> Jean Molino, « Qu'est-ce que le roman historique ? », art. cité, p. 234.

<sup>562</sup> Voir *supra*, pp. 67-76.

[Pavel] montre en particulier [...] comment la différence entre personnages immigrés (directement issus du monde réel ou d'un autre texte) et personnages substitués (issus du monde réel mais transformés) dépend de la conception de la représentation ainsi que du savoir du lecteur.<sup>563</sup>

Les personnages historiques se trouvent mélangés ainsi aux personnages substitués, comme Marcelle qui incarne de multiples amies de Sartre, Bost qui se reflète dans Boris, Jacques dans le beau-père de Joseph Mancy, et Brunet qui imite Nizan. Les amis de Sartre, ou son beau-père, ne sont pas des personnages historiques dans le sens où ils n'ont pas joué un rôle dans l'Histoire ; quant à Bost ou Nizan, ces deux écrivains dont l'œuvre a une réelle portée historique, ils ne sont que les inspirateurs de Boris ou Brunet et ne figurent pas dans le roman sous leur nom.

De plus, nous pouvons également attester de la présence de certains événements vécus par l'auteur, et qu'il raconte en fonction de sa propre expérience. On peut citer en exemple, la scène où l'on entrevoit l'enterrement de Gallieni<sup>564</sup> : « Le général Gallieni est mort en 1916. Sartre assista en famille à son enterrement, sur l'esplanade des Invalides, et fut témoin de l'accident évoqué dans les lignes qui suivent. »<sup>565</sup> Sartre en parle à sa façon, celle d'un témoin de la scène.

D'un autre côté, *Les Chemins de la liberté*, produit pendant l'entre-deux-guerres, s'attache particulièrement aux faits concernant la période de son écriture. Sartre affirme, on s'en souvient, avoir vécu un avant et un après-guerre : « la guerre a vraiment divisé ma vie en deux. »<sup>566</sup> En fait, les éléments historiques que Sartre place dans ce roman témoignent de son actualité, ainsi en est-il dans *Le Sursis* de la mobilisation générale. Le lecteur est amené à voir dès le premier jour – le 23 septembre – une foule de personnages historiques et, alors que la journée débute par l'attente de l'entrevue, le lecteur est

---

<sup>563</sup> Thomas Pavel, *Univers de la fiction* (1986), cité par Christine Montalbetti, *Les Personnages*, Paris, Flammarion, 2003, p. 103.

<sup>564</sup> Jean-Paul Sartre, *Le Sursis*, *op. cit.*, p. 911.

<sup>565</sup> Michel Contat, « Notes et variantes », in Jean-Paul Sartre, *Œuvres romanesques*, *op. cit.*, p. 1992.

<sup>566</sup> Jean-Paul Sartre, « Autoportrait à soixante-dix ans » (1975), *Situations X*, *op. cit.*, p. 179.

introduit dans l'intrigue par l'événement historique auquel il se rapporte. Comme Michel Contat le rappelle :

Les secondes entrevues Hitler-Chamberlain sur la question des Sudètes, après celles de Berchtesgaden, eurent lieu à Godesberg, petite station climatique de Rhénanie, à l'hôtel Dreesen. Sir Neville Chamberlain était logé en face, sur l'autre rive du Rhin, à l'hôtel Petersberg. Paris-Soir daté du 23 septembre 1938 publie en premier page une photographie des lieux et un article comportant plusieurs indications topographiques dont Sartre, semble-t-il, s'inspire.<sup>567</sup>

Dans *Le Sursis*, l'introduction des personnages historiques prend diverses formes, mais, selon Jean-François Louette, Sartre cherche à créer « tout au moins *un effet de reportage* »<sup>568</sup> dans ce roman. Des descriptions virtuelles directes, indirectes, ou fictives et des citations directes de paroles ou de discours de personnages historiques, mettent en valeur la vie des personnages et donc une représentation conforme de l'époque :

Au total, *Le [S]ursis* propose, de la presse française, un panorama assez fidèle, une incorporation à la fois à la vie des personnages et au texte romanesque – et une critique esquissée (la presse est désirée par ses lecteurs, mais elle n'est pas à la hauteur de l'Histoire), selon un régime de l'ambivalence.<sup>569</sup>

La séquence du « vieillard », qui est racontée au premier jour met en scène Chamberlain, le Premier ministre du Royaume-Uni et Horace Wilson un haut fonctionnaire de son gouvernement, « The Permanent Head of the Civil Service and Chief Industrial Adviser to the Government »<sup>570</sup> :

---

<sup>567</sup> Michel Contat, « Notes et variantes », in Jean-Paul Sartre, *Œuvres romanesques*, *op. cit.*, p. 1977.

<sup>568</sup> Jean-François Louette, « *Le Sursis* : petite critique de la raison journalistique », p. 25, en ligne, URL : <https://www.jstor.org/stable/44652877>, consulté le 21 juin 2021.

<sup>569</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>570</sup> Martin Gilbert, « Horace Wilson, man of Munich », *History today*, 1982, en ligne, URL : <https://www.historytoday.com/archive/horace-wilson-man-munich>, consulté le 5 octobre 2020.



L'hôtel s'ennuyait sur sa colline, désert et solennel, avec un vieillard dedans. [...] Il se tourna vers Horace Wilson et demanda : « Quelle heure est-il ? » et Horace Wilson dit : « Quatre heure et demie, à peu près. » Le vieillard leva ses gros yeux, eut un petit rire aimable et dit : « Il fait chaud. »<sup>571</sup>

Cette rencontre est attestée historiquement, mais le dialogue entre les deux personnages ne possède aucun fondement certifié. Ces dialogues sont présents pour les besoins de l'intrigue du roman : ce sont bien des dialogues fictifs, alors même qu'ils sont prononcés par des personnages historiques dans une situation répertoriée.

Le personnage historique d'Horace Wilson, présent dans les scènes avec Chamberlain, est inclus dans le roman afin de montrer la grande influence qu'il a eue sur le Premier Ministre. Lorsque Wilson meurt le 19 mai 1972, le *New York Times* publie d'ailleurs le 26 mai un article montrant son implication dans l'échec des Accords de Munich.

So highly did Germany value Sir Horace's presence at Mr. Chamberlain's elbow that Herbert von Dirksen, ambas[s]ador in London from May, 1938, recorded that Chamberlain "relied in his foreign political plans on Sir Horace Wilson, "secretary of state in the Reich chancellery." The tribute was not intended to suggest that he was a traitor but that he excelled at seeing the German point of view.<sup>572</sup>

En plus des personnages historiques britanniques, l'auteur mentionne des événements historiques et politiques connexes dans d'autres pays comme la Tchécoslovaquie, la France ou l'Allemagne. Ainsi en est-il d'un discours radiodiffusé historique du gouvernement tchécoslovaque que Milan, instituteur tchèque, lit dans le journal : « Le Président de la République [Edvard Benès], et avec lui le Gouvernement n'ont rien pu faire qu'accepter les propositions des deux grandes puissances, au sujet de

---

<sup>571</sup> Jean-Paul Sartre, *Le Sursis*, op. cit., p. 733.

<sup>572</sup> « Sir Horace Wilson, Munich Aide, Dies », *The New York Times*, 1972, en ligne, URL : <https://www.nytimes.com/1972/05/26/archives/sir-horace-wilson-munich-aide-dies.html>, consulté le 5 octobre 2020.

la base d'une attitude future. Il ne nous restait rien d'autre à faire, puisque nous sommes restés seuls. »<sup>573</sup> Michel Contat nous apprend que ce discours a été réellement prononcé : « Sartre utilise ici les termes mêmes d'une allocution radiodiffusée de M. Vavrečka, ministre de la Propagande du gouvernement tchécoslovaque, dans la soirée du 21 septembre [...] »<sup>574</sup>. Mais dans son roman, l'auteur nous montre qu'il n'a pas vocation à être scrupuleusement fidèle. D'ailleurs, le prénom de Nevile Henderson se trouve mal écrit – « Toutes les éditions du “Sursis” donnent fautivement la graphie Neville pour le prénom de l'ambassadeur de Grande-Bretagne à Berlin, Sir Nevile Henderson. »<sup>575</sup> De plus, l'auteur emprunte parfois les noms de personnages politiques pour faire de l'ironie ou s'en moquer – « C'est le petit Liebknecht, dit Milan, il fait sa tournée. »<sup>576</sup> Liebknecht, comme Hlinka, sont des personnages romanesques mais dont le nom s'inspire de personnages historiques pour en faire la critique, ici celle de l'antimilitarisme. C'est ce que précise l'édition de la Pléiade :

Faut-il supposer une ironie délibérée et chargée d'un sens politique dans l'utilisation de ce nom, celui d'un dirigeant communiste allemand célèbre, Karl Liebknecht, assassiné en 1919, pour un jeune Allemand des Sudètes ? De la même façon, on peut remarquer que Milan Hlinka, l'instituteur tchèque antifasciste, porte le nom d'un dirigeant autonomiste slovaque, Mgr Hlinka.<sup>577</sup>

De plus, Louette affirme que les informations données par les médias jouent un rôle essentiel dans l'introduction des faits historiques dans le roman. Ils inscrivent dans le roman le contexte historique de son époque notamment à la lecture du contenu de ces journaux de Milan.

---

<sup>573</sup> Jean-Paul Sartre, *Le Sursis*, *op. cit.*, p. 734.

<sup>574</sup> Michel Contat, « Notes et variantes », in Jean-Paul Sartre, *Œuvres romanesques*, *op. cit.*, p. 1978.

<sup>575</sup> *Loc. cit.*

<sup>576</sup> Jean-Paul Sartre, *Le Sursis*, *op. cit.*, p. 734.

<sup>577</sup> Michel Contat, « Notes et variantes », in Jean-Paul Sartre, *Œuvres romanesques*, *op. cit.*, p. 1978.

[On note une] omniprésence des journaux dans *Le [S]ursis*. Dès la deuxième page du roman, Milan, au cœur du drame des Sudètes, lit une déclaration du Président de la République tchèque, dans un journal dont le titre n'est pas cité (il n'aurait rien dit au lecteur français) ; l'Histoire immédiate entre dans la fiction via ce journal.<sup>578</sup>

Mais tout au long du *Sursis*, les événements historiques sont rapportés par des récits fragmentés et dispersés, ce qui place en retrait l'Histoire, l'influence des personnages fictifs sur celle-ci et vice versa :

Les événements historiques (guerre d'Espagne, nazisme) y sont certes présents, mais à l'écart, et ils n'influent pas directement sur les personnages dans le cours de leur vie [...]. Du fait même que Sartre a décidé de situer son roman au présent de son écriture, le voilà contraint d'y intégrer l'événement qui a failli tout bouleverser. Ce sera l'objet du second volume, différé.<sup>579</sup>

L'auteur rend compte diversement de l'événement principal, la crise de Munich, en le découpant et le rapportant tout au long du roman, à partir de descriptions incomplètes. Il y présente une grande quantité de personnages historiques, mais ne les lie pas à l'histoire des héros. Si ces événements ont une influence sur l'intrigue des personnages fictionnels, ceux-ci en sont exclus. Ainsi, à de nombreuses reprises, le récit revient au moment inaugural de l'hôtel ; par l'information offerte dans les détails, le lecteur peut précisément savoir celui dont il s'agit – « de l'autre côté du Rhin, immobiles dans le hall de l'hôtel Dressen »<sup>580</sup>, mais ces détails sont sans implication pour les héros :

Dix-sept heures trente à Berlin, seize heures trente à Paris. Légère dépression au nord de l'Ecosse. M. von Dörnberg, parut sur l'escalier du Grand Hôtel, les journalistes l'entourèrent et Pierryl demanda : « Est-ce qu'il va descendre ? » M. von Dörnberg un

---

<sup>578</sup> Jean-François Louette, « *Le Sursis* : petite critique de la raison journalistique », art. cité, p. 22.

<sup>579</sup> Michel Contat, « Notice », in Jean-Paul Sartre, *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 1863.

<sup>580</sup> Jean-Paul Sartre, *Le Sursis*, op. cit., p. 733.

papier dans la main droite ; il leva la main gauche et dit : « On n’a pas encore décodé si M. Chamberlain verrait le Führer dans la soirée. »<sup>581</sup>

M. von Dörnberg est le chef du département du protocole du ministère des Affaires étrangères allemand de 1938 à 1945. Dans le roman, il n’est pas décrit en détail et est révélé par un dialogue avec un autre personnage historique M. Chamberlain.

Différemment, d’autres personnages historiques émergent dans le cadre des prises de parole des personnages fictionnels. Ainsi Gros-Louis, un berger venant de Prades, cherchant un travail à Marseille, il « [...] regardait les gens qui défilaient en criant. Ils criaient : “Au poteau ! Sabiani au poteau !” »<sup>582</sup>, introduisant ici de façon très tranchée, l’un des membres importants du fascisme français : « Simon Sabiani, en 1938, était député des Bouches-du-Rhône, conseiller général de Marseille et le principal leader dans le Midi du P. P. F. de Jacques Doriot »<sup>583</sup>. Ces nombreuses apparitions de personnages historiques n’ont pas d’influence sur le déroulement de l’histoire, mais appartiennent à son contexte.

De plus, de nombreuses personnes historiques sont mentionnées également dans le roman à travers des noms de rues et les pensées des personnages, mais ceux-ci n’ont guère d’influence, ni sur le contexte historique actuel, ni sur le récit. Par exemple : « Rue du Maréchal-Lyautey »<sup>584</sup> – Louis-Hubert Lyautey, parce qu’il est présenté ici sur une plaque de rue au milieu du désert du Maroc, ce Maréchal de France, représentant du gouvernement Français, se trouve minimisé. De même le docteur Schmidt qui se manifeste via Horace Wilson, ne joue pas un rôle moteur dans la fiction ou dans les événements historiques – « Dr. Paul Schmidt. Fonctionnaire de la Wilhelmstrasse qui faisait office d’interprète d’Hitler lors de la rencontre de Godesberg et ensuite de Munich. »<sup>585</sup>

---

<sup>581</sup> *Ibid.*, p. 739.

<sup>582</sup> *Ibid.*, p. 767.

<sup>583</sup> Michel Contat, « Notes et variantes », in Jean-Paul Sartre, *Œuvres romanesques, op. cit.*, p. 1981.

<sup>584</sup> Jean-Paul Sartre, *Le Sursis, op. cit.*, p. 778.

<sup>585</sup> Michel Contat, « Notes et variantes », in Jean-Paul Sartre, *Œuvres romanesques, op. cit.*, p. 1981.

Lorsque Pierre et Maud se promènent dans le marché de Marrakech, la description de leurs trouvailles mentionne un ouvrage, celui du colonel Picot, « combattant de la grande guerre » que les références de la Pléiade n’ont pu retrouver :

Il retourna à sa lecture. Sous une pile de *Texas Jack* et de *Buffalo Bill*, il découvrit un livre avec des photos. C’était un ouvrage du colonel Picot sur les blessés de la face ; les premières pages manquaient, les autres étaient cornées. Il voulut le reposer très vite, mais il était trop tard : le livre s’était ouvert de lui-même ; Pierre vit une tête horrible, du nez au menton ce n’était qu’un trou, sans lèvres ni dents ; l’œil droit était arraché, une large cicatrice couturait la joue droite. Le visage torturé gardait un sens humain, un air ignoblement rigolard. Pierre sentait des picotements glacés sur toute la peau de son crâne et il se demandait : mais comment cet ouvrage a-t-il échoué ici ?<sup>586</sup>

Le nom de Picot n’est pas inventé par Sartre – « Le colonel Yves-Emile Picot (1862-1938), combattant de la Grande Guerre, est le père des Gueules cassées : il est le fondateur et le premier président de l’Union des blessés de la face, dont la devise était “Sourire quand même” »<sup>587</sup>. L’auteur ne donne pas au lecteur le titre de cet ouvrage de Picot, ce qui nous fait penser que celui-ci n’existe pas (c’est en ce sens que vont les notes de la Pléiade). À travers le point de vue du personnage romanesque de Pierre, la description d’un visage affreusement mutilé est destinée à montrer l’énorme cruauté de la guerre. À la fin, “un air ignoblement rigolard” apporte à Pierre un sentiment “glacé sur toute la peau de son crâne” – Ce sourire frissonnant développe la possibilité de cette situation de guerre encore plus terrifiante ; comme si chaque nouvelle guerre augmentait les ravages.

À travers une information se trouvant dans le journal d’une infirmière, l’auteur donne des informations à caractère historique : « Dernière heure : M. Chamberlain n’a

---

<sup>586</sup> Jean-Paul Sartre, *Le Sursis*, op. cit., pp. 782-783.

<sup>587</sup> Michel Contat, « Notes et variantes », in Jean-Paul Sartre, *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 1981.

pas conféré, cet après-midi, avec le chancelier Hitler. »<sup>588</sup> – constituant une partie des révélations de l'événement historique :

La seconde rencontre de Chamberlain et Hitler, prévue pour 10 heures du matin, n'eut lieu, après une lettre du Premier ministre britannique et des conversations entre Horace Wilson, Nevile Henderson et von Ribbentrop, qu'à 22 h 30 à l'hôtel Dreesen de Godesberg, le vendredi 23 septembre.<sup>589</sup>

Les notes de la version de la Pléiade nous apprennent que leur réunion s'est en fait déroulée plus tard.

Il arrive également que l'auteur emprunte à une personne historique afin de révéler au lecteur la teneur de l'opinion publique. C'est ainsi que Sartre implique un personnage historique pour illustrer le courant pacifiste en cette année 1938. Il revient de la sorte au traumatisme qu'a représenté la Première Guerre mondiale ; « Le 27 mai 1919. [...] Il [Armand Viguié] écoute Briand qui parle, tout petit à la tribune, sous un ciel léger ; il est perdu dans la foule des pèlerins, la paix est descendue sur eux, ils la touchent, ils la voient, ils crient : “Vive la paix !” Pour toujours. »<sup>590</sup>. Les notes de la Pléiade nous apprennent :

[Aristide Briand, un politicien français] [...] après la guerre de 1914-1918, multiplia les efforts pour consolider la paix. Il fut le principal artisan français du Pacte de Locarno, en 1925, qui concluait un rapprochement avec l'Allemagne tout en liant la France à la Tchécoslovaquie par un traité d'assistance en cas d'attaque allemande. La date du 27 mai 1919 ne correspond, semble-t-il, à rien de précis.<sup>591</sup>

Si le discours est, en raison de la date choisie, un élément fictionnel, Briand, lui, est une véritable figure historique et “ Les Accords de Locarno ” de 1925 le sont également.

---

<sup>588</sup> Jean-Paul Sartre, *Le Sursis*, op. cit., p. 786.

<sup>589</sup> Michel Contat, « Notes et variantes », in Jean-Paul Sartre, *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 1981.

<sup>590</sup> Jean-Paul Sartre, *Le Sursis*, op. cit., p. 787.

<sup>591</sup> Michel Contat, « Notes et variantes », in Jean-Paul Sartre, *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 1982

L'auteur emploie cette image pour montrer que certains ont encore à cette date l'espoir que la paix triomphe. « “Vive la paix !” Pour toujours. » Par le personnage historique, le roman restitue la richesse idéologique du contexte historique et mène le lecteur vers une réflexion – conduite à l'intérieur d'une situation crédible.

De même, à la fin de la journée du 23 septembre, alors que la mobilisation générale en Tchécoslovaquie est annoncée à la radio, il n'y a pas d'archives prouvant que le texte du roman reprend le discours historique, mais la date ne saurait être changée. Après cette proclamation, l'auteur décrit l'entrevue entre Chamberlain et Hitler :

Le vieillard se tourna vers Hitler, il regardait ce mauvais visage enfantin, ce visage de mouche et il se sentait choqué jusqu'au fond de l'âme. Ribbentrop était entré, il dit quelques mots en allemand et Hitler fit un signe au docteur Schmidt : « Nous apprenons, dit le docteur Schmidt en anglais, que le gouvernement de M. Benès vient de décréter la mobilisation générale. » Hitler écarta les bras en silence comme un homme qui déplore que l'événement vienne lui donner raison. Le vieillard sourit aimablement et une lueur rouge s'alluma dans ses yeux. Une lueur de guerre.<sup>592</sup>

Sartre fait alors référence à la personne historique de Benès – Edvard Benès, président de Tchécoslovaquie. On voit que cette entrevue présente de manière vivante les personnages historiques aux lecteurs : l'enjeu n'est pas documentaire, mais il s'agit de mêler la fiction aux événements historiques. Décrivant l'historique de la même manière que le fictif, Sartre intègre le premier au second, créant un seul monde pour le lecteur. Par cette méthode d'écriture, Sartre offre notamment la « [t]ranscription textuelle de la déclaration faite par Daladier<sup>593</sup> à la radio le 28 septembre à 19 h. »<sup>594</sup> Ainsi les paroles que le Président du Conseil prononce à son retour en France dans le dernier journal du *Sursis*, le 30 septembre – « Ils sont venus me casser la gueule »<sup>595</sup> –, laisse penser que les Français se sentiront trahis à la suite de ces accords. On comprendra qu'ils

---

<sup>592</sup> Jean-Paul Sartre, *Le Sursis*, op. cit., pp. 792-793.

<sup>593</sup> *Ibid.*, p. 1108.

<sup>594</sup> Michel Contat, « Notes et variantes », in Jean-Paul Sartre, *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 2010.

<sup>595</sup> Jean-Paul Sartre, *Le Sursis*, op. cit., p. 1132.

en sont bêtement satisfaits, lorsque l'*explicit* du roman fera dire à Daladier de ceux qui sont venus l'acclamer : « Les cons ! »<sup>596</sup> :

Daladier applique en effet aux Français qui lui font un triomphe à l'aérodrome du Bourget, le mot de son ministre Sarraut voyant les journalistes qui l'attendent [...]. Autrement dit : les journalistes et les Français auraient été aussi cons les uns que les autres, ils n'ont rien compris – pas compris quelle trahison a eu lieu, pas saisi que cette paix maintenue, et à quel prix, n'était qu'un leurre. Les premiers n'ont pas éclairé leur public, ils n'ont pas été à la hauteur de la situation historique – ou de leur devoir de lucidité, pour difficile à exercer qu'il fût.<sup>597</sup>

L'expression des personnages historiques emprunte donc diverses voies, dont celle que contamine l'intrigue, y compris pour des personnages de premier plan : Chamberlain est ainsi dénommé le « vieillard », au moyen d'une périphrase qui établit d'emblée un jugement le renvoyant à son incapacité à prendre une décision forte.

De plus, ces personnages historiques ne sont pas au centre de l'histoire – ou des histoires – du roman, bien que, pour les discours de certains d'entre eux, l'auteur ait emprunté le texte original et que leur évocation soit conforme aux faits connus ; ils n'ont pour rôle que l'encadrement historique, car les personnages romanesques vivent leur vie en parallèle de ces personnages que l'on ne retrouve que par moments en retournant à la scène de l'Histoire. L'insertion de ces personnages ne conduit pas au surplomb de l'Histoire sur la fiction. Significativement, le discours d'Hitler<sup>598</sup>, qui reprend le texte original (une traduction), est divisé en plusieurs paragraphes qui l'entrecoupe à l'intérieur de l'intrigue concernant les personnages du roman dont on suit la destinée, signifiant que c'est moins la valeur documentaire qui intéresse Sartre que la manière dont les individus vivent les périodes historiques.

---

<sup>596</sup> *Ibid.*, p. 1133.

<sup>597</sup> Jean-François Louette, « *Le Sursis* : petite critique de la raison journalistique », art. cité, p. 29.

<sup>598</sup> Jean-Paul Sartre, *Le Sursis*, *op. cit.*, pp. 1017-1030.



Ainsi à la fin du *Sursis*, les Accords de Munich sont signés, mais cet événement historique est mis en parallèle avec la scène où Ivich subit sa défloration comme un viol<sup>599</sup>. De même, à l'ouverture de *La Mort dans l'âme*, lorsque Gomez essaie de chercher un travail aux Etats-Unis, on lit : « Ça n'était pas de la chaleur ; c'était une maladie de l'atmosphère : l'air avait la fièvre, l'air suait, on suait dans de la sueur »<sup>600</sup>. Cette chaleur correspond étrangement à celle qui régnait au moment de l'entrevue du vieillard au début du deuxième tome. Contrairement au *Sursis*, cette chaleur n'induit pas l'impression d'une tension, celle de la guerre. La guerre est loin des États-Unis.

Dans la première partie de *La Mort dans l'âme*, les scènes présentées au lecteur ne font que peu référence à la guerre : Sarah emmène avec elle son fils Pablo pour fuir Paris ; les officiers désertent le champ de bataille en pleine nuit, Mathieu et Pinette restent avec leurs camarades pour résister. La lecture n'offre ici pas vraiment de descriptions ou de scènes de guerre. Même le héros n'est pas placé dans une situation qui lui permettrait de faire face à la guerre ; d'être face à ses ennemis. Geneviève Idt se pose d'ailleurs cette même question dans son article :

[...] dans *Le Sursis* et [dans] la première partie de *La Mort dans l'âme*, qui ne diffère du *Sursis* que par un rythme plus ample, l'éclatement apparent des intrigues, des lieux et des styles est corrigé par des transitions analogiques : elles donnent à cet ensemble de séquences et d'écritures disparates et morcelées la continuité des associations mentales et oniriques, l'illusion fugace d'une subjectivité collective, celle de la guerre : « mais où sont les yeux de guerre ? ».<sup>601</sup>

Si le héros choisit de se poster pour résister courageusement aux attaques de l'ennemi, il n'apparaît pas au lecteur que Mathieu se soit battu, ni n'ait vu l'ennemi. L'auteur affiche plutôt le quotidien que l'héroïque ou les faits marquants de la guerre. Le roman présenté au lecteur est ainsi fait de choses insignifiantes, de banalités de la vie

---

<sup>599</sup> *Ibid.*, p. 1123. Voir *supra*, pp. 94-97.

<sup>600</sup> *Id.*, *La Mort dans l'âme*, *op. cit.*, p. 1137.

<sup>601</sup> Geneviève Idt, « Les modèles d'écriture dans *Les Chemins de la liberté* », art. cité, p. 91.

de soldat, telles que laver son vêtement dans la rivière. Le lecteur ne ressent pas la tension de la guerre, le risque de la situation, le danger face à l'ennemi. L'ironie réside dans la situation même : la guerre devrait faire rage et les soldats se battre mais la vision du soldat comme elle nous est donnée ne nous donne pas un tel tableau :

Le soldat, courbé sur l'eau, lavait son linge avec une obstination périmée ; un avion anachronique ronronnait au-dessus d'eux. Le soldat leva la tête et regarda le ciel à travers les feuillages avec une appréhension qui les fit rire : toute cette petite scène avait le pittoresque des reconstitutions historiques.<sup>602</sup>

Plus loin dans l'intrigue, les avions allemands dans le ciel bourdonnent toujours, mais ne sont pas visibles – Grimaud dit : « Fait pas bon se promener sur les routes au jour d'aujourd'hui<sup>603</sup> ». Si la réalité de la guerre paraît invisible, c'est peut-être pour donner au lecteur le sentiment de cette *drôle de guerre* aujourd'hui entrée dans les livres d'histoire comme une sorte de guerre déclarée mais désœuvrée. Ainsi, Pinette prend même le temps d'emmener Mathieu au bureau de poste afin de lui présenter sa nouvelle maîtresse :

– Pour moi elle sera ouverte », dit Pinette.

Il passa son bras sous celui de Mathieu et l'entraîna :

« J'ai trouvé une petite », ajouta-t-il.

Ses yeux brillaient d'une gaieté fiévreuse, il souriait d'un air distingué :

« Je veux te la présenter.

– Pour quoi faire ? »

Pinette le regarda sévèrement :

« Tu es mon pote, pas ? »

– Bien sûr », dit Mathieu. Il demanda :

« C'est la postière, ta petite ?

---

<sup>602</sup> Jean-Paul Sartre, *La Mort dans l'âme*, op. cit., p. 1208.

<sup>603</sup> *Ibid.*, p. 1225.

- C’est la demoiselle des postes, oui.  
– Je croyais que tu ne voulais pas d’histoires de femme ? »

Pinette eut un rire forcé :

« Puisqu’on se bat pas, faut bien passer le temps. »

Mathieu se tourna vers lui et lui trouva l’air fat.<sup>604</sup>

« [L]es individus trouvent un compromis avec la réalité historique. À la différence de la première partie, la structure y est plus ordonnée, elle devient linéaire et progressive. Sartre ne dépeint plus le combat de l’individu avec l’Histoire, mais l’apprentissage d’une lutte pour la liberté qui aboutira à l’idée de Résistance. »<sup>605</sup>

### 4.3. Le romancier n’est pas l’historien

Nous savons que la guerre est un sujet important pour Sartre, et pas seulement la Seconde Guerre mondiale : comme le dit Aliocha Wald Lasowski, « La guerre civile espagnole (18 juillet 1936 – 1<sup>er</sup> avril 1939) constitue le premier rendez-vous important de Sartre avec l’histoire. »<sup>606</sup> Sartre place ainsi Mathieu dans le début du cycle face à son inaction durant la guerre civile espagnole. Dans *Les Chemins de la liberté*, la guerre étant la situation principale du roman, la fiction ne peut éluder la guerre, bien que les scènes qui concernent la guerre soient telles qu’elles présentent ce qu’on peut appeler une aliénation de l’Histoire. Par conséquent, le roman ne présente pas la guerre mais plutôt à travers elle le sentiment de l’Histoire. Comme François Noudelmann le dit :

En 1952, dans sa « réponse à Albert Camus », l’auteur des *Chemins de la liberté* s’explique sur le choc historique des années 1938 et 1939 : « l’Histoire c’était la guerre » écrit-il, soulignant ainsi la relation intime entre guerre et Histoire ; sans

---

<sup>604</sup> *Ibid.*, p. 1228.

<sup>605</sup> François Noudelmann, « Histoire et idéologie dans *Les Chemins de la liberté* », art. cité, p. 106.

<sup>606</sup> Aliocha Wald Lasowski, « *L’Enfance d’un chef* » de Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 21.

considérer que les deux termes sont assimilables, Sartre explique que le surgissement de la guerre entraîne une prise de conscience de l'historicité.<sup>607</sup>

Finalement, le lecteur voit en effet une représentation de l'homme dans la guerre qui ne soit pas une vision glorifiée. *Les Chemins de la liberté* emprunte à l'Histoire des circonstances, des faits et des personnages historiques augmentant ainsi le sentiment de l'authenticité historique. C'est de cette manière qu'on peut parler à propos du roman de Sartre de « roman historique ». Nous devons cependant admettre que cette trilogie nous livre une Histoire digérée par la fiction. De fait, elle ne reprend pas la composition des romans historiques, comme l'explique Geneviève Idt :

Il serait [...] vain de chercher dans *CL* [*Les Chemins de la liberté*] une histoire de la guerre de 1940, ou d'y relever « les falsifications de l'histoire ». Mieux vaut étudier sous quelle forme et avec quels effets l'histoire fait irruption dans la fiction.<sup>608</sup>

En effet, et tout d'abord, le romancier n'a pas à assumer la responsabilité de l'historien<sup>609</sup> dans la mesure où il se donne le droit d'utiliser la réalité historique comme simple contexte de son récit afin d'exprimer ses intentions, tandis que l'historien doit respecter et présenter des faits historiques fondés sur des preuves authentiques, et s'y soumettre. En d'autres termes, en raison du pouvoir de fictionnalisation, le romancier peut exprimer sa pensée et son expérience grâce à la fiction qui lui permet d'adapter des faits dont il n'engage pas l'authenticité, à tel point que l'Histoire qui fait le roman peut être aliénée, fictionnalisée, falsifiée. Son but est de servir son intrigue romanesque.

Deuxièmement, les œuvres de l'historien documentent une histoire faite d'individus appartenant au passé. Dans l'histoire qu'offre le romancier, la situation temporelle est plus libre ; il peut exprimer le passé, s'installer au présent et même prédire l'avenir. Le romancier peut jouer avec le temps, s'y déplacer, le déformer ou les présenter

---

<sup>607</sup> François Noudelmann, art. cité, p. 94.

<sup>608</sup> Geneviève Idt, « *Les Chemins de liberté* : les toboggans du romanesque », art. cité, p. 80.

<sup>609</sup> Voir *supra*, pp. 17-21.

simultanément. D'autre part, les personnages peuvent être fictionnalisés à partir des vraies personnes, et peuvent aussi être purement inventés ; les premiers peuvent aussi côtoyer les seconds.

L'Histoire et le roman sont dans une certaine mesure issus d'un même processus de création élaboré par le langage : comme le rappelle Michel Raimond, « [c]e n'est pas l'histoire qui fait l'historien, c'est l'historien qui fait l'histoire et chacun ne met au jour que son propre univers. »<sup>610</sup> L'Histoire est elle aussi soumise au regard de son créateur, à l'historien et à sa subjectivité. Cependant, à la différence de l'historien, le romancier possède une plus grande marge de manœuvre dans cette subjectivité, et ne contracte pas le même pacte avec son lecteur.

L'existence particulière du roman historique permet à l'écrivain de combiner les caractéristiques de l'authenticité historique et de la fictionnalisation romancée.

Il est un cas particulier de romans qui suivent fondamentalement les caractéristiques intrigantes du roman, mais qui promeuvent une certaine historicité :

[...] le roman historique proclame qu'il est un roman, que son intrigue est donc fictive mais qu'elle est vraisemblabilisée par son cadre, tant spatial que temporel et grâce à la dynamique profonde de l'action. Il s'agit d'affirmer au lecteur que les éléments auraient pu se dérouler ainsi, qu'ils sont conformes à une logique de l'Histoire. Dès lors, causes et conséquences des événements historiques deviennent plus claires.<sup>611</sup>

Par conséquent, choisissant l'homme et la nature humaine comme thèmes et la guerre en tant que situation et contexte historique, *Les Chemins de la liberté* laisse une grande part au fictif, et se mêle à la réalité historique, ce qui raisonnablement permet d'imaginer deux hypothèses contraires : soit le roman n'est pas un roman historique, soit il l'est.

---

<sup>610</sup> Michel Raimond, cité par Gérard Gengembre, *Le Roman historique, op. cit.*, p. 9.

<sup>611</sup> *Ibid.*, p. 87.

#### 4.4. Les deux hypothèses

Défendons à travers une première hypothèse que *Les Chemins de la liberté* n'est pas un roman historique.

D'abord, le héros Mathieu Delarue n'est pas une personne historique. Il est la projection de Jean-Paul Sartre – son *alter ego* – mais en aucun cas il n'est Sartre.

Il s'agit pour Sartre d'« Historialiser la bonne volonté du lecteur ». [Avec Mathieu] L'écrivain rompt avec la traditionnelle psychologie des personnages ; l'idée d'une nature psychologique paraît inconcevable à l'auteur de *L'Être et le néant* pour qui le psychisme dépend étroitement des données historiques et sociales.<sup>612</sup>

Mathieu tient ainsi le rôle de la lucidité de l'homme seul.

De plus, le second héros, Brunet, dont l'identité est calquée sur l'idéologie et les choix du Parti communiste se trouve être la projection de Nizan. Cependant Brunet n'est pas non plus un personnage historique dans *La Mort dans l'âme* ; il n'est présent dans l'histoire que pour assouvir les besoins de la réflexion collective et non pour attester de la vérité historique.

Ensuite, l'histoire que le lecteur entrevoit dans *Les Chemins de la liberté* est une histoire fictive. En effet, l'histoire romanesque présente un arrière-plan historiquement situé, et déterminé, mais l'intrigue des personnages n'est pas à caractère historique. Il est essentiel à Sartre de décrire des personnages et des événements historiques, mais les éléments que s'approprie le roman ne sont pas redevables de leur authenticité ; ils sont juste responsables de la plausibilité de la « situation » du roman. C'est donc bien une aliénation de l'histoire. François Noudelmann résume ainsi cette idée :

---

<sup>612</sup> François Noudelmann, art. cité, pp. 94-95.

[...] à l'approche de la deuxième guerre mondiale, Sartre décide d'écrire *Les Chemins de la liberté*, une suite romanesque qui se situe délibérément dans l'Histoire, par le récit qu'elle en fait et par l'image qu'elle en rapporte. Toutefois l'écrivain souhaite éviter le style du carnet de guerre aussi bien que celui du roman sur l'Histoire. Un nouveau mode d'approche de la technique romanesque s'impose, étroitement lié à la présentation du réel historique. Il semble que Sartre ait eu recours à une dialectique mettant en jeu l'individu face à l'Histoire dans sa réalité aliénante.<sup>613</sup>

Cette histoire aliénée n'a pas besoin de preuves réelles puisque la narration des personnages historiques et des événements est fictive. Le lecteur peut finalement les considérer comme des personnages et des intrigues fictionnelles sans contrarier l'histoire romanesque.

Enfin, nous en avons déjà parlé, *Les Chemins de la liberté* peut être vu comme un roman engagé<sup>614</sup> et c'est une raison pour laquelle Sartre écrit pour ses contemporains. Il en parle à Simone de Beauvoir lors d'une interview :

J.-P. S. – [...] De sorte que quand on écrit un texte engagé, on se soucie d'abord du sujet qu'on a à traiter, des arguments qu'on a à donner, du style qui rendra les choses plus accessibles, plus percutantes pour les contemporains, et on ne va pas s'amuser à penser à ce que vaudra le livre quand il ne fera plus agir personne.<sup>615</sup>

Par conséquent, Sartre diffère des historiens dans sa volonté d'écrire pour ses contemporains, tandis que les romans historiques se destinent à représenter des événements passés pour leur postérité. Comme Gérard Gengembre le dit : « Le roman historique met en évidence des continuités, des liens de cause à effet. C'est en cela qu'il développe une problématique moderne. »<sup>616</sup> Rappelons, en dernier lieu, que les intentions de Sartre n'ont jamais été d'écrire *Les Chemins de la liberté* comme un roman

---

<sup>613</sup> *Ibid.*, p.93.

<sup>614</sup> Voir *supra*, pp. 1881-211.

<sup>615</sup> Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, *La Cérémonie des adieux*, *op. cit.*, p. 220.

<sup>616</sup> Gérard Gengembre, *Le Roman historique*, *op. cit.*, p. 52.

historique. Michel Contat et Geneviève Idt le rappellent dans la « Préface » des *Œuvres romanesques* :

*Les Chemins de la liberté*, c'est l'époque des « hommes de mauvaise volonté », ou la découverte du « Monde réel » au cours d'un désastre national. Ce qui frappe dans la comparaison de ces œuvres parallèles, c'est la modestie relative de l'entreprise sartrienne. Quand ses concurrents peignent à fresque la société dans son ensemble, dressent un inventaire complet des groupes sociaux, Sartre décrit, en dépit de l'apparence multiplicité du *Sursis*, une société restreinte : des intellectuels au premier plan, les petits bourgeois qu'ils croisent, un berger des Cévennes, un général, quelques étrangers, les chefs des Etats en conflit : c'est une masse, non une somme, détotalisée avant même d'être totalisée. Sartre s'est défendu d'avoir voulu écrire « un roman historique sur la guerre de 1940 ». Il a refusé la position de survol de l'historien, sans se limiter à quelques subjectivités privilégiées. Son dessein était d'ordre poétique : il s'agissait de donner le sentiment d'un « gigantesque et invisible polypier », d'un « drôle de corps, proprement impensable [...] dans un espace à cent millions de dimensions. »<sup>617</sup>

Par conséquent, l'auteur décide d'entreprendre ce cycle romanesque afin de placer son héros à l'intérieur d'une réflexion sur le sujet de la liberté, et de s'adresser avant tout à ses contemporains. Les éléments historiques permettent de s'installer dans cette « situation », mais dans un cadre dont François Noudelmann rappelle le caractère fondamental : « La leçon première de la guerre est que l'on peut échapper à l'Histoire. Ce constat fonde le projet des *Chemins de la liberté*. »<sup>618</sup> C'est la raison pour laquelle ces romans ne sont pas réellement des romans historiques.

---

<sup>617</sup> Jean-Paul Sartre, *Le Sursis*, *op. cit.*, pp. 1024-1025 ; cité dans Michel Contat, Geneviève Idt, « Préface », in Jean-Paul Sartre, *Œuvres romanesques*, Gallimard, Paris, 1981, p. XXVII.

<sup>618</sup> François Noudelmann, art. cité, p. 94.



La deuxième hypothèse à examiner est celle qui considère que *Les Chemins de la liberté* est un roman historique.

Il faut souligner que pour Sartre toute liberté s'inscrit dans l'Histoire, ainsi qu'il s'en explique : « Mon idée de la liberté a été modifiée par mon rapport avec l'histoire ; j'étais dans l'histoire, j'étais, le voulais-je ou non, entraîné vers certaines modifications sociales qui devaient se produire quelle que soit ma position vis-à-vis d'elles ; [...] »<sup>619</sup> Pour Sartre, la liberté est donc une chose tant personnelle qu'impliquant les autres : elle entre en jeu en ce qui concerne les changements sociaux et le développement historique. L'homme en tant que sujet de l'histoire créé existe dans l'Histoire. François Noudelmann rappelle que pour Sartre nous ne nous émancipons jamais de notre condition historique : « “Nous sommes dedans”, écrit Sartre en 1945, exprimant ainsi l'impossibilité de se situer en dehors de l'Histoire, d'avoir un jugement neutre et indépendant des réalités temporelles. »<sup>620</sup> Sartre conçoit ainsi la littérature comme partielle :

Telle est donc la « vraie », la « pure » littérature : une subjectivité qui se livre sous les espèces de l'objectif, un discours si curieusement agencé qu'il équivaut à un silence, une pensée qui se conteste elle-même, une Raison qui n'est que le masque de la folie, un Éternel qui laisse entendre qu'il n'est qu'un moment de l'Histoire, un moment historique qui, par les dessous qu'il révèle, renvoie tout à coup à l'homme éternel, un perpétuel enseignement, mais qui se fait contre les volontés expresses de ceux qui enseignent.<sup>621</sup>

Le roman peut ainsi être une manière de retranscrire l'Histoire en la ranimant. C'est ce que cherche à faire le roman historique, et puisque c'est ce que fait le cycle romanesque de Sartre, nous pourrions le considérer en tant que roman historique au sens large. Jean Molino résume ainsi bien le rapport entre réalité historique et données fictives qui compose l'essentiel pour Sartre de l'univers romanesque :

---

<sup>619</sup> Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 456.

<sup>620</sup> François Noudelmann, art. cité, p. 99.

<sup>621</sup> Jean-Paul, Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit.*, p. 38.

Il est pourtant permis de poser deux principes qu'une théorie du roman historique devrait respecter : le principe du « comme si » et le principe d'autonomie du symbolique. Le roman historique, dès que l'on récuse l'existence d'une essence du roman et de l'histoire, oblige à mettre en question la validité des catégories « réalité » et « fiction ». Il n'a jamais été un mélange, composé selon des proportions déterminées de deux corps simples, la réalité et la fiction. Réalité et fiction apparaissent comme des catégories composites, fondées sur des attentes, variables selon les circonstances et les discours, et sur des systèmes généraux de croyance qui distinguent des degrés multiples de réalité ou d'historicité : étant une conduite du « comme si », le récit ne vit que d'une perpétuelle ambiguïté entre divers ordres de « réalité ».<sup>622</sup>

L'Histoire elle-même peut être vue comme un roman transformé artistiquement, comme le soutient Gérard Gengembre : « C'est le roman qui éclaire l'histoire. Et si l'histoire est art de faire revivre, c'est au mieux qu'elle égale le roman. »<sup>623</sup>

En définitive, d'un point de vue poétique, c'est-à-dire dans la perspective d'une qualification générique de cette trilogie, nous pourrions reprendre le terme choisi par Sartre lui-même. Dans son rapport à l'Histoire, *Les Chemins de la liberté*, nous offre un « roman de *situation* »<sup>624</sup> puisqu'ici l'Histoire offre la situation et les événements d'une époque, mais ne prend pas acte de la véracité des faits qui sont présentés. « [L]'histoire, semble-t-il, ne peut pas être une science, elle ne le sera jamais, puisqu'elle est, par essence un 'roman vrai', un 'récit d'événements vrais qui ont l'homme pour acteur'. [...] L'histoire, c'est un ensemble d'histoires. »<sup>625</sup> Ceux-ci ne se présentent au lecteur que dans un souci de mise en fiction de l'histoire, rendant impossible le qualificatif de roman historique.

---

<sup>622</sup> Jean Molino, « Qu'est-ce que le roman historique ? », art. cité, pp. 233-234.

<sup>623</sup> Gérard Gengembre, *op. cit.*, p. 12.

<sup>624</sup> Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit.*, p. 224.

<sup>625</sup> Claude Dubar, « Veyne Paul, Comment on écrit l'histoire : essai d'épistémologie », *Revue française de sociologie*, en ligne, URL : [https://www.persee.fr/doc/rfsoc\\_0035-2969\\_1973\\_num\\_14\\_4\\_1066](https://www.persee.fr/doc/rfsoc_0035-2969_1973_num_14_4_1066), consulté le 21 juin 2021.

## **IV**

### **L'inachèvement du cycle**

## 1. La mise en fiction du sujet principal : la liberté

Sartre a fait de la liberté le sujet principal de sa fiction romanesque. Mais, d'après Muriel Olmeta, l'originalité de ce roman de guerre est que « [l]'homme, la guerre sont replacés dans la nature »<sup>626</sup> et non sur le champ de bataille ; la guerre est ainsi le fond historique qui, dans *La Mort dans l'âme* du moins, a renvoyé « les hommes à la contingence de la nature »<sup>627</sup>. Il ne reste pas moins vrai que l'histoire porte le processus de développement de la liberté humaine et établit sa direction. La liberté en tant que question philosophique trouve à travers sa mise en scène romanesque une dimension historique.

Sartre publie *L'Être et le néant* en 1943, alors qu'il est en train de rédiger les deux premiers tomes des *Chemins de la liberté*. Dans cet ouvrage, la liberté est le thème prédominant de la quatrième partie, tout comme elle est le but et l'intention première du cycle.

Selon Jean-François Louette, littérature et philosophie se mêlent chez Sartre rendant impossible le contournement des questions philosophiques lorsque nous étudions ses romans : « Spinoza et Stendhal : par là est désignée cette alliance, et parfois cette fusion, de la littérature et de la philosophie, où l'on a pu voir la grande raison des succès de Jean-Paul Sartre. »<sup>628</sup>

---

<sup>626</sup> Muriel Olmeta, « L'écriture de la guerre dans *La mort dans l'âme* », art. cité, p. 186.

<sup>627</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>628</sup> Jean-François Louette, *Silences de Sartre, op. cit.*, p. 273.

## 1.1. Contingence et angoisse

### La contingence

La contingence est un sujet absolu et obscur de la dimension ontologique chez Sartre : « Dans la philosophie sartrienne, la contingence est à la fois un fait et une valeur, mais la valeur conserve l'opacité du fait. »<sup>629</sup> Elle est subordonnée à l'en-soi et c'est la raison fondamentale de l'existence. Comme le fait remarquer Louette, la question de la contingence est présente chez Sartre dès son premier roman, *La Nausée* :

[...] [L]a contingence se trouve au cœur de la perception fantastique du monde que Roquentin découvre dans l'angoisse ; elle est aussi au cœur de sa souffrance de langage. « Impossible d'exprimer la contingence, tout au plus peut-on la faire sentir », note Sartre dans son carnet, et les blancs qui trouent la première page de *La Nausée* exhibent cette résistance de la contingence au verbe.<sup>630</sup>

Roquentin est le premier personnage qui, chez Sartre, éprouve cette contingence. La contingence est la situation dans laquelle se trouve l'homme sans Dieu. Tombant alors dans un environnement isolé, imprévisible, c'est la première chose que l'homme rencontre dans ce monde.

Cette révélation cosmologique, et ontologique, que Sartre revendique toujours comme son intuition propre, et le point central de sa pensée, [...] dans les termes du Roquentin de *La Nausée* : « l'essentiel, c'est la contingence ». Mais la légende convoque un personnage essentiel (par son absence), dans la philosophie sartrienne de la contingence : Dieu.<sup>631</sup>

---

<sup>629</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>630</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>631</sup> *Ibid.*, p. 21.

Nietzsche ayant annoncé la mort de Dieu, la volonté de puissance s'accroît ainsi que l'importance de l'homme, et donne sens à la vie humaine. De *La Naissance de la tragédie* à *Ainsi parlait Zarathoustra*<sup>632</sup>, le surhomme devient l'essence de l'être humain :

Sartre aime à proclamer comme Nietzsche, la mort de Dieu, et la contingence est une arme conceptuelle pour ce cri, mais aussi, et de toute évidence, un retournement de l'ontologie nietzschéenne : « il n'y a nulle part de volonté de puissance. Tout est trop faible ; toutes choses tendent à mourir ». <sup>633</sup>

La pensée de Sartre en ce qui concerne l'existence humaine est influencée par les idées de Nietzsche, et présente dans *Les Chemins de la liberté* sous la forme d'une réflexion évolutive, fondée autour des aspirations de Mathieu :

Les œuvres de cette époque saisissent et condensent son expérience la plus intime [de Sartre], ses désespoirs et ses peurs, ce que sa conscience saisit à fleur de peau et ce qu'elle perçoit au-delà de sa propre personne et de ses limites. Par cela même, elles sont universelles. La contingence, question qui les fonde et leur donne épaisseur et cohérence, n'est pas une donnée abstraite, c'est un manque qui se déploie en chacun, et que Sartre aide chacun à reconnaître en soi. <sup>634</sup>

Dans le premier tome, *L'Âge de raison*, toute l'histoire découle de ce : « reconnaître en soi ». L'analyse à caractère philosophique de Mathieu faite par Marcelle, nous montre qu'elle le connaît bien, sans doute plus que Mathieu ne se connaît lui-même ; on peut penser qu'elle est en quelque sorte le miroir de Mathieu. À travers elle, Mathieu peut se regarder, et le lecteur mieux comprendre ce héros. De plus, il s'agit d'une femme intelligente, douée d'une grande logique. Mathieu s'en fait la réflexion au début du

---

<sup>632</sup> Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Librairie Générale Française, 1983, p. 20.

<sup>633</sup> « Lettre de 1929 », citée dans les *Écrits de jeunesse*, éd. par Michel Contat et Michel Rybalka, Paris, Gallimard, 1990, p. 434 ; citée dans Jean-François Louette, *Silences de Sartre*, op. cit., p. 23.

<sup>634</sup> Denis Bertholet, *Sartre, L'Écrivain malgré lui*, op. cit., p. 29.

roman lorsqu'elle l'analyse, lui et son vice : « Elle *était* sa lucidité, son compagnon, son témoin, son conseiller, son juge. »<sup>635</sup>

« Ça ne m'intéresse pas tant que ça de me connaître » [dit Mathieu].

– Je sais, dit Marcelle, ce n'est pas un but, c'est un moyen. C'est pour te libérer de toi-même ; te regarder, te juger : c'est ton attitude préférée. Quand tu te regardes, tu te figures que tu n'es pas ce que tu regardes, que tu n'es rien. Au fond, c'est ça ton idéal : n'être rien.<sup>636</sup>

C'est par le biais de Marcelle que l'histoire du roman impose la question de la liberté, afin d'entrer profondément dans la pensée de Mathieu. C'est également elle qui détient la clé du premier questionnement philosophique, lié à l'enfant que Marcelle attend, qui symbolise la contingence de l'être. C'est la problématique de départ de Mathieu.

L'auteur utilise un moyen détourné pour ne pas personnifier l'enfant à venir, et met en évidence que son avenir est encore incertain. Dans un dialogue entre eux, Mathieu et Marcelle présentent cet être en le réifiant, une manière de ne pas le considérer vivant :

[Mathieu] Il lui [Marcelle] caressa légèrement les cheveux :

« Vas-y tout de même.

– Eh bien, ça y est.

– Quoi ? qu'est-ce qui y est ?

– Ça y est ! »

Mathieu fit la grimace :

« Tu en es sûre ?

– Tout à fait sûre. Tu sais que je ne m'affole jamais : ça fait deux mois de retard.

– Merde ! » dit Mathieu.<sup>637</sup>

---

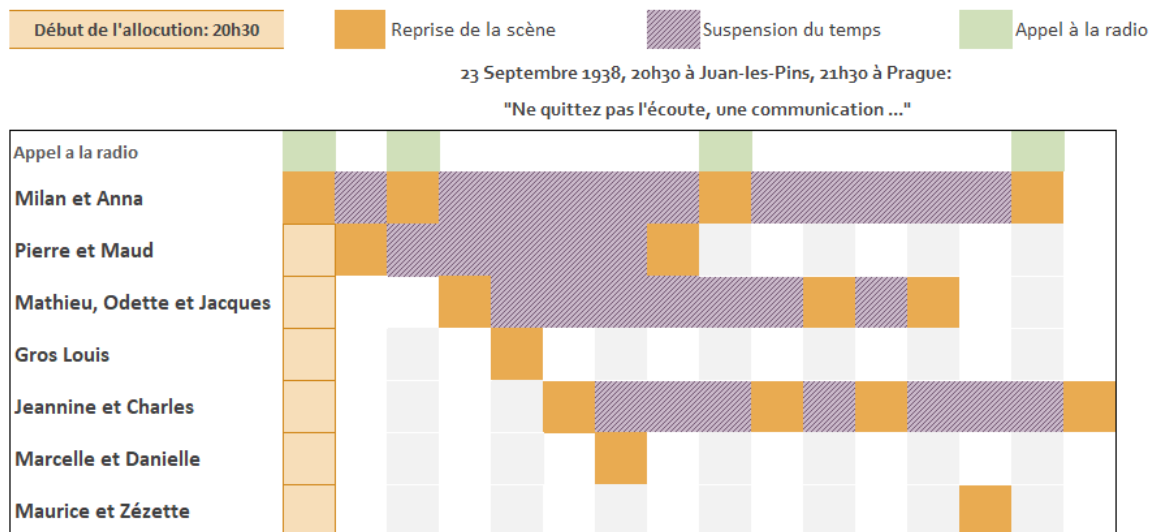
<sup>635</sup> Jean-Paul Sartre, *L'Âge de raison*, op. cit., p. 402.

<sup>636</sup> *Ibid.*, p. 403.

<sup>637</sup> *Ibid.*, pp. 404-405.

Marcelle annonce être enceinte à Mathieu et celui-ci réagit d'une façon particulière : l'auteur utilise le verbe « être » pour l'exprimer. Nous pouvons estimer que ce bref échange marque la présence et l'existence : si la révélation de la grossesse est assez discrète, c'est qu'il s'agit d'une métaphore de cet « être » comme étant l'enfant, associé aussi à la contingence qui surgit : une existence.

*Le Sursis* nous montre que l'ombre de la guerre plane sur le monde, ainsi ce n'est plus Mathieu seul qui est au centre de la réflexion sur la liberté à travers la contingence mais il s'agit d'une totalité vivante dans laquelle le personnage se trouve entraîné. Au début de ce tome, l'auteur utilise un grand nombre de scènes entremêlées de différents personnages écoutant la radio en même temps afin d'exprimer les réactions contrastées de chacun vis-à-vis de la guerre. Le graphique ci-dessous montre la simultanéité de l'événement dans les différentes scènes des personnages :



*La narration durant l'appel à la mobilisation générale*<sup>638</sup>

La déclaration de la « Mobilisation générale » se passe au moment du dîner, un moment de la vie quotidienne, bien que la guerre soit comme une épée de Damoclès, la nouvelle tombe de manière contingente. D'un point de vue historique, l'événement

<sup>638</sup> *Id.*, *Le Sursis*, op. cit., pp. 787-792



possède une dimension inévitable même à l'époque, mais là n'est pas le sujet fondamental de ce roman. Dans l'histoire qui nous est contée, à l'heure du dîner, tout le monde vit comme à son habitude, lorsque la promulgation de l'ordre de mobilisation l'entraîne soudainement dans la guerre à venir. Pour tous, il survient par hasard dans leur quotidien.

Ainsi, en ce qui concerne cet appel radio, Pierre et Maud se donnent rendez-vous pour le lendemain : « Et il lui dit : À demain. – À demain, dit-elle ; à demain sur le bateau. »<sup>639</sup> Il n'y a rien de particulier en soi dans les actions des personnages que Sartre décrit, puis il est dit qu'on entend à la radio : « Ne quittez pas l'écoute, une communication très importante va suivre. »<sup>640</sup> Cette phrase, marquant la contingence, répétée à plusieurs reprises est permise par le fait que l'histoire se déroule en simultanée. Sartre ne prend pas la peine de dissocier les histoires de ses protagonistes, il les mélange dans le récit, troublant le lecteur. La phrase « Ne quittez pas l'écoute, une communication... »<sup>641</sup> articule le récit autour de la façon dont les personnages ont pu vivre ce moment de l'histoire ; cette phrase incomplète à chaque fois qu'elle est répétée marque une suspension. Ainsi le lecteur qui s'habitue, s'oblige à compléter la suite de l'énoncé : « très importante va suivre ». Les quatre répétitions de l'annonce dans le récit contrastent fortement ; chacune d'entre elles est ainsi vécue différemment par les personnages afin d'accentuer la brusquerie de l'événement et le fait qu'ils survient dans leur vie ordinaire, comme lorsqu'ils sont en train de dîner : « [L]e silence, le cliquetis des fourchettes, et les longues déchirures d'étoffe dans l'appareil, [...], Anna sursauta et serra le bras de Milan [...] ».<sup>642</sup>

La situation vécue par Milan et Anna renvoie au premier tome<sup>643</sup> des *Chemins de la liberté* car Milan reprend les paroles de Marcelle à propos de sa grossesse : « Milan se redressa, il était en feu, il posa les mains sur les épaules d'Anna, il lui dit : “Enfin ! Anna, ça y est ! ça y est” »<sup>644</sup>. La double répétition du « ça y est », déjà employé par

---

<sup>639</sup> *Ibid.*, p. 790.

<sup>640</sup> *Loc. cit.*

<sup>641</sup> *Ibid.*, p. 791.

<sup>642</sup> *Loc. cit.*

<sup>643</sup> *Id.*, *L'Âge de raison*, *op. cit.*, pp. 404-405.

<sup>644</sup> *Id.*, *Le Sursis*, *op. cit.*, p. 792.

l'auteur pour renforcer l'impression de gravité, est faite dans un contexte où la guerre remplace la grossesse de Marcelle.

Dans le deuxième chapitre du *Sursis*, Mathieu se promène dans la rue à « [h]uit heures trente »<sup>645</sup> du matin : « Il était sorti sans but précis : pour acheter le journal, pour respirer l'épaisse odeur de varech et d'eucalyptus qui traînait dans le port et puis pour tuer le temps. »<sup>646</sup> On voit ici encore le héros dans la rue ; c'est un nouveau rappel au premier tome : Mathieu est cet homme ordinaire marchant dans la rue. On le voit dans *Le Sursis* acheter un journal ce qui n'est pas son but premier ; l'environnement est alors décrit à travers un climat d'anxiété :

La mer, plate, dure et blanche semblait une piste de patinage déserte. Tout à l'heure, elle bleuirait, clapoterait, deviendrait liquide et profonde et ça serait la mer de tout le monde, pleine de cris, piquetée de petites têtes noires.<sup>647</sup>

L'image de la mer immense, profonde, instable semble vraiment marquer les troubles de la situation. Pour Mathieu, la mer est l'inconnu, une anacatésie. Le voici qui découvre sa mobilisation au hasard des rues en ouvrant le journal :

Mathieu lut :

« Par ordre du ministre de la Défense nationale et de la Guerre et du ministre de l'Air, les officiers, sous-officiers et hommes de troupes des réserves, porteurs d'un ordre ou fascicule de mobilisation de couleur blanche, portant en surcharge le chiffre "2" se mettront en route immédiatement et sans délai, sans attendre une notification individuelle. [...]

Le samedi 24 septembre 1938 à 9 heures. [...] »<sup>648</sup>

---

<sup>645</sup> *Ibid.*, p. 804.

<sup>646</sup> *Loc. cit.*

<sup>647</sup> *Loc. cit.*

<sup>648</sup> *Ibid.*, p. 805.

Il est mobilisé. De promenade tranquille et anodine la situation vire au départ pour la guerre. La vie individuelle de Mathieu s'en trouve chamboulée, emportée dans l'imprévu. Sur le journal qu'il n'avait pas prévu d'acheter, il vient de comprendre que les détenteurs du « fascicule de mobilisation de couleur blanche » doivent partir immédiatement. Porteur dudit fascicule, Mathieu réagit en reprenant cette même expression : « Il pensa : “Ça y est.” »<sup>649</sup> Le hasard de la guerre s'abat sur Mathieu et le face-à-face avec l'histoire est de nouveau affirmé au moyen d'une formule qui inclut la dimension de l'« être ». Le romancier utilise cette scène pour marquer de nouveau, et avec soin, l'idée de contingence.

L'enfant à naître et la guerre sont les véritables sources de l'histoire romanesque. On peut penser que le sujet de la contingence attire chez Sartre la question de l'être afin de mettre en avant les liens conceptuels entre l'être et le néant.

Pour Sartre, le néant est illustré par un jugement négatif : il est la négation de l'être. C'est la raison pour laquelle, en tant qu'être négatif, il n'est pas opposé à l'être, mais est une preuve d'« être ». En effet, pour le philosophe, l'être et le néant ne sont pas dualistes. Le néant, en tant que non-être, est lui-même le reflet de l'existence de l'être. C'est donc que l'être est avant le néant et que le néant réside sous la condition de l'être : « le non-être n'est pas le contraire de l'être, il est son contradictoire. »<sup>650</sup> Sartre estime que l'être et le néant sont abstraits et liés :

Ainsi, quand même l'être ne serait le support d'aucune qualité différenciée, le néant lui serait logiquement postérieur puisqu'il suppose l'être pour le nier, puisque la qualité irréductible du *non* vient se surajouter à cette masse indifférenciée d'être pour la livrer. Cela ne signifie pas seulement que nous devons refuser de mettre *être* et *non-être* sur le même plan, mais encore que nous devons prendre garde de ne jamais poser le néant comme un abîme originel d'où l'être sortirait.<sup>651</sup>

---

<sup>649</sup> *Ibid.*, p. 806.

<sup>650</sup> *Id.*, *L'Être et le néant, op. cit.*, p. 49.

<sup>651</sup> *Ibid.*, p. 50.

Sur ce point, Sartre se situe clairement du côté de Spinoza. L'être est avant le non-être ; le néant est simplement un jugement de négation. Il affirme ainsi qu'« en renversant la formule de Spinoza, nous pourrions dire que toute négation est détermination. Cela signifie que l'être est antérieur au néant et le fonde. »<sup>652</sup>

Dans *Les Chemins de la liberté*, la contingence n'est plus une chose individuelle : face à la guerre, personne ne peut fuir, tous tombent dans cette situation brûlante, et de cette situation naissent des événements imprévisibles, entraînant un bouleversement complexe. C'est la raison pour laquelle nous ne pouvons négliger le sujet de l'angoisse dans l'étude de cette trilogie.

### **Aux sources de l'angoisse**

Le rôle clef que joue l'angoisse dans *Les Chemins de la liberté* trouve des motivations biographiques et historiques. Premièrement, la mise en relief de l'angoisse au cœur de la personnalité de Mathieu – dont on a dit qu'il était un double de Sartre<sup>653</sup> – s'abreuve à la biographie sartrienne. Plus spécifiquement, on peut penser que l'angoisse dont Mathieu souffre s'apparente à un transfert de l'anxiété que Sartre éprouva vis-à-vis de son beau-père.

Retournant au sujet du traumatisme de la naissance, Otto Rank met quant à lui l'accent sur le rôle de la mère. Il prend comme exemple la situation d'un enfant laissé tout seul dans une pièce obscure, estimant que l'angoisse peut ainsi également avoir des facteurs familiaux :

[...] le mécanisme qui déclenche l'angoisse (et qu'on retrouve tel quel, sans changements, chez tous les sujets atteints de phobies : claustrophobie, phobie des tunnels, etc.) se laisse ramener à la reproduction de l'angoisse qui accompagne la naissance et nous fournit une base réelle pour l'étude de la symbolisation. Il fait en outre ressortir le rôle que joue le fait de la séparation d'avec la mère, ainsi que l'action

---

<sup>652</sup> *Loc. cit.*

<sup>653</sup> Voir *supra*, p. 67.

« thérapeutique » de la réunion, ne serait-ce que partielle ou « symbolique », avec la mère.<sup>654</sup>

Il est vrai que Jean-Paul Sartre a été grandement influencé par sa mère Anne-Marie Schweizer ainsi que par sa famille. Deux moments importants viennent ainsi particulièrement marquer son enfance, sa laideur et le remariage de sa mère :

[Dans *Les Mots*,] Sartre arrête le récit de son enfance à onze ans, avant le départ pour La Rochelle auquel il fait une triste allusion dans la lettre à Simone Jolivet, avant les deux traumatismes qui vont rompre le charme : la découverte de la laideur et le remariage de sa mère.<sup>655</sup>

À La Rochelle, la relation entre Sartre et son beau-père était très difficile. Petit, Sartre le détestait même si monsieur Joseph Mancy était « polytechnicien et homme de bien, pétri de toutes les vertus »<sup>656</sup>. Michel Contat mentionne entre 1916 et 1920 plusieurs anecdotes douloureuses de la vie du jeune Sartre<sup>657</sup>, dont son strabisme qui lui aura valu de cruelles moqueries. À cet égard, on peut penser que le point de vue de ce personnage bourgeois qu'est le frère de Mathieu dépeint par Sartre est une projection du beau-père de Sartre<sup>658</sup>.

Le traumatisme de n'avoir pas de père, le strabisme, la violence subie à l'adolescence, le rôle ambigu que tient sa mère – un rôle de sœur plus que de mère –, et la relation anormale entre son grand-père et son beau-père due aux conflits qui règnent dans sa famille<sup>659</sup> ont fait de la pensée du jeune Sartre celle d'*un homme seul*.

---

<sup>654</sup> Otto Rank, *Le Traumatisme de la naissance : influence de la vie prénatale sur l'évolution de la vie psychique individuelle et collective*, traduit de l'allemand par S. Jankélévitch, postface du Dr. Claude Girard, Paris, Payot, 2002, p. 28.

<sup>655</sup> Jeannette Colombel, *Jean-Paul Sartre : un homme en situation*, op. cit., p. 64.

<sup>656</sup> Michel Contat, *Sartre, L'Invention de la liberté*, op. cit., p. 20.

<sup>657</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>658</sup> Voir *supra*, pp. 80-85.

<sup>659</sup> Voir *supra*, p. 59.

En un second temps, nous dirons, du point de vue historique, que dans le deuxième tome, écrit aux alentours de 1942 – bien que publié en 1945 – Sartre essaye de retranscrire la manifestation d’une angoisse à caractère collectif.

Dès la Première Guerre mondiale, la psychologie de guerre n’est plus ignorée. Dans la préface de l’ouvrage *Sur Les Névroses de guerre*, Guillaume Piketty expose le symptôme psychique provoqué par cette guerre :

À partir de mai et jusqu’en avril 1917, constatant l’absence de symptômes confusionnels cognitifs chez nombre de victimes du « shell shock » et notant que, dans beaucoup de cas, la commotion réelle avait été minime ou inexistante, les psychiatres aux armées mirent l’accent sur des pathologies de type neurasthénique ou hystérique – éventuellement à caractère épidémique. Du printemps 1917 jusqu’à la fin de guerre, toutes ces anxiétés, neurasthénies et hystéries furent peu à peu « regroupées dans la vaste catégorie des “névroses de guerre” dénommées aussi parfois “psychonévroses de guerre” ; le terme de psychonévrose n’étant pas entendu dans son sens freudien de névrose de transfert (les théories de Freud étaient alors peu connues en France) [...] »<sup>660</sup>

Grâce aux études mises en avant par Guillaume Piketty, le PTSD (*Post-traumatic stress disorder*) est reconnu et permet de définir peu à peu l’idée d’une angoisse particulière à la suite d’un événement particulièrement marquant. Tel un observateur perspicace, l’écrivain avait pris la mesure de l’anxiété qui régnait en cette année 1938 où la menace d’une nouvelle guerre d’ampleur se précisait, et tout particulièrement dans *Le Sursis* qui se déroule en septembre 1938. C’est la représentation symbolique de cette angoisse collective qui anime notamment les pensées de Mathieu :

[...] [Mathieu] pensa : « C’est la guerre. »

---

<sup>660</sup> Sigmund Freud, Sandor Ferenczi, Karl Abraham, *Sur les névroses de guerre*, traduit de l’allemand par Oliver Mannoni, Ilse Barande, Judith Dupont et Myriam Viliker, Paris, Payot & Rivages, 2010, pp. 16-17.

C'est la guerre. Quelque chose qui ne tenait plus à lui que par un fil se détacha, se tassa et retomba en arrière. C'était sa vie ; elle était morte. Morte. [...] Mathieu pensa : « J'ai eu un avenir pacifique. » Un avenir pacifique : [...] chacun de ses malheurs, chacun de ses rires s'alimentait à cet avenir invisible et présent. Un sourire, un simple sourire, c'était une hypothèque sur la paix du lendemain, de l'année suivante, du siècle ; [...] L'après-guerre était un commencement. Le commencement de la paix.<sup>661</sup>

Cette angoisse que vivent tous les Européens décrit véritablement l'époque – et Sartre l'a lui-même vécue. Son roman est en prise avec une histoire quasi immédiate.

Le traumatisme de la Première Guerre n'est pas encore cicatrisé, alors face à la nouvelle guerre qui se profile, la population a du mal à imaginer qu'elle puisse se reproduire. Le récit exprime cet inacceptable, dont l'une des expressions consiste à vouloir ignorer la menace, même après les Accords de Munich.

### **Angoisse et existentialisme**

Dès les premières discussions sur l'existentialisme, l'angoisse devient un sujet essentiel, notamment chez Soren Kierkegaard. Dans son livre *Le Concept de l'angoisse*, en 1844, il généralise l'angoisse individuelle par une réflexion sur l'anxiété d'Adam, autour de la question de la liberté et de la conception du néant. Pour Kierkegaard, « l'angoisse est la réalité de la liberté parce qu'elle en est le possible. »<sup>662</sup>. Puisque la possibilité décrit une situation qui n'est pas finie, et qu'elle constitue la liberté, elle s'accompagne de l'anxiété ; la liberté est une infinité qui naît dans le néant.

Pour Kierkegaard, l'angoisse humaine s'est manifestée avec Adam. L'angoisse est, en tant qu'apparition de la non-liberté, « le possible de la liberté [:] seule cette angoisse-là forme par la foi l'homme absolument en dévorant toutes les finitudes, en dénudant toutes leurs déceptions. »<sup>663</sup> précise-t-il. En effet, *Le Concept de l'angoisse* montre

---

<sup>661</sup> Jean-Paul Sartre, *Le Sursis*, op. cit., pp. 806-807.

<sup>662</sup> Soren Kierkegaard, *Miettes philosophiques, Le Concept de l'angoisse, Traité du désespoir*, traduit du danois par Knud Ferlov et Jean-Jacques Gateau, Paris, Gallimard, 1949, p. 202.

<sup>663</sup> *Ibid.*, p. 329.

essentiellement l'état originel de l'angoisse de l'homme par l'intermédiaire du péché originel d'Adam, mais en tant que facteur primitif de l'individu, il apparaît comme la synthèse et la liberté de l'homme. Grâce à l'angoisse, la perpétuité peut émerger la possibilité de la liberté en chaque individu.

Plus tard, Heidegger renvoie l'angoisse à la « réalité-humaine » :

Il y a même pour le *Dasein* une possibilité permanente de se trouver « en face » du néant et de le découvrir comme phénomène : c'est l'angoisse. Toutefois, Heidegger, [établit] les possibilités d'une saisie concrète du néant, [...] pour Heidegger, l'être de la réalité-humaine se définit comme « être-dans-le-monde ». <sup>664</sup>

Chez Heidegger, l'être, « être-vers-la-mort », c'est l'être dans le monde. L'angoisse n'étant angoisse de rien, c'est une perte, perte de ses repères, de la compréhension de soi et des autres.

Dans *L'Être et le néant*, Sartre affirme ses idées sur la relation entre l'angoisse et le néant qu'il découvre chez Kierkegaard, et admet que l'angoisse provient du soi-même. En réalité, pour Sartre, les deux compréhensions du sujet de l'angoisse chez Kierkegaard ou Heidegger ne s'opposent pas réellement :

Kierkegaard décrivant l'angoisse avant la faute la caractérise comme angoisse devant la liberté. Mais Heidegger, dont on sait combien il a subi l'influence de Kierkegaard, considère au contraire l'angoisse comme la saisie du néant. Ces deux descriptions de l'angoisse ne nous paraissent pas contradictoires : elles s'impliquent l'une l'autre au contraire. <sup>665</sup>

Sartre confirme l'interprétation de l'anxiété vue par Kierkegaard et Heidegger et hérite de Heidegger l'importance de la « réalité-humaine ». Il développe le point de vue de Heidegger selon lequel l'angoisse est une compréhension et que l'anxiété est une

---

<sup>664</sup> Jean-Paul, Sartre, *L'Être et le néant*, op. cit., pp. 51-52.

<sup>665</sup> *Ibid.*, p. 64.



existence librement consciente. Selon Sartre, l'angoisse est ainsi d'abord et avant tout un être, une conscience de l'être libre. La source de ce mode d'existence est l'angoisse. Pour Sartre, l'homme est donc condamné à être libre et angoissé. Son interprétation de l'angoisse provient de l'étude ontologique :

L'angoisse est donc la saisie réflexive de la liberté par elle-même, en ce sens elle est médiation car, quoique conscience immédiate d'elle-même, elle surgit de la négation des appels du monde, elle apparaît dès que je me dégage du monde où je m'étais engagé, pour m'appréhender moi-même comme conscience qui possède une compréhension préontologique de son essence et un sens préjudicatif de ses possibles [...] <sup>666</sup>.

Chez Sartre, le néant et l'être ne sont pas alternatifs. Le néant est même une preuve de l'existence de l'être. L'explication de l'angoisse chez Sartre émerge alors à partir de la base de la compréhension de cette notion de l'être du néant ; il déclare d'ailleurs sur la relation entre l'angoisse et la liberté :

C'est dans l'angoisse que l'homme prend conscience de la liberté ou, si l'on préfère, l'angoisse est le mode d'être de la liberté comme conscience d'être, c'est dans l'angoisse que la liberté est dans son être en question pour elle-même. <sup>667</sup>

### ***Les Chemins de la liberté : les personnages confrontés à l'angoisse***

Dans *Les Chemins de la liberté*, l'angoisse est un processus individuel. Relevant d'abord d'un homme seul, Mathieu, le phénomène se répandra ensuite au groupe. Dans le roman, dès le commencement, le lecteur est amené à percevoir l'anxiété du héros qui se traduit par une l'angoisse relative à l'âge : « Je suis vieux » ; et la manière de Marcelle de l'appeler : « [...] mon vieux ». <sup>668</sup>

---

<sup>666</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>667</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>668</sup> *Id.*, *L'Âge de raison, op.cit.*, p. 395. et p. 396.

En ce qui concerne Mathieu, dans le premier épisode de *L'Âge de raison*, Sartre présente clairement l'angoisse qu'éprouve Mathieu vis-à-vis de Marcelle. Cette angoisse provient de sa compréhension de la liberté, en jeu tout au long du développement du roman. À l'ouverture de ce premier tome, « n'être rien » exprime l'un des enjeux existentiels des *Chemins de la liberté*. Le premier débat entre Mathieu et Marcelle en témoigne. Mathieu explique : « [...] je... je voudrais ne me tenir que de moi-même. »<sup>669</sup> ; ce que Marcelle comprend comme vouloir « [ê]tre libre. Totalement libre. »<sup>670</sup>. Avec cette petite conversation sur le « vice » de Mathieu, l'auteur montre bien la pensée première du personnage à l'aide d'un jugement négatif. N'être rien est une double négation et ainsi une formule affirmative – s'il « n'est rien », ça veut dire qu'il est libre. Il se nie lui-même. Ce *rien* signifie pour lui qu'aucune chose ne peut entraver sa liberté. Cette réflexion sur l'être provient principalement d'une crise liée à son âge qui le confronte à l'angoisse.

Cette angoisse est à l'origine de la réflexion de Mathieu sur le but de son existence. Professeur de philosophie au lycée en cette période d'avant-guerre, la réflexion que porte le héros fait partie même de son métier et des questionnements des philosophes de l'époque. Autrement dit, si Mathieu était professeur de musique, il ne saurait ainsi se poser la question de la liberté humaine. À l'âge qu'ils ont atteint, trente-quatre ans<sup>671</sup>, Sartre et Mathieu commencent à réfléchir à la question de la liberté comme étant l'essence de l'être humain, ainsi que l'indique le titre du premier tome *L'Âge de raison*. Cet âge est lui-même une métaphore du temps. Si l'on pense que trente-trois ans est l'âge qui correspond à la mort de Jésus, on voit que le choix de donner trente-quatre ans au héros est un symbole fort, puisque Sartre se plaît à proclamer que Dieu n'existe pas. L'homme s'est débarrassé du joug religieux, commençant à chercher la vérité et la liberté, marquant ainsi l'âge de raison de l'humanité. Trente-quatre ans est un âge d'or : l'homme est assez mûr grâce aux expériences déjà vécues et a physiologiquement encore énergétique. Pourtant Mathieu démarre par une sensation de « n'être rien », son âge lui

---

<sup>669</sup> *Ibid.*, p. 403.

<sup>670</sup> *Loc. cit.*

<sup>671</sup> *Ibid.*, P. 401.

conférant plutôt un sentiment d'angoisse. Il pense qu'il est vieux<sup>672</sup> et tandis que son amante Marcelle est enceinte, ce petit être arrivant par hasard lui procure plus d'angoisse encore. L'intégralité de l'histoire du premier tome, démontre ainsi une angoisse venant du sentiment de la contingence : selon le principe de « n'être rien », Mathieu est poussé à une succession d'actions qui donne au roman ses épisodes.

Dans ce deuxième tome des *Chemins de la liberté*, l'histoire du héros est en retrait. L'angoisse est davantage celle de la foule. Nous remarquons que son angoisse est une synthèse réunissant l'anxiété et le « n'être rien » dans l'incertitude de cette guerre. Celle-ci implique une situation contingente propice à ces angoisses. Si la première manifestation de la contingence pour Mathieu provient de la grossesse de Marcelle, la deuxième se situe dans le sentiment d'être jeté dans une situation d'incertitude autour de la guerre. Mais après l'annonce de la mobilisation, il soupire avec émotion : « Foutu. Complètement foutu. Autrefois, je portais les journées sur mon dos, je les faisais passer d'une rive à l'autre ; à présent c'est elles qui me portent. »<sup>673</sup>. Avant la guerre, la vie était pesante en raison des responsabilités dont il devait s'acquitter ; par la guerre, il peut se laisser porter par la situation.

En ce qui concerne Marcelle, l'angoisse qui la saisit est vue par l'intermédiaire de Mathieu : « C'était toujours comme ça avec elle : elle était nouée. »<sup>674</sup> Marcelle est un caractère peu défini, dont le portrait assez vague n'insiste que sur l'enfant qu'elle porte, symbolisant la contingence individuelle. On ne la connaît réellement que lorsqu'elle est malade. L'angoisse de Marcelle, lui vient d'abord du raté de sa vie, mise en lumière par la comparaison avec la photo la présentant dix ans auparavant<sup>675</sup>. En tant que mère, elle veut garder cet enfant, mais elle sait aussi que le père de l'enfant, Mathieu, n'en veut pas : là est la source de son angoisse. Elle le renvoie ainsi à contre-cœur après lui avoir fait avouer qu'il ne l'aimait plus :

Il dit :

---

<sup>672</sup> *Ibid.*, p. 395.

<sup>673</sup> *Ibid.*, p. 799.

<sup>674</sup> *Id.*, *L'Âge de raison, op. cit.*, p. 400.

<sup>675</sup> Voir *supra*, p. 131.

« Tu veux qu'on se marie, n'est-ce pas ? » [...]

– C'est que tu avais cru comprendre ! dit-elle en riant, c'est ce que tu avais cru comprendre ! Daniel t'a dit que j'étais embêtée et toi tu as compris que je voulais me faire épouser. Voilà ce que tu penses de moi. Toi, Mathieu, après sept ans. » [...]

– Je ne veux pas [répliqua Marcelle] [...] Parce que je ne t'estime plus assez. Et puis parce que tu ne m'aimes plus. [...] Il allait lui dire : « Je t'aime. » Il chancela un peu et dit d'une voix claire : « Eh bien, c'est vrai... je n'ai plus d'amour pour toi. »<sup>676</sup>

La critique que Marcelle lui adresse est aussi pour Mathieu une sorte de soulagement. Cependant, quand il entend dire que Daniel va épouser Marcelle, Mathieu la demande en mariage. Même s'il s'agit d'une réaction impulsive de sa part, cela montre bien qu'il s'inquiète tout de même du futur de Marcelle : « Je ne veux pas qu'elle soit malheureuse. »<sup>677</sup>, explique-t-il. La contradiction entre liberté et responsabilité, pour Mathieu comme pour Marcelle, sont les révélateurs d'une angoisse qui chez Sartre est l'expression des possibles humains.

Dans *L'Âge de raison*, Ivich est quant à elle un personnage qui reste flou. Elle est la sœur de Boris, une étudiante de Mathieu et, surtout, Marcelle sait que Mathieu l'aime. Mais Marcelle, elle, est capable de l'ignorer tant que Mathieu ne parle pas d'Ivich devant elle. Ce personnage nous fait une forte impression puisqu'elle ressemble à Mathieu dans son envie de liberté mais qu'elle peine à s'affranchir de sa famille. Et cet examen qu'elle passe est très important puisqu'il décidera si elle peut rester à Paris. Or, elle ne souhaite pas rentrer chez ses parents et mettre fin à sa vie dynamique.

Dans ce premier tome, alors que Boris est en route pour chercher Mathieu et Ivich dans le bar où Lola chante, les deux personnages s'auto-mutilent avec le couteau de Boris. Ce n'est pas seulement pour Mathieu une fanfaronnade : « Ce n'était pas seulement pour braver Ivich qu'il s'était envoyé ce bon coup de couteau, c'était aussi un défi à Jacques, à Brunet, à Daniel, à sa vie. »<sup>678</sup> Cette auto-mutilation n'est pas

---

<sup>676</sup> *Ibid.*, pp. 703-704.

<sup>677</sup> *Ibid.*, p. 724.

<sup>678</sup> *Ibid.*, p. 610.

seulement une blessure qu'il s'inflige, c'est une métaphore marquant l'impuissance de Mathieu et d'Ivich vis-à-vis de leur situation actuelle mais aussi dans ce monde. Une scène similaire se produit dans *La Mort dans l'âme*, au moment où Pinette jette son alliance devant Mathieu. Cette action de Pinette nous remet en mémoire l'instant premier : « Il [Mathieu] prit le couteau sur la table, Ivich saignait, il s'envoya un bon coup dans la paume, des gestes, des gestes, de petites destructions, ça vous avance à quoi, j'ai pris ça pour la liberté, il bâilla. »<sup>679</sup>

À la fin du *Sursis*, à partir du moment où elle s'enfuit à Paris et habite dans l'appartement de Mathieu, Ivich se met en couple avec un homme qui s'appelle George pour ne pas mourir vierge, mais elle pleure et lui crie : « Je te hais ! »<sup>680</sup> Mourir et haïr : Ivich voit son monde s'écrouler avec l'entrée en vigueur des Accords de Munich. Plus tard, dans *La Mort dans l'âme*, au café Riche, on perçoit le personnage d'Ivich à travers le regard de son frère :

Boris étouffa un bâillement : les éclats d'Ivich ne l'amusaient plus. [...] À présent, ses yeux restaient mornes [...] « C'est une femme mariée, pensa-t-il, scandalisé. Une femme mariée avec des beaux-parents, un mari au front et une auto familiale ». Il la regarda avec perplexité et détourna les yeux parce qu'il sentait qu'elle allait lui faire horreur. « Je partirai ! ».<sup>681</sup>

La vie d'Ivich devient une situation de mort affective : l'angoisse qui saisit Boris devant le spectacle de sa sœur le conduit ici à réagir.

Pour Rank c'est la raison pour laquelle, nous sommes tous angoissés du fait même de la naissance, c'est pour lui un caractère de la nature humaine et en ce sens il se rapproche d'une conception sartrienne.

Si l'on se revient à Rank, et à sa conception d'un « traumatisme de la naissance »<sup>682</sup>, on peut penser que sa pensée ait éclairé *Les Chemins de la liberté*, où l'angoisse

---

<sup>679</sup> *Id.*, *La Mort dans l'âme*, op. cit., p. 1278.

<sup>680</sup> Voir *supra*, p. 95.

<sup>681</sup> *Ibid.*, p. 1194.

<sup>682</sup> Otto Rank, *Le Traumatisme de la naissance : Influence de la vie prénatale sur l'évolution de la vie*

individuelle comme caractère humain est exprimée par tous les personnages importants : Mathieu est angoissé par sa liberté, Marcelle par sa maladie et l'enfant qui grandit en elle, Ivich par son indépendance, Daniel par son homosexualité et Philippe par son couardise.

De ce point de vue, *Le Sursis*, comme roman de la transition, montre les personnages dans l'expectative : l'attente de la mobilisation se vit dans une angoisse, individuelle et collective. Alors que les hommes vont à la caserne, les femmes ont peur, pleurent, s'inquiètent ou se désespèrent. De petites scènes tragi-comiques, comme l'arrivée incongrue de Chapin et de ses acolytes à la caserne, se pensant à tort mobilisés, tandis que leurs femmes se désolent, décrivent l'atmosphère de la mobilisation :

À l'entrée de la caserne, [...] une sentinelle montait la garde [...]. « Qu'est-ce que vous venez foutre ici ? » demanda-t-il. [...] « T'es trop pressé, ça sera pour la prochaine fois. » [...] Sur la grand-place de Crévilley, devant l'église, les femmes entouraient Mme Reboulrier [...] La Marie pleurait doucement, Mme Reboulrier avait mis son grand chapeau noir, elle parlait en agitant son ombrelle : « Il ne faut pas pleurer, la Marie, il faut serrer les dents. Ah ! Ah ! Il faut serre les dents. On vous le rendra votre mari, vous verrez, avec des citations et des médailles. Et ça n'est peut-être pas lui qui sera le plus malheureux, vous savez ! Parce que, cette fois-ci, tout le monde est mobilisé, les femmes comme les hommes. »<sup>683</sup>

Les courtes scènes fragmentaires et tumultueuses soutenues par l'écriture simultanéiste accentuent le climat anxiogène que le lecteur est amené à ressentir grâce à l'empathie littéraire.

Dans la première partie de *La Mort dans l'âme*, l'angoisse est partie intégrante des personnages. Si au début Mathieu doit, comme tous, se diriger vers la caserne afin de se préparer à la guerre, la fin de l'histoire est différente puisqu'il choisit d'aller au front, décidant de mettre en jeu sa vie sous une pluie de balles. Cette action même est une

---

*psychique individuelle et collective, op. cit.*

<sup>683</sup> Jean-Paul Sartre, *Le Sursis, op. cit.*, pp. 802-803.

résistance contre son angoisse du temps qui passe et que nous traiterons plus tard avec notre analyse de l'inachèvement du cycle. Dans la deuxième partie de *La Mort dans l'âme*, quand le nouveau héros, Brunet, se trouve dans le train, les voyageurs cherchent à deviner où ils se dirigent. Cette constante conjecture fait de même ressortir la situation angoissante dans cet espace resserré qu'est un train de prisonniers. De plus, même si Brunet réussit à empêcher une première fois le typo de sauter du train pour s'enfuir, celui-ci est quand même tué par les Allemands lorsqu'il fait une seconde tentative.<sup>684</sup> Avançant dans une direction inconnue, la progression du train métaphorise l'angoisse vers l'inconnu, vers un futur incertain. Ce dénouement sans finalité va laisser le lecteur dans l'expectative, lui permettant d'imaginer par lui-même la suite des événements.

Muriel Olmeta affirme que Sartre construit un monde de bouleversements dans son roman où « [l]a déshumanisation de l'homme (de l'homme-en-guerre) et le transfert du vocabulaire participent de cette transmutation »<sup>685</sup> C'est un trait qui marque un caractère important des histoires romanesques de Sartre. Pour l'auteur, un univers troublé par la guerre, la conduite de l'homme si particulière en ces périodes, permet à l'homme de s'exprimer spontanément.

Dans *L'Existentialisme est un humanisme*, Sartre estime que l'homme est angoissé. Et c'est cette angoisse, en tant que motivation de l'action, qui marque la manière par laquelle l'homme se formule. Il doit pourtant en même temps endosser la responsabilité de ses choix. C'est une responsabilité qui marque l'intégrité de l'être humain :

Il ne s'agit pas [...] d'une angoisse qui conduirait au quiétisme, à l'inaction. Il s'agit d'une angoisse simple, que tous ceux qui ont eu des responsabilités connaissent. [...] Et cette sorte d'angoisse, qui est celle que décrit l'existentialisme, nous verrons qu'elle s'explique en outre par une responsabilité directe vis-à-vis des autres hommes qu'elle engage. Elle n'est pas un rideau qui nous séparerait de l'action, mais elle fait partie de l'action même.<sup>686</sup>

---

<sup>684</sup> *Id.*, *La Mort dans l'âme*, *op. cit.*, p. 1439 et p. 1455.

<sup>685</sup> Muriel Olmeta, « L'écriture de la guerre dans *La mort dans l'âme* », art. cité, p. 187.

<sup>686</sup> Jean-Paul Sartre, *L'Existentialisme est un humanisme*, *op. cit.*, pp. 36-37.

Si Sartre fait de l'angoisse la raison de l'action de l'homme, c'est qu'il a fait de l'homme sa réflexion centrale.

## 1.2. La « réalité-humaine »

Geneviève Idt estime que « l'action paradoxale » et « l'occasion manquée » sont les grandes particularités des personnages sartriens dans *Les Chemins de la liberté* :

Les occasions manquées, que Marcelle reproche à Mathieu et que tous connaissent, sont des formes privilégiées parce que négatives de l'action paradoxale : elles dissocient le désir et sa réalisation. Mathieu n'épouse pa[s] Marcelle, ne s'engage pas en Espagne, ne s'inscrit pas au P. C., ne séduit pas Ivich ; Daniel ne noie pas ses chats, ne séduit personne, ne se mutilé pas. *AR* s'écrit avec des négations.

L'occasion manquée, c'est le sujet de tout le livre : la résistance manquée, les promesses manquées, la mobilisation manquée, et au début de *MA*, la guerre manquée.<sup>687</sup>

À partir du moment où Marcelle lui annonce qu'elle est enceinte, Mathieu est confronté à un ensemble de problèmes. Il va voir la vieille femme avorteuse, mais elle semble terrible ; il veut chercher un bon médecin, mais n'a pas assez d'argent. Son ami Daniel et son frère Jacques décident de ne pas lui prêter l'argent dont il a besoin, or Mathieu sait qu'il ne peut pas attendre. Influencé par Boris, Mathieu vole à Lola de l'argent, mais quand il voit que Lola n'est pas vraiment morte, il décide de ne pas utiliser cette somme. En fin de compte, Mathieu ne peut pas financer l'avortement de son amante. Cette série de problèmes entraînent une suite de réactions de la part du personnage. En difficulté, Mathieu n'a pas réellement le choix, il est dans une situation où, à chaque circonstance, il s'adapte à la réalité. Comme le dit Gerald Joseph Prince, « [c]haque fois,

---

<sup>687</sup> Geneviève Idt, « *Les Chemins de liberté* : les toboggans du romanesque », art. cité, p. 86.



Sartre établit un grand nombre de liens, d'échos, de rimes entre les différents éléments constitutifs de l'œuvre romanesque, un réseau compliqué qui va du particulier à l'ensemble et vice-versa. »<sup>688</sup>

« L'action paradoxale » et « l'occasion manquée » sont à la fois des caractéristiques subjectives et objectives des personnages de Sartre et montrent leur situation selon ces deux aspects. Comme l'explique Sartre en 1940 : « Il me semble que l'ensemble de mes livres sera optimiste parce que par cet ensemble le *tout* sera reconstitué. Mais chacun de mes personnages est un mutilé. »<sup>689</sup> Sartre considère ainsi l'histoire romanesque dans son ensemble ; cependant, chaque personnage est construit autour d'un *manque*. C'est la raison pour laquelle, il doit faire un choix.

Le choix, en tant qu'action humaine, manifeste l'essence de l'homme. Sartre hérite cette idée de la pensée hégélienne :

[...] l'angoisse comme manifestation de la liberté en face de soi signifie que l'homme est toujours séparé par un néant de son essence. Il faut reprendre ici le mot de Hegel : « Wesen ist was gewesen ist. » L'essence, c'est ce qui a été. L'essence, c'est tout ce qu'on peut indiquer de l'être humain par les mots : cela *est*. Et de ce fait, c'est la totalité des caractères qui *expliquent* l'acte.<sup>690</sup>

De plus, Sartre subit l'influence de Heidegger. Or, l'existence de l'homme chez Heidegger se trouve être plutôt une réflexion de l'être dans le monde : « Pour Heidegger, l'être de la réalité-humaine se définit comme "être-dans-le-monde" »<sup>691</sup>, rappelle Sartre qui emprunte surtout ici une conception heideggérienne de la « réalité-humaine ». Il explique ainsi que « [l]a réalité-humaine, par quoi le manque apparaît dans le monde, doit être elle-même un manque. »<sup>692</sup> Par le *manque*, propice au *désir*, l'homme doit agir, autrement dit faire des choix : « [l]e désir [...] témoigne [...] de l'existence du manque

---

<sup>688</sup> Gerald Joseph Prince, *Métaphysique et technique dans l'œuvre romanesque de Sartre*, op. cit., p. 57.

<sup>689</sup> Jean-Paul Sartre, *Carnets de la drôle de guerre* (Paris, Gallimard, 1995, p. 593), cité par Isabelle Grell, *Les Chemins de la liberté de Sartre*, op. cit., p. 85.

<sup>690</sup> Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant*, op. cit., p. 70.

<sup>691</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>692</sup> *Ibid.*, p. 123.

dans l'être de la réalité-humaine. »<sup>693</sup>. De plus, Sartre estime que « la réalité-humaine est ce par quoi la valeur arrive dans le monde. »<sup>694</sup> Une manifestation de la *valeur* du choix de l'être dans le monde le confronte au soi ayant des *désirs*, lui-même engendré par cause de *manque*. Ainsi « la valeur hante l'être en tant qu'il se fonde, non en tant qu'il est : elle hante la liberté. »<sup>695</sup>

En 1946, Sartre donne, dans *L'Existentialisme est un humanisme*, une explication de la place de l'homme dans le monde :

L'existentialisme athée, que je [Sartre] représente, est plus cohérent. Il déclare que si Dieu n'existe pas, il y a au moins un être chez qui l'existence précède l'essence, un être qui existe avant de pouvoir être défini par aucun concept et que cet être c'est l'homme ou, comme dit Heidegger, la réalité-humaine. Qu'est-ce que signifie ici que l'existence précède l'essence ? Cela signifie que l'homme existe d'abord, se rencontre, surgit dans le monde, et qu'il se définit après.<sup>696</sup>

Dans *Les Chemins de la liberté*, puisque « être libre » est le principe du héros, tous les choix qu'il est amené à faire se comprennent relativement à sa liberté. Sa compréhension de la liberté le conduit à vouloir être totalement libre, c'est-à-dire, à ne pas vouloir se marier, garder le bébé, emprunter de l'argent, aller au champ de bataille.

Dans *La Mort dans l'âme*, Mathieu et Pinette rencontrant un soldat mourant, l'auteur entame une discussion sur le choix et la valeur de la vie avec pour point de départ la cause de la mort de Gérin :

La mort, l'œil clos, souriait à ses pensées. Ça paraissait facile de mourir. Facile et presque gai. « Mais alors, pourquoi vivre ? » Tout se mit à flotter dans le ciel. Les vivants, les morts, l'église, les arbres. Mathieu sursauta. Une main, avait touché son

---

<sup>693</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>694</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>695</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>696</sup> *Id.*, *L'Existentialisme est un humanisme*, Paris, Gallimard, 1996, p. 29.

épaule. C'était le grand gaillard au visage de brume ; il regardait le mort de ses yeux délavés.

– « C'qu'il a ?

– Il est mort.

C'est Gérin », expliqua-t-il. [...]

Un petit gros se tourna vers Mathieu :

« Il s'est tapé vingt kilomètres. S'il était resté peinarde, il vivrait encore.

– Il ne voulait pas que les Fritz le prennent, dit Mathieu, en manière d'excuse.

– Et après ? Ils ont des ambulances, les Fritz. Je lui ai causé, moi, sur la route. Il saignait comme un cochon, mais tu pouvais rien lui dire. Monsieur n'en faisait qu'à sa tête. Il disait qu'il voulait rentrer chez lui.

– Où c'est, chez lui ? demande Pinette.

– A Cahors. Il est boulanger là-bas.

Pinette haussa les épaules :

« De toute façon, c'est pas le chemin.

– Non. »<sup>697</sup>

Par cette scène, le lecteur se demande si ce soldat mort est un déserteur. Choisir de fuir le champ de bataille après avoir été blessé peut-être un signe de bravoure dans la mesure où c'est une façon de ne pas être capturé par l'ennemi. Mais en tant qu'homme, il est lamentable ; blessé, il n'a pas pour autant pu être soigné à temps ; et de plus il s'est trompé de direction pour rentrer chez lui, ce qui le conduit à la mort à mi-chemin. Mais en fin de compte, Gérin est très jeune, et n'est pas préparé à ce qui l'attend à la guerre, il a été hâtivement mobilisé. En tant que jeune recrue, il est comme beaucoup d'entre eux pas assez mûr. La présence de ce soldat déclenche non seulement une discussion autour de la question du choix, mais aussi sur le sens de la vie. Le lecteur peut y lire également une réflexion sur l'homme dans la guerre et dans la mort.

---

<sup>697</sup> *Id.*, *La Mort dans l'âme*, *op. cit.*, pp. 1241-1242.

De plus, on voit en effet que Pinette et Mathieu n'ont pas du tout le même point de vue sur la guerre. Pour Pinette, la résistance implique la mort, ce que Mathieu réfute :

Mathieu prit la main de Pinette et la serra légèrement entre ses doigts : elle était glacée.

« Tu es sûr que tu as envie de te faire ratatiner ?

– J'ai pas envie de me faire ratatiner : j'ai envie de descendre un Fridolin.

– Ça va ensemble. »

Pinette dégagea sa main sans répondre. Mathieu voulut parler, il pensa : « Il meurt pour rien », et ça l'étouffait.<sup>698</sup>

Si Mathieu en définitive choisit de se battre, c'est parce qu'il pense n'avoir « plus de raisons de vivre »<sup>699</sup>, mais selon lui riposter à la destruction d'un village brûlé en représailles contre la mort d'un soldat est indigne et sans valeur. Ce choix, fait l'objet d'un débat entre les deux personnages qui donne au lecteur le moyen de comprendre le concept de valeur concernant le choix de Mathieu en tant que héros de l'histoire :

Se fendre la main d'un coup de couteau, jeter son anneau de mariage, tirailler sur les Fridolins : et puis après ? Casser, détériorer, ça n'est pas une solution ; un coup de tête, ce n'est pas la liberté. Si seulement je pouvais être *modeste*.

« Pourquoi c'est-il con ? demanda Pinette irrité. Je veux descendre un Fridolin ; ça n'a rien de con.

– Tu peux en descendre cent, la guerre sera perdue tout de même. »

Pinette ricana.

« Je sauverai l'honneur ! »

– Aux yeux de qui ? »

Pinette marchait tête basse, sans répondre.

« Et même si on t'élevait un monument ? dit Mathieu. Même si on foutait tes cendres sous l'Arc de Triomphe. Est-ce que ça vaudrait le coup de faire brûler tout un village ?

---

<sup>698</sup> *Ibid.*, pp. 1298-1299.

<sup>699</sup> *Ibid.*, p. 1299.

– Qu’il brûle, dit Pinette. C’est la guerre.<sup>700</sup>

Pinette ne se soucie pas du coût qu’exigerait son choix ; il est prêt à échanger la mort d’un soldat allemand contre sa décision. Pour lui, la guerre et la mort sont égales. Il se bat pour l’honneur, et même si la guerre est d’ores et déjà perdue. Plus tard, par un lieutenant qui s’est évadé, nous apprenons que Mathieu et Pinette ont en réalité un même désir : « Ces types-là veulent se battre, dit-il aux autres. »<sup>701</sup> En fin de compte, bien qu’ils aient des points de vue différents sur la guerre et la mort, Mathieu comme Pinette choisissent volontairement de rester sur le champ de bataille et se tiendront en embuscade sur un clocher avec trois autres chasseurs français.

Si, face à la mort ou à la guerre, Mathieu est encore capable de choisir, le deuxième protagoniste des *Chemins de la liberté*, Brunet en est lui incapable : il essaie de sauver le typo une première fois : « Le typo dit pour lui-même : “Ça ne serait pas difficile de sauter.” Schneider montre les fusils d’un coup d’épaule : “Ils te tireraient comme un lapin.” Le typo ne répond pas, il se penche comme s’il allait plonger ; Brunet le retient par l’épaule. »<sup>702</sup> Coincé dans ce train qui va vers l’inconnu, il est en proie à un doute dont il a du mal à sortir ; son envie de fuir le hante par désespoir.

Dans le roman, la vie en captivité de Brunet nous est beaucoup plus détaillée alors qu’il est capturé par les Allemands. Dans ce train, chaque bifurcation de la voie ferrée qu’ils empruntent provoque alors un doute sur le lieu d’arrivée des captifs : « Non, non, je te dis que je connais la ligne. Probable que vers Lunéville, la voie est coupée, on est descendu par Saint-Dié pour l’éviter, à présent on remonte. – À droite, c’est l’Allemagne ? demande la voix anxieuse de Ramelle. »<sup>703</sup> Brunet se sent impuissant : il « se tait, désorienté ; il se sent de trop. »<sup>704</sup> Il marque une contradiction avec Mathieu, qui semble pouvoir agir pour lui-même. Brunet ne peut que subir, il court involontairement vers un avenir incertain. Au moment où le typo est abattu par les Allemands, il s’insurge :

---

<sup>700</sup> *Ibid.*, pp. 1299-1300.

<sup>701</sup> *Ibid.*, p. 1313.

<sup>702</sup> *Ibid.*, pp. 1438-1439.

<sup>703</sup> *Ibid.*, p. 1442.

<sup>704</sup> *Ibid.*, p. 1402.

La main du typo touche la sienne, les Fritz tirent trois fois, le typo se laisse aller mollement en arrière, il tombe, le train s'éloigne, les jambes du typo sautent en l'air, retombent, la traverse et les cailloux sont noirs de sang autour de sa tête. Le train s'arrête brusquement, Brunet tombe sur Schneider, il dit, les dents serrées : « Ils ont bien vu qu'il allait remonter. Ils l'ont descendu pour le plaisir. »<sup>705</sup>

La mort du typo représente un *coup dur* pour Brunet. En bref, il ne sait pas ce qu'il peut faire ou quel choix faire dans cette situation : il a juste « la mort dans l'âme ».

Pour Sartre, l'univers romanesque est identique au monde humain : il le conçoit comme une transposition de la réalité. En tant que reflet de la « réalité-humaine », là se déploie l'action de l'homme, Sartre déclarant que « [l']homme n'est point la somme de ce qu'il a, mais la totalité de ce qu'il n'a pas encore, de ce qu'il pourrait avoir. »<sup>706</sup>

D'ailleurs, en 1980, dans un entretien avec Benny Lévy, Sartre conclut que le désespoir est un état existentiel de l'homme qui réside toujours dans la « réalité-humaine » :

Sartre – [...] je parlais de désespoir, mais comme je l'ai [Kierkegaard] bien souvent dit, ce n'était pas le contraire de l'espoir. Le désespoir, c'était la croyance que mes fins fondamentales ne pouvaient pas être atteintes et qu'en conséquence il y avait dans la réalité humaine un ratage essentiel. Et, finalement, au temps de *L'Être et le Néant*, je ne voyais dans le désespoir qu'une vue lucide de ce qu'était la condition humaine.<sup>707</sup>

La création des *Chemins de la liberté* a montré dès le début le caractère désespéré de la nature humaine. Ainsi Marcelle, Ivich, Pinette, et le typo sont tous empreints de désespoir. L'histoire funeste du typo sautant du train pour s'enfuir alors qu'il est mitraillé par les Allemands, est particulièrement significative de ce point de vue. De plus, dans

---

<sup>705</sup> *Ibid.*, pp. 1455-1456.

<sup>706</sup> *Id.*, *Situations I*, *op. cit.*, p. 97.

<sup>707</sup> Jean-Paul Sartre, Benny Lévy, *L'Espoir maintenant*, *op. cit.*, pp. 22-23.

*La Mort dans l'âme*, l'attitude de la population au sujet de la guerre est une manifestation du désespoir :

Ce roman de guerre fait une ellipse sur les « scènes à faire », celles des batailles. [...] à la première apparition des soldats, nous lisons sept fois que la « guerre est perdue ». Ce constat ne vient pas après la bataille mais la défaite se confond avec l'attente qui se manifeste par les multiples répétitions du verbe « bâiller » ou par des descriptions très précises d'un geste anodin qui suggère l'ennui.<sup>708</sup>

Dans la pensée des personnages, la guerre est déjà perdue. La répétition des gestes marquant l'ennui montre le pessimisme de tous, et révèle donc le manque d'envie et d'espérance. D'un point de vue existentialiste, ainsi que Sartre le résume dans *L'Être et le néant*, « l'homme est l'être par qui le néant vient au monde »<sup>709</sup>. L'angoisse force ainsi l'homme et lui indique s'il fait un choix pour être lui-même.

La conscience de soi conduit l'homme à agir pour être inscrit dans la « réalité-humaine ». Qu'une personne devienne un héros ou un lâche ne dépend que de ses choix. De l'en-soi au pour-soi, c'est l'homme qui choisit de lui-même d'être – et ces choix conduisent sa réalité dans ce monde. De plus, Sartre estime que cette action est implantée dans une certaine temporalité. C'est la raison pour laquelle chaque choix reforme une étape progressive de la « réalité-humaine » dans le monde. Pour Sartre, « le passé s'intègre à la situation lorsque le pour-soi, par son choix du futur, confère à sa facilité passée une valeur, un ordre hiérarchique et une urgence à partir desquels elle motive ses actes et ses conduites. »<sup>710</sup> À ce passé, Sartre concède une dimension « irrémédiable » :

[...] le caractère irrémédiable vient au passé de mon choix même du futur : si le passé est ce à partir de quoi je conçois et projette un état de choses nouveau dans le futur, il est lui-même ce qui est *laissé sur place*, ce qui, par conséquent, en lui-même hors de

---

<sup>708</sup> Muriel Olmeta, « L'écriture de la guerre dans *La mort dans l'âme* », art. cité, p. 180.

<sup>709</sup> Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant*, op. cit., p. 59.

<sup>710</sup> *Ibid.*, p. 549

toute perspective de changement : ainsi pour que le futur soit réalisable, il faut que le passé soit irrémédiable.<sup>711</sup>

C'est pourquoi Sartre souligne que « [...] le roman exige une durée continue, un devenir, la présence manifeste de l'irréversibilité du temps »<sup>712</sup>. En effet, dans *Les Chemins de la liberté*, cette « irréversibilité du temps » montre bien l'importance du présent. Chaque instant est un élément qui compose cet « homme-réalité ». Bergson nous expose cette vision du changement perpétuel :

L'objet a beau rester le même, j'ai beau le regarder du même côté, sous le même angle, au même jour : [...] Mon état d'âme, en avançant sur la route du temps, s'enfle continuellement de la durée qu'il ramasse ; il fait, pour ainsi dire, boule de neige avec lui-même. [...] À ce moment précis on trouve qu'on a changé d'état. La vérité est qu'on change sans cesse, et que l'état lui-même est déjà du changement.<sup>713</sup>

Dans ses commentaires sur *Les Chemins de la liberté*, Gerald Joseph Prince a mis en évidence le caractère évolutif des histoires des personnages et est revenu sur la temporalité dans le roman :

Dans les romans de Sartre, [...] le personnage se dévoile graduellement, à travers la série entière de ses apparitions. Au commencement, il n'est rien, lentement, fragment par fragment, situation par situation, il devient, il se construit : du vide qu'il était et qui s'appelait Mathieu ou Brunet, il s'est fait intellectuel déraciné, épris de sa liberté et incapable de s'engager ou communiste farouche mais peu à peu désabusé.<sup>714</sup>

Chez Sartre, concernant la « réalité-humaine », la temporalité personnelle rend possible le libre choix : « Ce n'est pas seulement de son contenu et de l'ordre de ce

---

<sup>711</sup> *Ibid.*, p. 542.

<sup>712</sup> *Id.*, *Situations I*, *op. cit.*, p. 112.

<sup>713</sup> Henri Bergson, *L'Évolution créatrice*, Paris, Quadrige, 2001, p. 2.

<sup>714</sup> Gerald Joseph Prince, *op. cit.*, p. 120.



contenu que mon choix libre décide, c'est aussi de l'adhérence de mon passé et mon actualité. »<sup>715</sup>, indique l'auteur de *L'Être et le néant*. Enfin, la mise en présence d'un homme dans ce monde est le fait que : « Je suis l'être qui *est* comme être dont l'être est en question dans son être. Et cet "est" de mon être est comme présent et insaisissable. »<sup>716</sup> Le choix libre fait de l'homme ce qu'il est : il devient lui-même. La série de ses actions fait l'homme dans sa *présence au monde*, une série irrémédiable qui définit l'essence de l'homme à l'intérieur d'un processus évolutif. Ceci prouve aussi que chaque instant où un choix se profile, chaque décision prise en conséquence amorce une nouvelle situation.

Dans le monde fictionnel de Sartre, le temps nous apparaît ainsi comme irréversible, et l'accent est dans le roman porté sur le présent. L'irréversibilité du temps décide quant à elle que le passé détermine la présence et que le présent se résout dans le futur. Analysé de ce point de vue, le héros sartrien est toujours un personnage du présent, c'est-à-dire qu'il existe dans la succession continue des actions et qu'il s'installe dans chaque instant. Son être est donc en mouvement (Bergson, à l'appui duquel Sartre avait analysé le présent de *L'Étranger*, affirme d'ailleurs que la vérité est qu'on change à chaque instant, et que l'état lui-même est déjà du changement)<sup>717</sup>.

Chez Sartre, l'être de l'homme est une contingence, le désir est le manque d'être, et la valeur hante l'être et la liberté – c'est pourquoi l'homme devient lui-même par ses actes : « Le créateur absurde, en effet, a perdu jusqu'à l'illusion que son œuvre est nécessaire. Il veut au contraire que nous en saisissons perpétuellement la contingence. »<sup>718</sup> Ainsi, l'homme n'est pas irresponsable, il se doit au contraire d'assumer la responsabilité de ses actes, l'ensemble de ses choix libres étant une justification de lui-même.

---

<sup>715</sup> Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant*, *op. cit.*, p. 548.

<sup>716</sup> *Ibid.*, p. 601.

<sup>717</sup> « La présence de la mort au bout de notre route a dissipé notre avenir en fumée, notre vie est "sans lendemain", c'est une succession de présents... Là où Bergson voyait une organisation indécomposable, [l']œil [de Camus] ne voit qu'une série d'instant » (Jean-Paul Sartre, *Situations I (Critiques littéraires)*, Paris, Gallimard, Paris, 1947, p. 108). Voir Henri Bergson, *L'Évolution créatrice* [1907], Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2001.

<sup>718</sup> Jean-Paul Sartre, *Situations I*, *op. cit.*, p. 98.

### 1.3. La liberté

#### Une assise philosophique

Sartre défend une idée de la liberté qui doit s'enraciner dans le monde réel : cela implique que la philosophie ne quitte jamais réellement la littérature. C'est la raison pour laquelle on ne peut jamais éviter d'analyser les fondements philosophiques de son projet littéraire.

Dans *L'Être et le néant*, Sartre raisonne de manière logique sur la relation entre la liberté et l'homme :

La liberté humaine précède l'essence de l'homme et le rend possible, l'essence de l'être humain est en suspens dans sa liberté. Ce qui nous appelons liberté est donc impossible à distinguer de l'*être* de la réalité-humaine. L'homme n'est point d'abord pour être libre *ensuite*, mais il n'y a pas de différence entre l'homme et son « *être-libre* »<sup>719</sup>.

Kierkegaard avait déjà pris en considération la nature existentialiste de la liberté que Sartre défend : « De même l'angoisse est le vertige de la liberté, qui naît parce que l'esprit veut poser la synthèse et que la liberté, plongeant alors dans son propre possible, saisit à cet instant la finitude et s'y accroche ».<sup>720</sup>

Plus tard, Hegel pense que l'Histoire humaine est un processus qui se développe vers la liberté, l'homme jouant le rôle principal dans l'Histoire. L'essence de l'esprit est la liberté, autrement dit la liberté de l'homme. Or l'homme se produit par lui-même – c'est donc un processus logique qui conduit l'humanité vers la liberté. Dans la *Phénoménologie de l'esprit*<sup>721</sup>, le désir est considéré comme la manifestation de la conscience de soi, parce que « la conscience de soi est tout simplement *désir* »<sup>722</sup>. C'est

---

<sup>719</sup> *Id.*, *L'Être et le néant*, *op. cit.*, pp. 59-60.

<sup>720</sup> Soren Kierkegaard, *op. cit.*, p. 224.

<sup>721</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, traduit par Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Flammarion, 2012, pp. 187-195.

<sup>722</sup> *Ibid.*, p. 189.

la raison pour laquelle, d'après Jean Hyppolite : « Le désir se révèle toujours comme *mon* désir, et pour révéler le désir il faut se servir du mot “je”. »<sup>723</sup> Peut-on donc estimer que la liberté hégélienne rend compte de la capacité à s'apercevoir du “je peux désirer”.

Sartre critique mais hérite aussi de la pensée hégélienne. Notamment celle qui dit que l'essence spirituelle est la liberté, que l'esprit est absolu. C'est la raison pour laquelle, l'homme se formule par lui-même. L'esprit libre manifeste l'homme libre, c'est ainsi que l'action humaine est capable de se définir.

Dans *Les Chemins de la liberté*, on perçoit clairement la trace de la pensée hégélienne dans la création même du personnage de Mathieu Delarue et dans sa compréhension de la liberté. Pour Isabelle Grell :

Sartre expliquera en 1945 que : « Mathieu incarne cette disponibilité totale que Hegel appelle liberté terroriste et qui est véritablement la contre-liberté. [...] sans poids, sans attache, sans lien au monde. Il n'est pas libre parce qu'il n'a pas su s'engager. [...] il se sent exclu de l'entreprise qui se joue. [...] Mathieu c'est la liberté indifférence, liberté abstraite, liberté pour rien. Mathieu n'est pas libre, il n'est rien, parce qu'il est toujours dehors. »<sup>724</sup>

Mathieu est typiquement un héros sartrien dans le fait que de son histoire émerge d'une série de choix mue par son éveil de la conscience. Le réveil de Mathieu est aussi l'éveil de l'homme – Jean Hyppolite l'assure : « Ce qui distingue la conscience humaine de la conscience animale, c'est la vie spirituelle (la liberté) qui anime l'action humaine consciente »<sup>725</sup> :

Les lettres qu'il [Sartre] a [écrit] à S. de Beauvoir pendant sa mobilisation, en pleine rédaction de AR, manifestent à la fois la persistance d'une finalité philosophique et la

---

<sup>723</sup> Jean Hyppolite, « Explication de texte : Hegel, Conscience, désir, et altérité », en ligne, URL : <http://www.aline-louangvannasy.org/article-explication-de-texte-hegel-desir-et-alterite-115454243.html>, consulté le 11 septembre 2020.

<sup>724</sup> Isabelle Grell, *Les Chemins de la liberté de Sartre : genèse et écriture (1938-1952)*, op. cit., p. 169.

<sup>725</sup> Jean Hyppolite, « Explication de texte : Hegel, Conscience, désir, et altérité », art. cité.

naissance d'un univers romanesque original. S'adressant à une collègue, il peut commenter son projet en termes philosophiques :

« Il s'agit de montrer une apparition brusque et intermittente de la liberté [...] Je suis pris entre une théorie husserlienne et une théorie existentielle de la liberté » (13-11-1939)<sup>726</sup>

Pour Sartre, l'homme est libre, et puisque la liberté est la condition de la néantisation du néant, il explique ce qu'est l'acte, cette attitude de l'homme qui prouve « *l'homme, étant condamné à être libre* »<sup>727</sup>, parce que « il n'y a pas de différence entre l'être de l'homme et son "être libre" »<sup>728</sup>. À cela, il faut ajouter le fait que, selon Sartre, cet acte est forcément volontaire : « Il convient, en effet, de remarquer [...] qu'une action est par principe intentionnelle »<sup>729</sup>, sans compter qu'« elle [l'action] doit, en effet, avoir une fin et la fin à son tour se réfère à un motif »<sup>730</sup>. À propos du lien entre acte et liberté, Sartre explique : « Chacune de ces trois structures [le mobile, l'acte et la fin] réclame les deux autres comme sa signification. [...] C'est l'acte qui décide de ses fins et de ses mobiles, et l'acte est l'expression de la liberté. »<sup>731</sup>

Sartre analyse la situation selon cinq points de vue distincts : « [...] ma place, mon passé, mes entours, ma mort, mon prochain »<sup>732</sup>. C'est la raison qui implique que « [l]a liberté est toujours *en situation* et suppose la possibilité de choix se constituant dans l'acte. »<sup>733</sup>, la situation étant conditionnée par la liberté et la facticité :

Ainsi faut-il dire que la facticité de la place ne m'est révélée que dans et par le libre choix que je fais de ma fin. La liberté est indispensable à la découverte de ma facticité. Je l'apprends, cette facticité, de tous les points du futur que je projette ; c'est à partir de ce futur choisi qu'elle m'apparaît avec ses caractères d'impuissance, de contingence,

---

<sup>726</sup> Geneviève Idt, « *Les Chemins de liberté : les toboggans du romanesque* », art. cité, pp. 76-77.

<sup>727</sup> Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant*, op. cit., p. 598.

<sup>728</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>729</sup> *Ibid.*, p. 447.

<sup>730</sup> *Ibid.*, p. 480.

<sup>731</sup> *Ibid.*, p. 482.

<sup>732</sup> *Ibid.*, p. 534.

<sup>733</sup> Jeannette Colombel, *Jean-Paul Sartre : un homme en situation*, op. cit., p. 17.

de faiblesse, d'absurdité [...]. Mais réciproquement, la facticité est la seule réalité que la liberté peut découvrir, la seulement qu'elle puisse néantiser par la position d'une fin, la seule à partir de laquelle cela ait un sens de poser une fin [...] Ainsi, *la liberté appréhension de la facticité*.<sup>734</sup>

Le choix libre, chez Sartre, « [c]e n'est pas seulement de son contenu et de l'ordre de ce contenu que mon choix libre décide, c'est aussi de l'adhérence de mon passé et mon actualité. »<sup>735</sup> Pour Sartre, ce qui fait que l'homme devient lui-même c'est sa liberté de choisir, il se dévoile toujours dans ses actions.

Au sujet de la liberté, Sartre même est aussi un modèle de *praxis* : en tant qu'homme, il choisit d'abord l'écriture comme moyen d'existence de vie ; ensuite, ses œuvres – *Les Chemins de la liberté* notamment – interviennent dans le monde réel et dans la société ; enfin, en tant qu'écrivain engagé<sup>736</sup>, Sartre n'utilise pas seulement ses écrits, mais aussi ses actions d'engagement pour mettre en œuvre sa pensée existentialiste.

En tant qu'auteur des *Chemins de la liberté*, à partir de sa conception du rôle de l'écrivain, sa fonction est de guider idéologiquement ses lecteurs vers la libération et la liberté, il déclarait ainsi en 1946 dans *La Responsabilité de l'écrivain* :

L'écrivain veut que ce qu'il écrit soit reconnu non pas comme un cri sortant des entrailles sous l'effet de la douleur, de l'affolement ou de la peur, mais comme le résultat d'une création réglée, c'est-à-dire doublement libre ; libre d'abord comme une création, parce que d'après la définition même, si nous créons quelque chose, c'est que le germe de cette chose n'était pas rigoureusement contenu dans l'instant antérieur. Si nous créons, c'est qu'il y a du neuf par rapport à la prévision qu'on pouvait faire l'instant d'avant. Libre ensuite comme réglée, c'est-à-dire comme activité qui se donne ses propres lois. Ici apparaît le deuxième sens de la liberté : l'autonomie, la possibilité d'agir par la représentation des lois et non pas sous l'effet de lois.<sup>737</sup>

---

<sup>734</sup> Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant*, op. cit., p. 539.

<sup>735</sup> *Ibid.*, p. 548.

<sup>736</sup> Voir *supra*, pp. 190-193.

<sup>737</sup> *Id.*, *La Responsabilité de l'écrivain*, op. cit., pp. 23-24.

## L'enjeu romanesque

En tant que lecteur, lorsque nous lisons *Les Chemins de la liberté*, nous sommes conduits à réfléchir sur ce qu'est la liberté, c'est à dire que nous poursuivons une réflexion sur une question nécessaire à notre existence dans ce monde, à notre action quotidienne, à la valeur que nous accordons à la vie. Ainsi François Noudelmann énonce : « *Les Chemins de la liberté*, œuvre sur la liberté, œuvre de la liberté, œuvre pour la liberté, témoignent de la préoccupation d'un écrivain aux prises avec l'Histoire, en quête d'une écriture qui soit exigence de liberté. »<sup>738</sup>

La liberté représente en effet la motivation de ces fictions romanesques, mais elle est aussi le principe qui guide le héros. De plus, l'idée qu'un homme qui se définit par la lucidité, veuille être totalement libre, marque la suite de la pensée philosophique évoquée, c'est-à-dire ce concept de « n'être rien » qui conduit aux choix évoqués dans l'histoire romanesque.

En 1964, dans *Les Mots*, qui retrace son enfance, Sartre revient sur la liberté qui fut la sienne en raison de la mort de son père : « La mort de Jean-Baptiste Sartre fut la grande affaire de ma vie : elle rendit ma mère à ses chaînes et me donna la liberté. »<sup>739</sup> Dans ses recherches, Michel Contat évoque l'influence qu'a eu cet événement, et sa famille sur l'auteur, et pense que c'est une des sources de son idée de liberté qui constitue le terreau de sa conscience libre – à bien entendre la conscience, telle que la définit Barbaras, « comme un être qui à la fois néantise le monde et se néantise, comme un être qui n'est pas un pur être en soi et qui en tant que tel échappe à l'ordre causal du monde, bref comme un être libre. »<sup>740</sup> De plus, Michel Contat estime ainsi que la libération de la conscience de Sartre lui vient en grande partie du manque de liberté subit durant son enfance :

---

<sup>738</sup> François Noudelmann, « Histoire et idéologie dans *Les Chemins de la liberté* », art. cité, p. 110.

<sup>739</sup> Jean-Paul Sartre, *Les Mots*, op. cit., p. 18.

<sup>740</sup> Renaud Barbaras, *Sartre, Désir et liberté*, op. cit., p. 25.

La liberté ? C'est un mot. Qu'on ne vienne pas en parler à des enfants soumis à la discipline scolaire. L'enfance n'est pas le temps de la liberté, mais celui de l'oppression, ou tout au moins de l'emprise familiale. Sartre en sait quelque chose, lui qui a vécu sous la férule d'un grand-père, d'un beau-père, de maîtres qui n'ont pas tous pour seule autorité celle du savoir. Pourtant il dit avoir eu très tôt le sentiment de la liberté, en même temps que celui de sa « contingence ». Probablement est-ce que cette confiance qu'il sent en son propre destin, et l'idée que ce destin, il se le fera lui-même, tout appelé qu'il soit. Ce voyageur sans billet est amplement pourvu de ce qu'il faut pour plaider sa cause : une imagination débridée.<sup>741</sup>

En fait, pour Sartre, tout commence par ses études à Berlin qui, à partir de 1933, marquent la démarche de la compréhension de l'ego :

L'ego n'apparaît que dans l'acte de la conscience réfléchie, il est objet visé par les consciences réflexives, sinon il disparaît. Il n'y a donc d'intériorité de la conscience : tout est dehors, dans le monde. La conscience, en tant qu'elle vise le monde, est tout entière liberté. Sartre entrevoit, avec une certaine exaltation, la possibilité de fonder une épistémologie, une morale et une politique positives sur la liberté de la conscience.<sup>742</sup>

Puis Sartre aura tout particulièrement l'occasion de faire mûrir ses idées, alors qu'il est prisonnier de guerre en 1940 : « La grande chance de Sartre est que la guerre lui mobilise l'esprit pour l'idée qui lui tient le plus à cœur, la liberté. »<sup>743</sup> La pensée de Sartre est ainsi toujours étroitement liée à son temps et à son environnement. De l'ego, étudié à Berlin, à la conscience libre, Sartre forme son concept de liberté. La compréhension sartrienne de la liberté n'a donc pas été découverte du premier coup, les expériences de vie lui permettant ainsi de l'étoffer.

---

<sup>741</sup> Michel Contat, *Sartre, L'Invention de la liberté, op. cit.*, p. 16.

<sup>742</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>743</sup> *Ibid.*, p. 58.

Ses « fictions romanesques » portent elles aussi la marque de cette trajectoire personnelle, ses propres pensées sur la liberté<sup>744</sup>. Dans *Les Chemins de la liberté*, il « veut [...] montrer comment se construit une liberté »<sup>745</sup>, confirme Contat. Dans cette trajectoire de la compréhension de la liberté qui se déploie pour l'auteur, mais aussi pour le lecteur, chaque volume a une explication de la liberté qui lui est propre.

### *L'Âge de raison*

Dans *L'Âge de raison*, qui se concentre sur une vision de la liberté individuelle, Mathieu, le héros, symbolise essentiellement l'homme seul : comme on l'a vu, il veut juste : « Être libre. Totalement libre. »<sup>746</sup> Mais que signifie ici être *totalement libre* ? Le héros fait tout son possible pour mettre en application son principe : pas d'enfant, pas de mariage, rester libre de toute contrainte. L'idée de liberté que Mathieu se figure est une liberté autonome de toute relation avec autrui.

Ivich recherche quant à elle également la liberté, mais n'a pas, comme Mathieu, la possibilité de s'opposer aux volontés de sa famille. Elle ne trouve pas de moyen pour résister à la vie que ses parents lui préparent. Elle ne se trouve donc pas libre non plus, et sur ce point, elle ressemble beaucoup à Mathieu dans son envie de liberté<sup>747</sup>. C'est la raison pour laquelle Mathieu pense toujours qu'Ivich peut la comprendre. La scène, que l'on a déjà analysée<sup>748</sup>, où Mathieu et Ivich se taillent avec le couteau de Boris, renvoie également à la question de la liberté, comme l'analyse Gerald Joseph Prince :

Mathieu et Ivich l'utilisent [ce couteau] pour se taillader la main et affirmer indirectement leur liberté. Ainsi mise en valeur, l'objet manifeste un certain coefficient d'ustensilité et adversité, il y gagne en concret et devient plus qu'une présence dans le roman, une résistance contre laquelle s'exerce la liberté des personnages.<sup>749</sup>

---

<sup>744</sup> Michel Contat, « Notice », in Jean-Paul Sartre, *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 1860.

<sup>745</sup> *Id.*, Sartre, *L'Invention de la liberté*, op. cit., p. 61.

<sup>746</sup> Jean-Paul Sartre, *L'Âge de raison*, op. cit., p. 403.

<sup>747</sup> Voir *supra*, p. 94.

<sup>748</sup> Voir *supra*, pp. 147-148.

<sup>749</sup> Gerald Joseph Prince, op. cit., p. 89.



À la fin de *L'Âge de raison*, Marcelle, le bébé et le mariage ne sont plus une préoccupation pour Mathieu grâce à Daniel.

[...] Daniel expliqua :

« Tu es libre.

– Non, dit Mathieu en secouant la tête. Ça n'est pas parce qu'on abandonne une femme qu'on est libre. » [...]

« [...] Dans toute cette histoire, je n'ai été que refus et négation : Marcelle n'est plus dans ma vie, mais il y a tout le reste. »<sup>750</sup>

Plus tard, quand Daniel part, Mathieu assure : « “Je reste seul.” Seul, mais pas plus libre qu'auparavant. »<sup>751</sup> Mathieu fait ici le bilan de sa vie et du principe qui consiste à être *totalelement libre* : sa réaction traduit le doute si ce n'est la négation de son idée originelle de liberté absolue.

### ***Le Sursis***

Dans *Le Sursis*, la probabilité de la guerre confronte Mathieu à une situation objective et concrète. Comme tous, il se retrouve perdu au milieu de cette menace de guerre, mais commence à discerner le fait que la liberté ne porte pas uniquement sur les choix d'un homme seul. Sa liberté est aussi la liberté d'autrui ; autrement dit, la liberté de l'autre est sa liberté et vice-versa. Plus encore, s'il souhaite être libre, cela veut dire aussi que tout le monde a envie de liberté. On peut penser que c'est aussi la raison pour laquelle, dans ce deuxième tome, le récit ne fait pas vivre de personnages principaux et que l'écriture établit l'image de la foule confrontée au risque de guerre.

Dans ce deuxième tome figure également le long monologue sur l'*être* de Daniel – qui en tant qu'homosexuel est vu négativement par la société, comme une aberration de

---

<sup>750</sup> Jean-Paul Sartre, *L'Âge de raison*, *op. cit.*, p. 727.

<sup>751</sup> *Ibid.*, p. 729.

la nature. L'introspection du personnage se résout sur un « je ne suis pas seul » qui met en jeu également la question de la liberté :

Moi marié, moi soldat : je ne trouve que moi. Même pas moi : suite de petites courses excentriques, de petits mouvements centrifuges et pas de centre. Pourtant il y a un centre. Un centre : moi, *Moi* – et l'horreur est au centre. [...] Être ce que je suis, *être* un pédéraste, un méchant, un lâche, être enfin cette immondice qui n'arrive même pas à exister. [...] *Être*. Dans le noir, à l'aveuglette. Être pédéraste comme le chêne est chêne. S'éteindre. Eteindre le regard intérieur. [...] *Être*, comme un arbre, comme le dos nu, comme les lunules papillotantes sur la terre rose. [...] moi-même pour l'éternité, pédéraste, méchant, lâche. *On* me voit ; non. Même pas : *ça* me voit. Il était *l'objet* d'un regard. Un regard qui le fouillait jusqu'au fond, qui le pénétrait à coups de couteau et qui n'était pas son regard ; un regard opaque, la nuit en personne, qui l'attendait là, au fond de lui, et qui le condamnait à être lui-même, lâche, hypocrite, pédéraste pour l'éternité. Lui-même palpitant sous ce regard et défiant ce regard. Le regard. La nuit. Comme si la nuit était regard. Je suis *vu*. Transparent, transparent, transpercé. Mais par qui ? *Je ne suis pas seul*, dit Daniel à haute voix.<sup>752</sup>

Plus tard, à travers le héros, le sujet de la liberté trouve une expression négative, de dépit. Mathieu est confronté à une vacuité intérieure que révèle un dehors obstrué par la guerre :

Moi : rien. « Je suis libre ». [...]

« Cette liberté, je l'ai cherchée bien loin ; elle était si proche que je ne pouvais pas la voir, que je ne peux pas la toucher, elle n'était que moi. Je suis ma liberté. » [...]

Je ne suis rien, je n'ai rien. Aussi inséparable du monde que la lumière et pourtant exilé, comme la lumière, glissant à la surface des pierres et de l'eau, sans que rien, jamais,

---

<sup>752</sup> *Id.*, *Le Sursis*, *op. cit.*, pp. 849-851.

ne m'accroche ou ne m'ensable. Dehors. Dehors. Hors du monde, hors du passé, hors de moi-même : la liberté c'est l'exil et je suis condamné à être libre. [...]

« Et qu'est-ce que je vais faire de toute cette liberté ? Qu'est-ce que je vais faire de moi ? [...] ni cet avenir ni ces tâches ne lui appartenaient plus. Rien n'était plus à lui : la guerre labourait la terre, mais ce n'était pas sa guerre. [...] « Je suis libre *pour rien* », pensa-t-il avec lassitude<sup>753</sup>.

Michel Contat analyse d'ailleurs ce point pour sa composante historique :

La liberté crée ce qui n'est pas, ce qui devrait être. [Comme] Sartre explore l'histoire par le roman, [...] *Le Sursis* [...], en une vertigineuse toupie, passe d'un personnage à une autre à grande vitesse, [...] raconte l'Europe en proie à l'angoisse de la guerre, lors de la crise de Munich.<sup>754</sup>

En raison de la crise historique, marquée par un risque constant, sur laquelle est centré le récit, *ne pas être libre* est son thème dominant. Toutefois, dans ce roman, on voit que la liberté représente plutôt une émergence pessimiste, différente entre les tomes mais toutes partielle – Mathieu manque d'une dimension collective, Daniel a besoin de la tolérance de la part des autres. Ivich est impuissante dans sa liberté et Marcelle a besoin d'enfants pour fonder ses espoirs. Jeannette Colombel y revient :

[Dans] *Les Chemins de la liberté*, [...] les personnages ne sont pas des héros positifs ; *L'Âge de raison* et *Le Sursis* ne sont encore qu'un inventaire des libertés fausses, mutilées, incomplètes, une description des apories de la liberté... Mathieu n'est pas libre, parce qu'il n'a pas su s'engager... Mathieu n'est pas libre, il n'est rien parce qu'il est toujours dehors.<sup>755</sup>

---

<sup>753</sup> *Ibid.*, pp. 1057-1058.

<sup>754</sup> Michel Contat, *Sartre, L'Invention de la liberté*, *op. cit.*, p. 74.

<sup>755</sup> Jeannette Colombel, *Jean-Paul Sartre : un homme en situation*, *op. cit.*, p. 92.

## *La Mort dans l'âme*

Dans le troisième volume, *La Mort dans l'âme*, la liberté individuelle à laquelle Mathieu aspirait n'est plus, elle semble vidée de sa substance par le fait que Mathieu est seul mais ne se trouve pas plus libre pour autant. Il est intéressant de voir comment se développe alors un roman privé de son centre et comment se déroule l'histoire avec le nouveau protagoniste, Brunet, qui comme Mathieu, n'est pas libre non plus. Ainsi le pensent Michel Contat et Michel Rybalka, Brunet ne vaut pas mieux :

Brunet incarne l'esprit de sérieux, qui croit aux valeurs transcendantes, écrites au ciel intelligible, indépendantes de la subjectivité humaine, posées comme des choses. Pour lui, il y a un sens absolu du monde et de l'histoire qui commande ses entreprises. Brunet s'engage parce qu'il faut une certitude pour vivre. Son engagement n'est qu'une obéissance passive à cette exigence. Il se délivre à peu de frais de l'angoisse. Il n'est pas libre [...].<sup>756</sup>

Toutefois, le personnage de Brunet est marqué par une vision plus avancée que celle de Mathieu, prenant plutôt position pour une responsabilité inhérente à une liberté collective : comme le suggère Geneviève Idt, *Les Chemins de la liberté* « désign[e] en 1939 la liberté individuelle des personnages et en 1945 la libération collective d'une nation. »<sup>757</sup> Le changement de polarisation de l'histoire, de Mathieu à Brunet, est un tournant stratégique pour comprendre les intentions de Sartre.

La mort du typo déclenche une réflexion de Brunet : « Le corps est là, à vingt pas, déjà une chose, libre. »<sup>758</sup> Bien sûr, la mort n'égale pas la liberté, et ceci n'est pas l'idée que Sartre souhaite prôner dans *Les Chemins de la liberté* : il ne conclut pas pour autant et laisse cette question en suspens : qu'est-ce que la liberté ? Et aussi, et surtout, que

---

<sup>756</sup> M. Contat et M. Rybalka, *Les Écrits de Sartre*, Paris, Gallimard, 1970, p. 115. « Prière d'insérer pour *L'Âge de raison*, 1970, et *Le Sursis*, 1945 ; cité dans Jeannette Colombel, *op. cit.*, pp. 92-93.

<sup>757</sup> Geneviève Idt, « *Les Chemins de liberté* : les toboggans du romanesque », art. cité, p. 78.

<sup>758</sup> Jean-Paul Sartre, *La Mort dans l'âme*, *op. cit.*, p. 1456.

signifie la liberté collective ? Ainsi, le roman apporte une réponse de ce que n'est pas la liberté.

Pour Sartre, « [l']homme est libre pour s'engager, mais il n'est libre que s'il s'engage pour être libre. »<sup>759</sup> Nous pouvons voir là un paradoxe des *Chemins de la liberté*. En effet, en ce qui concerne l'histoire de Mathieu ou celle de Brunet, la finalité du roman impliquant la mort – la mort est le salut et la trahison – doit être mise en relation avec la liberté et son engagement. Même avec la mort de Mathieu la fin, comme suspendu, conclut : « La Liberté, c'est la Terreur »<sup>760</sup>.

## 1.4. Le roman et son idéologie

### Les thèses de la liberté

« J.-P. S. – [...] je pensais que si je me spécialisais dans la philosophie, j'apprendrais le monde entier dont je devais parler dans la littérature. Ça me donnait, si vous voulez, la matière. »<sup>761</sup>

Il faut bien comprendre à propos de Sartre que, même si sa philosophie décide de ses romans, il a affirmé en 1972 : « J'ai voulu écrire des romans et du théâtre bien longtemps avant de savoir ce qu'était la philosophie. »<sup>762</sup> Sa double identité, d'écrivain et philosophe, est visible aussi dans l'engagement qui marque les romans de son époque. Dès le début du XX<sup>e</sup> siècle, Paul Bourget désigne le « roman à thèse »<sup>763</sup>, dans son discours à l'Académie Française en 1907<sup>764</sup>, comme la littérature de son temps qui se

---

<sup>759</sup> M. Contat et M. Rybalka, *op. cit.* ; cité dans Jeannette Colombel, *op. cit.*, p. 93.

<sup>760</sup> Jean-Paul Sartre, *L'Âge de raison*, *op. cit.*, p. 1344.

<sup>761</sup> Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, *La Cérémonie des adieux : suivi de Entretiens avec Jean-Paul Sartre* (Août-Septembre 1974), *op. cit.*, p. 177.

<sup>762</sup> Jean-Paul Sartre, « Sur moi-même » (1970), *Situations IX*, Paris, Gallimard, 1972, p. 13.

<sup>763</sup> Voir *supra*, pp. 196-197.

<sup>764</sup> Suleiman Susan Rubin, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983, p. 8.

manifeste dans sa fonction démonstrative : ce sont « selon Bourget, des “romans d’idées”, des “romans d’analyse” ou des “romans sociaux” »<sup>765</sup>. Pour Suleiman, le « roman à thèse » est défini de manière plus précise :

[Elle définit] comme roman à thèse un roman « réaliste » (fondé sur une esthétique du vraisemblable et de la représentation) qui se signale au lecteur principalement comme porteur d’un enseignement, tendant à démontrer la vérité d’une doctrine politique, philosophique, scientifique ou religieuse.<sup>766</sup>

Le but de l’écriture littéraire de Sartre consiste à dévoiler « la vérité du monde »<sup>767</sup>, en révélant sa philosophie existentialiste. Gerald Joseph Prince propose de qualifier le roman sartrien de « roman philosophique »<sup>768</sup>, et l’on sait que le point de départ des *Chemins de la liberté* est lié à l’intention d’élaborer la liberté comme concept philosophique.

Forme expressive, le roman reflète la pensée de l’auteur à travers ses personnages. Pour donner vie aux personnages du roman, il faut que les paroles et les actes de chacun d’entre eux se conforment à leur caractère, à leurs idées et à leur positionnement social. Jacques Lecarme interprète ainsi le changement du point de vue de Sartre sur la guerre :

Sartre le pacifique se convertit à la nécessité de faire cette guerre le mieux possible ; il regrette même de n’avoir pas consenti à devenir officier. [...] Certes d’autres conversions radicales suivront, en 1952, en 1968, mais elles n’effaceront pas celle de 1939, dont l’efficacité est évidente : soldat appliqué et heureux, prisonnier de guerre qui transforme son camp en collectif intellectuel et théâtral, co-fondateur d’un groupe très intellectuel de résistance, écrivain-résistant très honorable qui n’hésite pas à fusiller symboliquement Drieu la Rochelle [romancier, essayiste et journaliste, collaborateur] et Ramon Fernandez [écrivain, journaliste et critique français,

---

<sup>765</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>766</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>767</sup> Jean-Paul, Sartre, Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 178.

<sup>768</sup> Gerald Joseph Prince, *op. cit.*, p. 11.

collaborationniste], il nous semble mériter le prix de la vertu guerrière, même s'il n'a pas connu les risques physiques de la guerre clandestine.<sup>769</sup>

Benoît Denis souligne le parallèle qui existe entre la littérature et le bouleversement politique dû à la révolution communiste d'Octobre 1917 qui s'étend dans la période d'entre-deux-guerres :

L'effet plus visible de ce tropisme révolutionnaire est, dans les années vingt et trente, une très large politisation du champ littéraire, que l'on voit se diviser non seulement entre droite et gauche, mais surtout entre écrivains engagés et non engagés. [...] en reconnaissant la primauté du processus révolutionnaire et en cherchant à s'en faire l'agent ou le porte-parole, l'écrivain se voit aussi forcé de reconnaître l'hégémonie de l'instance politique qui incarne ce processus – le parti communiste – et de lui concéder un droit de regard sur la vie littéraire, s'il veut en échange obtenir de sa part une délégation pour incarner la révolution en littérature.

[...] Les années d'entre-deux-guerres sont ainsi marquées par les débats et les crises que provoquent cette recherche d'un nouvel ajustement entre littérature et politique [...].<sup>770</sup>

Ce besoin de la littérature de s'inscrire dans l'époque des bouleversements politiques amène les romanciers à engager leurs idées dans leurs œuvres et c'est également ce que fait Sartre, pour qui la question de l'engagement est primordiale, bien que l'on ne puisse assimiler l'engagement à la thèse, puisque si une direction est tracée, son aboutissement n'est pas trouvé. L'irrésolution domine.

### **Des personnages porteurs d'idéologie**

---

<sup>769</sup> Jacques Lecarme, « L'inachèvement des *Chemins de la liberté* ou l'adieu au roman des armes », art. cité, p. 197.

<sup>770</sup> Benoît Denis, *Littérature et engagement : de Pascal à Sartre*, op. cit., pp. 22-23.

Dans *L'Âge de raison*, les personnages autour de Mathieu, le communiste Brunet ou l'étudiant Boris, représentent à travers leurs rapports avec lui les enjeux philosophiques et historiques liées à la question de la liberté. Ainsi, Brunet essaie de persuader Mathieu de participer au Parti pour trouver sa liberté :

Brunet lui sourit distraitement : il suivait son idée. Il dit :

« Tu as renoncé à tout pour être libre. Fais un pas de plus, renonce à ta liberté elle-même : et tout te sera rendu. [...] »

« Tu es un homme. »

– Un homme ? demanda Brunet, surpris ; le contraire serait inquiétant. Qu'est-ce que tu veux dire ?

– Rien d'autre que ce que je dis : tu as choisi d'être un homme. »<sup>771</sup>

Dans cette conversation, si Brunet a « choisi d'être un homme », « Mathieu [est] là, en face de lui, indécis, mal vieilli, mal cuit, assiégé par tous les vertiges de l'inhumain [...] », car il a mis sa vie « entre parenthèses. »<sup>772</sup> C'est pourquoi Brunet le presse de rejoindre le Parti : « Demain tu seras trop vieux, tu auras tes petites habitudes, tu seras l'esclave de ta liberté. Et peut-être aussi que le monde sera trop vieux », lui suggère-t-il et il annonce : « Nous aurons la guerre en septembre. »<sup>773</sup> Il s'agit là d'une référence au contexte historique de la création du roman, comme le confirment les « Notes et variantes » :

Dès le 14 mars 1938, c'est-à-dire au lendemain de l'Anschluss, Gabriel Péri, dans *L'Humanité*, avait écrit : « Dans deux semaines, si la carence franco-britannique se prolonge, Henlein [chef du parti des Allemands des Sudètes en Tchécoslovaquie] formulera ses exigences. Vingt divisions nazies seront massées sur la frontière tchèque. Et le président Bénès recevra un ultimatum. » [cité par G. Valette et J. Barillon, *Munich*

---

<sup>771</sup> Jean-Paul Sartre, *L'Âge de raison*, *op. cit.*, pp. 521-522.

<sup>772</sup> *Ibid.*, p. 522.

<sup>773</sup> *Loc. cit.*



1938, Armand Colin, coll. « Kiosque », 1964, p.17.] [...] Après une première crise le 21 mai entre l'Allemagne et la Tchécoslovaquie, qui amena le gouvernement français à envisager la mobilisation, le mois de juin fut exceptionnellement calme, l'impression prévalant dans les démocraties que Hitler avait reculé.<sup>774</sup>

L'illusion du calme reflète celle de la liberté poursuivie par Mathieu comme une fausse liberté, car la liberté abstraite de Mathieu rencontre une réalité historique qui la défie.

En ce qui concerne le personnage de Boris, l'étudiant de Mathieu qui lui voue un culte aveugle, il est lui aussi confronté à la question de la liberté :

En classe de philosophie, il avait eu de vives sympathies pour le communisme et Mathieu l'en avait détourné en lui expliquant ce que c'était que la liberté. Boris avait tout de suite compris : on a le devoir de faire tout ce qu'on veut, de penser tout ce qui vous semble bon, de n'être responsable que devant soi-même et de remettre en question, constamment, tout ce qu'on pense et tout le monde. Boris avait bâti sa vie là-dessus et il était scrupuleusement libre [...]. Quant à la liberté, il n'était pas bon non plus de s'interroger sur elle, parce qu'alors on cessait d'être libre. Boris se gratta le crâne avec perplexité et il se demanda d'où lui venaient ces impulsions de brise-tout qui le prenaient de temps en temps<sup>775</sup>.

Le point de vue de Boris qui semble reposer sur une vision philosophique de la liberté débouche sur un paradoxe douteux : on ne pourrait pas s'interroger sur sa liberté, sinon on la perdrait. L'ironie pointe. On peut penser que, autour de cette question de la liberté, le seul véritable enjeu est dans ce premier roman celui qui confronte Mathieu et Brunet, lorsque l'histoire entre en ligne de compte. Michel Contat explique le contexte historique de *L'Âge de raison* en ces termes :

---

<sup>774</sup> Michel Contat, « Notes et variantes », in Jean-Paul Sartre, *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 1955.

<sup>775</sup> Jean-Paul Sartre, *L'Âge de raison*, op. cit., p. 544.

Ainsi le roman, qui avait été commencé comme le récit d'une crise individuelle à portée métaphysique, prend, pour Sartre comme aujourd'hui pour ses lecteurs, le sens d'une crise individuelle reflétant, à la manière d'un microcosme, la crise générale de la société française à la veille de Munich, ce qui d'ailleurs n'élimine pas son horizon métaphysique. Mathieu et le petit groupe de ses familiers représentant métonymiquement le marasme français de la fin des années trente [...] prises au niveau privé, qui se trouvent, au niveau civique et politique, dans la démission qui a abouti aux Accords de Munich, où la France et l'Angleterre cèdent à Hitler. C'est ce qui fait de *L'Âge de raison* sans doute le meilleur document, en tout cas l'un des plus probants, sur l'état des esprits en France à la veille de Munich.<sup>776</sup>

Dans *Le Sursis*, face à l'imminence de la guerre, « [...] les personnages sont “embarqués” dans le cyclone de l'histoire »<sup>777</sup>, l'auteur met en évidence le possible des attitudes et des réactions humaines. Sartre, en tant qu'écrivain engagé, comme Benoît Denis explique, a « choisi de prendre la défense d'une classe, le prolétariat, qui n'est pas la [sienne] et dont il se sen[t] sépar[é] par un abîme »<sup>778</sup>. Nous voyons bien que l'auteur Sartre délègue son point de vue sur la guerre pour faire vivre le monde à travers des regards différents du sien. Ainsi Maurice, un petit mécano de Saint-Ouen qui connaît bien Brunet, traduit le point de vue du prolétaire sur la guerre : « La bourgeoisie ne veut pas la guerre, expliqua Maurice tout à coup. Elle a peur de la victoire, parce que ce serait la victoire du prolétariat. »<sup>779</sup> Brunet s'accorde avec Maurice et réplique : « Je ne sais pas s'il y a guerre, dit-il. Mais il ne faut surtout pas en avoir peur : la classe ouvrière doit savoir que ça n'est pas en faisant des concessions qu'on pourra l'éviter. »<sup>780</sup>

Par contraste, le frère de Mathieu, Jacques, est de ce point de vue le représentant de la bourgeoisie ; il défend la compromission parce que, selon lui, « Hitler, Staline, c'est la même chose. Seulement l'entente avec Hitler nous économise deux millions

---

<sup>776</sup> Michel Contat, « Notice », in Jean-Paul Sartre, *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 1888.

<sup>777</sup> Sylvie Servoise, *Le Roman face à l'histoire : littérature engagée en France et en Italie dans la seconde moitié du XXe siècle*, op. cit., pp. 167-168.

<sup>778</sup> Benoît Denis, op. cit., p. 128.

<sup>779</sup> Jean-Paul Sartre, *Le Sursis*, op. cit., p. 743.

<sup>780</sup> *Ibid.*, p. 745.

d'hommes et nous épargne la révolution. »<sup>781</sup> On voit que pour lui la guerre ne signifie que la mort : il ne pourrait en ressortir aucun bénéfice ; c'est pourquoi il dit à sa femme Odette : « [...] cette guerre, il ne fallait pas la déclarer ! »<sup>782</sup>

De même, si Philippe s'enfuit avec un faux passeport, c'est en tant que pacifiste, car pour lui la guerre ressemble à un abattoir : « On les emmène à la boucherie et ils ne s'en rendent pas compte. Ils prennent la guerre comme une maladie. La guerre n'est pas une maladie, pensa-t-il avec force. C'est un mal insupportable parce qu'il vient aux hommes par les hommes »<sup>783</sup>, expose-t-il. La métaphore qui fait (ou non) de la guerre une « maladie », relie Philippe à Mathieu en train d'attendre son ami Gomez à la gare :

Pourquoi est-ce j'y vais ? [...] « Il y en a qui refuseront de partir. Mais ça n'est pas mon affaire. Refuser, se croiser les bras ou bien filer en Suisse. Pourquoi ? Je ne *sens* pas ça. Ça n'est pas mon affaire. Et la guerre en Espagne ça n'était pas non plus mon affaire. Ni le parti communiste. Mais qu'est-ce qui est *mon* affaire ? » se demanda-t-il avec une sorte d'angoisse. [...] Une guerre absurde, injustifiée, Jacques dit qu'elle est perdue d'avance. « La guerre est une maladie, pensa-t-il ; mon affaire c'est de la supporter comme une maladie. Pour rien. Par propreté. Je serai un malade courageux, voilà. Pourquoi la faire ? Je ne l'approuve pas. Pourquoi ne pas la faire ? Ma peau ne vaut même pas qu'on la sauve. Voilà, pensa-t-il, voilà : je suis mené ! »<sup>784</sup>

On reconnaît là le protagoniste Mathieu en marge de sa classe, pensant librement, mais pour qui la guerre estompe peu à peu la force de la liberté comme dogme. Selon Sylvie Servoise : « [...] dans *Le Sursis* : [...] de la même façon que les événements historiques n'apparaissent qu'à travers le filtre de la conscience qui les réfléchit, le temps qui, dans la phénoménologie sartrienne, n'existe pas "en soi", n'est rien d'autre que la façon dont la conscience vit le monde. »<sup>785</sup>

---

<sup>781</sup> *Ibid.*, p. 919.

<sup>782</sup> *Ibid.*, p. 1101.

<sup>783</sup> *Ibid.*, p. 964.

<sup>784</sup> *Ibid.*, p. 964.

<sup>785</sup> Sylvie Servoise, *op. cit.*, p. 168

À la fin du *Sursis*, alors que le 30 septembre 1938, les Accords de Munich sont signés, on quitte Mathieu tournant en rond autour de la cour de la caserne : « L'accordéon s'était tu. Mathieu reprit sa marche autour de la cour. »<sup>786</sup> Le cercle qu'il trace suggère que son appréhension de la liberté est compromise, bien qu'il pense encore fermement pouvoir rester libre : « Je resterai libre »<sup>787</sup> sont, dans ce deuxième tome, ses derniers mots.

L'auteur intègre la valeur et le sens de la vie dans sa réflexion à la fin du récit, lorsque Mathieu, le personnage principal, fait face à la mort. L'étude de l'œuvre philosophique de Sartre *Critique de la raison dialectique* faite par Geneviève Idt nous donne une explication de cette fin d'écriture des *Chemins de la liberté*. La liberté concerne essentiellement un groupe uni et ne peut s'obtenir seul :

À la fin de *La Mort dans l'âme* surgit une autre foule, imaginaire, idéale et immobile, seule véritable collectivité née de la haine, selon le processus analysé dix ans plus tard dans *Critique de la raison dialectique* : entassés dans le fourgon qui les emporte en Allemagne, les prisonniers sont brusquement unis par la mort du typo, un « mot d'ordre » spontané circule, « la colère grouille, les pieds râlent le plancher, on dirait une foule en marche »<sup>788</sup>

Dans *La Mort dans l'âme*, le dernier tome de la trilogie, la première partie se concentre sur l'engagement volontaire de Mathieu et Pinette à la guerre. Cependant, ainsi qu'on l'a dit<sup>789</sup>, le roman ne décrira pas directement le champ de bataille, mais rendra compte de la guerre à travers la mort du soldat Gérin, le village incendié, et les paroles et actes des officiers évadés qui révèlent la cruauté du conflit.

Au sujet de la guerre, Mathieu est perplexe, bien qu'autour de lui, on veuille connaître son opinion :

---

<sup>786</sup> Jean-Paul Sartre, *Le Sursis*, op. cit., p. 1132.

<sup>787</sup> *Loc. cit.*

<sup>788</sup> Geneviève Idt, « Les modèles d'écriture dans *Les Chemins de la liberté* », art. cité, pp. 86-87.

<sup>789</sup> Voir *supra*, pp. 259-260

Il y eut un silence ; puis, lentement, toutes les têtes se tournèrent vers Mathieu. Il s’y attendait : à la fin de chaque discussion, ils lui demandaient son arbitrage parce qu’il avait de l’instruction.

« Qu’est-ce que tu en penses ? » demanda Pinette.

Mathieu baissa la tête et ne répondit pas.

« Tu es sourd ? On te demande ce que tu en penses.

– Je ne pense rien », dit Mathieu. [...]

– Enfin, tu n’es pas con : tu sais bien que la résistance est impossible.

– Comme le saurais-je ?<sup>790</sup>

Mathieu sait bien que la situation le dépasse : « Si c’était *moi* qui me battais, je pourrais avoir un avis. Mais c’est les autres qui se font descendre, c’est sur la Loire qu’on se battra : je ne veux pas décider pour eux »<sup>791</sup>, précise-t-il. Une série de questions rhétoriques lancées par Mathieu est alors destinée à faire prendre conscience à ses camarades de leur impuissance vis-à-vis de la situation dans laquelle ils se trouvent : « Qu’est-ce que ça peut faire, ce que nous décidons ou que nous ne décidons pas, leur dit-il. Qui est-ce qui nous demande notre avis ? Est-ce que vous vous rendez compte de notre situation. »<sup>792</sup> Son principe de liberté ne tient pas dans cette situation de guerre. Par la guerre, la mort devient l’apogée de la vie, un mystère.

[Dandieu et Mathieu] se firent un petit salut de la main et Mathieu regagna son poste.

Il pensait : « Je vais mourir pour rien », et il avait pitié de lui-même. Une seconde ses souvenirs bruissèrent comme un feuillage sous le vent. Tous ses souvenirs : « J’aimais la vie. » Une interrogation inquiète restait au fond de sa gorge : « Avais-je le droit de plaquer les copains ? ai-je le droit de mourir pour rien ? » [...] « Il y en a marre. Tant pis pour ceux d’en dessous, tant pis pour tout le monde. Finis les remords, les réserves,

---

<sup>790</sup> Jean-Paul Sartre, *La Mort dans l’âme*, op. cit., p. 1182.

<sup>791</sup> *Loc. Cit.*

<sup>792</sup> *Ibid.*, p. 1183.

les restrictions : personne n'est mon juge, personne ne pense à moi, personne ne se souviendra de moi, personne ne peut décider pour moi. »<sup>793</sup>

C'est la raison pour laquelle, il résume finalement la liberté par une expression très forte : « la Liberté est la Terreur. »<sup>794</sup>

Dans la seconde partie de *La Mort dans l'âme*, Sartre place Brunet au centre de l'intrigue. Depuis le début de la trilogie, le personnage, à l'identité communiste, ne possède pas cependant un rôle *positif*, il semble plutôt représenter la critique du communisme. Ainsi lorsqu'il veut convaincre Matthieu de s'inscrire au Parti, il n'en fait pas particulièrement l'éloge :

« Écoute-moi, dit Brunet, [...] je suis venu te faire une proposition : Veux-tu entrer au Parti ? Si tu acceptes, je t'emmène avec moi et en vingt minutes c'est réglé... » [...] – Mais *toi* tu as besoin du Parti.<sup>795</sup>

On découvre ici que devenir membre n'est qu'une simple formalité, et manque de sérieux. De fait, le Parti n'est pas engagé dans le conflit à venir, et montre un décalage avec ce que leurs membres pensent, lorsqu'ils croient que le Parti soutiendra l'effort de guerre contre les nazis. Pour Brunet, il faut rejoindre le Parti et celui-ci nous protégera en retour. Dans le troisième tome, ainsi nous est décrite la capture par les Allemands de Brunet :

[...] dehors la cascade blanche du jour, le claquement maniaque des mitrailleuses, [...]. Il s'approche de la porte d'entrée : il faut plonger dans cette mousse lumière. [...] [Brunet] sent la chaleur sur sa joue : il dit : “Merde”. Il descend les trois marches du perron. Voilà : il est pris. Il garde les mains dans ses poches, elles sont lourdes comme du plomb. « Lever les mains ! » Un Allemand le vise avec un fusil.<sup>796</sup>

---

<sup>793</sup> *Ibid.*, p. 1323.

<sup>794</sup> Voir *supra*, p. 277.

<sup>795</sup> *Id.*, *L'Âge de raison*, *op. cit.*, p. 520.

<sup>796</sup> *Id.*, *La Mort dans l'âme*, *op. cit.*, p. 1347.

Les tirs constants forment un contraste frappant avec les mains « lourdes » de Brunet enfoncées dans ses poches. Il se fait arrêter par un Allemand, seul et sans aucune résistance. La description – ironise sur le caractère pusillanime du communisme, qui n'est ni amené à protéger ses membres, puisque le parti ne résiste pas au nazisme, ni à les amener à la liberté. Mais Brunet agit en tant que porte-parole de son Parti et c'est comme tel qu'il déclare son point de vue :

Avant la guerre on pouvait leur opposer [aux « Fritz »] des formations solides, le Parti, les syndicats, le comité de vigilance. [...] Il s'agit de reconstituer *quelque chose*. [...] Deux thèmes à développer : nous refusons de reconnaître l'armistice ; la démocratie est la seule forme de gouvernement que nous puissions accepter aujourd'hui.<sup>797</sup>

En raison de son identité de communiste, il élève, dans le roman, la réflexion de la liberté individuelle vers une idée plus collective, mais il ne représente pas clairement cette idée.

Lorsque Brunet décide de ne pas s'évader de la prison, pensant que : « Le Parti ne nous abandonnera pas, [...] Le Parti ne *peut pas* nous abandonner. »<sup>798</sup> – il montre qu'il a une confiance aveugle dans le Parti et ne semble pas agir par et pour lui-même : le Parti est son havre. De même il ne sait pas vraiment quelle direction suivre : « Brunet se tait, désorienté ; il se sent de trop. »<sup>799</sup> S'il refuse la liberté individuelle, il ne trouve pas non plus de solution dans la liberté collective.

On sait que Sartre n'a jamais appartenu à aucun parti : *Les Chemins de la liberté* ne s'implique pas politiquement. C'est aussi la raison pour laquelle, Brunet se trouve désorienté à la fin de l'histoire, comme on le voit à travers sa conversation avec Schneider :

---

<sup>797</sup> *Ibid.*, p. 1397.

<sup>798</sup> *Ibid.*, p. 1402

<sup>799</sup> *Loc. cit.*

« Enfin, bon ! On est tous dans la merde, toi comme tous, c'est ton excuse [dit Schneider à Brunet]. Bien sûr tu continues à te prendre pour le processus historique mais le cœur n'y est plus. Le P. C. se reconstitue sans toi et sur des bases que tu ignores. Tu pourrais t'évader et tu n'oses pas, parce que tu as peur de ce que tu trouveras là-bas. Toi aussi, tu as la mort dans l'âme. »<sup>800</sup>

Tous ont « la mort dans l'âme », engagé dans un parti ou non. On voit que, selon Geneviève Idt, le titre choisi par Sartre est ainsi « motiv[é] dans l'œuvre entière. »<sup>801</sup>

Les trois tomes des *Chemins de la liberté* prennent en charge une enquête de la liberté – de l'individu au groupe : c'est la raison pour laquelle, mis à part Mathieu, les personnages ont tendance à représenter une idéologie, dans un cadre où s'exerce une pensée philosophique en prise avec l'histoire. On peut penser, avec Michel Contat et Geneviève Idt que, « [s]i la liberté, comme notion philosophique, comme expérience vécue, comme principe moteur de l'écriture, est le noyau de l'œuvre entière [de Sartre], [...] le roman occupe dans celle-ci une place centrale, un rôle fondateur. »<sup>802</sup> Le faisant, le roman de Sartre s'approche sans doute de ce que Guy Lardreau dénomme des « fictions philosophiques » :

[Il] est cette expérience philosophique par laquelle un objet ou un monde imaginaire sont construits, tels qu'ils contraignent une doctrine à annoncer ses postulats, tels encore qu'ils mettent à l'épreuve la cohérence, l'étendue de validité, par la nécessité ou la contingence de ceux-ci, en faisant varier imaginativement les conditions du monde donné.<sup>803</sup>

On peut ainsi voir que la trilogie des *Chemins de la liberté* s'appuie sur la philosophie sartrienne. Par l'intermédiaire du genre littéraire, elle s'accroche à l'Histoire

---

<sup>800</sup> *Ibid.*, p. 1426.

<sup>801</sup> Geneviève Idt, « *Les Chemins de liberté* : les toboggans du romanesque », art. cité, p. 77.

<sup>802</sup> Michel Contat, Geneviève Idt, « Préface », *op. cit.*, p. XI.

<sup>803</sup> Guy Lardreau, *Fictions philosophiques et science-fiction*, Arles, Actes sud, 1988, p. 29.



et à ses enjeux politiques, tentée par le modèle du « roman à thèse » de sa période, mais y résistant.

## 2. Le piège de la mort

### 2.1. L'histoire de Mathieu : une fin ambiguë

Dans la première partie de *La Mort dans l'âme*, la fin de l'histoire nous montre un Mathieu volontaire pour résister à l'avancée des Allemands avec son camarade Pinette : « [...] c'est le commencement de la fin » dit Mathieu<sup>804</sup> ; celle-ci est minutée : elle durera « quinze minutes » (c'est l'*explicit* de cette partie)<sup>805</sup>. En réalité, dans cette partie, toutes les descriptions liées à la guerre sont chaotiques, à l'image de la conversation entre le soldat Longin et le lieutenant Ulmann :

« La guerre est finie, mon lieutenant, dit-il avec un drôle de sourire.

– Elle n'est pas finie. Vous devriez avoir honte de dire qu'elle est finie, quand il y des petits gars qui se font tuer à trente kilomètres d'ici pour nous couvrir.

– Pauvres types, dit Longin. On leur donne l'ordre de se faire descendre pendant qu'on est en train de signer l'armistice. »<sup>806</sup>

De même, alors que les soldats regardent Roberville brûler, « [i]ls [...] répétaient entre eux : la guerre est finie, c'est la paix »<sup>807</sup>. L'image d'une ville qui brûle contraste avec toute idée ou toute atmosphère de paix, ironisant la guerre et la paix (cette proximité

---

<sup>804</sup> Jean-Paul Sartre, *La Mort dans l'âme*, *op. cit.*, p. 1341.

<sup>805</sup> *Ibid.*, p. 1344.

<sup>806</sup> *Ibid.*, p. 1173.

<sup>807</sup> *Ibid.*, p. 1290.

de la guerre et de la paix est aussi une caractéristique historique de la « guerre éclair » que fut la guerre de 40).

### **Officiers, soldats et civils dans la guerre**

Dans la guerre, trois différents types de relations expriment la nature humaine : celle entre officiers et soldats, celle entre les soldats, et celle entre soldats et civils.

Ainsi voit-on à travers le regard de Mathieu et de ses compagnons que les officiers s'enfuient en premier :

Au bout d'un moment, des silhouettes apparurent sur le perron ; l'un après l'autre, les officiers descendirent les marches ; les premiers descendus s'arrêtèrent au milieu de la chaussée pour attendre les autres [...] Le général sortit à son tour, un colonel ferma doucement la porte derrière lui : l'état-major divisionnaire était au complet, une vingtaine d'officiers [...] Le petit troupe se mit en marche à pas de loup. Au premier étage une fenêtre s'était ouverte sans bruit ; une forme blanche se penchait au-dehors et les regardait partir.

[...]

Le général passa, Mathieu ne l'avait jamais vu de si près. C'était un gros homme imposant, au visage schisteux, qui s'appuyait lourdement au bras du colonel. Les ordonnances suivaient, portant les cantines ; un groupe chuchotant et rieur de sous-lieutenants fermait la marche.<sup>808</sup>

Mathieu résume pour tous le sentiment général : « Ils ne nous ont jamais aimés, jamais, jamais ! L'ennemi pour eux, c'était pas les Fritz, c'était nous autres ; on a fait toute la guerre ensemble et ils nous ont plaqués. »<sup>809</sup> Ainsi le lieutenant Ulmann avait

---

<sup>808</sup> *Ibid.*, pp. 1233-1234. Comme l'indique la note 1 de la page 1234, Sartre reproduit ici une situation qu'il a lui-même vécue et qui est attestée historiquement : « [...] les désertions d'officiers ont été particulièrement nombreuses pendant la débâcle et [...] dans certains secteurs, [c'est] la règle plutôt que l'exception » (*ibid.*, p. 2078).

<sup>809</sup> *Ibid.*, pp. 1235-1236.

eu honte de ses soldats et les avait traités avec dédain ; ceux-ci n'avaient en retour aucun respect pour lui : « Le lieutenant [...] regardait les soldats avec une timidité méprisante ; les hommes lui rendaient son regard sans impatience ni gêne : c'est à peine s'ils jouissaient du plaisir neuf de se sentir intimidants. »<sup>810</sup> Plus tard, lorsque le lieutenant de la 61<sup>e</sup> division reprend la défense du village après la désertion des officiers et présente Mathieu et Pinette à ses chasseurs, on perçoit sa désinvolture et sa condescendance :

Le lieutenant se retourna :

« [...] Ces types-là veulent se battre, dit-il aux autres. Ils ont des fusils et je leur ai fait donner des cartouchières. Voyez ce que vous pouvez faire d'eux. S'ils tirent trop mal, vous leur reprendrez les cartouchières. »

Il regarda les chasseurs avec amitié.

« Adieu les gars. Adieu.

– Adieu, mon lieutenant », dirent-ils poliment.<sup>811</sup>

En dépit de la mention d'un regard amical, cet « adieu » n'est pas, on le voit, celui d'un officier attaché à la vie de ses soldats. L'auteur marque ainsi une différence de traitement entre officiers et soldat du rang, les officiers ont déjà abandonné l'idée de vaincre et de combattre.

Entre soldats, la vie est désorganisée et indisciplinée : beaucoup de camaraderie existe mais de nombreuses tensions les traversent également. Longin, comme beaucoup d'autres, estime que Mathieu ressent du mépris pour ses compagnons :

Longin se redressa sur un coude :

« Vous ne voyez donc pas qu'il [Mathieu] nous méprise ? »

Il y eut un silence. Guiccioli leva sur Mathieu des yeux interrogateurs, puis, tout d'un coup, il sourit misérablement et dit en gardant les yeux clos :

---

<sup>810</sup> *Ibid.*, p. 1173.

<sup>811</sup> *Ibid.*, p. 1313.

« Ceux-là qui nous méprisent, ils n'ont qu'à s'en aller. On ne retient personne, on est entre nous.

– Je ne méprise personne », dit Mathieu.

Il s'arrêta : « Ils sont ivres et je n'ai pas bu. »<sup>812</sup>

Alors qu'il est en conflit avec eux, Mathieu n'admet pas avoir du mépris pour ses compagnons d'armes ; toutefois, par son activité mentale, nous comprenons qu'il les considère avec dédain. Lorsque Mathieu et Pinette décident de ne pas se rendre, mais de défendre le village à l'arrivée des Allemands, ils rejoignent le groupe des trois briscards : Clapot, Chasseriau et Dandieu. Dans un premier temps, ceux-ci les traitent à leur tour avec dédain.

Pinette se racla la gorge. Il dit :

« On est là pour se battre. »

Ils ne répondaient toujours pas. Le grand blond se renfrogna et détourna la tête. Pinette hésita, déconcerté.

« Qu'est-ce que nous avons à faire ? »

Le grand blond s'était renversé en arrière ; il bâilla.

[...]

Pinette sauta sur le plancher avec humeur et Mathieu pensa : « Ils ne nous accepteront jamais. » Pinette agaça : il remuait, il parlait quand il eût fallu s'effacer, retenir son souffle et se faire oublier.<sup>813</sup>

L'engourdissement des soldats dans une guerre faite d'attentes et de conjectures trouve pleinement son expression dans les nombreux dialogues de cette partie.

---

<sup>812</sup> *Ibid.*, p. 1252.

<sup>813</sup> *Ibid.*, pp. 1314-1316.

Enfin, la relation entre les soldats et les civils est portée par un long dialogue qui s'instaure alors qu'ils assistent à l'incendie du hameau de Roberville, – sans preuve d'existence historique<sup>814</sup> – qui brûle au loin :

« Ça brûle bien !

– Eh, oui ! Eh oui ! »

Les vieux se dandinaient un peu, les mains derrière le dos, ils disaient : « Eh oui ! eh oui ! » de leurs voix profondes et calmes. Charlot lâcha le bras de Mathieu, il dit :

« C'est malheureux ! »

Un vieux lui répondit :

« C'est le sort du paysan. Quand c'est la guerre, c'est la grêle ou la gelée : pour le paysan, il n'y a point de paix sur la terre. »

[...] Une femme s'avança : elle tenait un enfant dans ses bras.

« C'est-il les Français qui ont mis le feu ? demanda-t-il.

– Vous êtes pas cinglée, la petite mère ? dit Lubéron. C'est les Frisous, oui. »

Un vieux hochait la tête, incrédule :

« Les Frisous ? »

– Eh oui, les Frisous : les Boches, quoi ! »

Le vieux n'avait pas l'air convaincu :

« Ils sont déjà venus, les Boches, à l'autre guerre. Et ils n'ont point fait grand mal : c'étaient pas de mauvais gars.

– Pourquoi qu'on aurait mis le feu ? demanda Lubéron indigné. On n'est pas des sauvages.

– Et pourquoi qu'ils l'auraient mis, eux ? Où c'est qu'ils cantonneraient ? »

Un soldat barbu leva la main :

« Ça sera des couillons de chez nous qui auront voulu faire les mariolles : ils auront tiré. Si les Fritz ont eu seulement un mort, ils ont brûlé le village. »

---

<sup>814</sup> *Ibid.*, p. 1289. Ce lieu ne peut être identifier comme l'indique la note 1 de la page 1289 : « Il n'existe pas de localité portant ce nom au nord de Padoux, mais peut-être s'agit-il d'un hameau ou d'un lieu-dit. Sartre ne se souvenait plus d'où il avait tiré le nom. » (*ibid.*, p. 2083)

La femme se tourna vers lui, inquiète.

« Et vous ? demanda-t-elle.

– Quoi nous ?

– Vous n’allez pas faire de bêtises ? »

Les soldats se mirent à rire :

« Ah ! dit l’un d’eux avec conviction, avec nous, vous pouvez dormir sur vos deux oreilles. On connaît la vie. »

Ils se regardaient et riaient d’un air de connivence :

« On connaît la vie, on connaît la chanson.

– Vous pensez comme on irait chercher des crosses aux Frisés la veille de la paix. »

La femme caressait la tête de son petit ; elle demanda d’une voix hésitante :

« C’est la paix ?

– Oui, c’est la paix, dit l’instituteur avec force. C’est la paix. Voilà ce qu’il faut se dire. »<sup>815</sup>

Un vieux du village, une femme avec un enfant dans les bras et un instituteur constituent ici la population française conversant avec les soldats. Ces trois représentants du village n’ont pas le sentiment que leur armée les protège, ni que les troupes ennemies soient véritablement à craindre ; plus encore, par la bouche de l’instituteur, ils pensent la guerre finie. La femme à l’enfant soupçonne que le village en feu ait été brûlé par leurs propres troupes, mais le « soldat barbu » suggère une explication qui anticipe ce qui va se passer dans la fin de cette première partie : des soldats français auront voulu faire « les mariolles », c’est-à-dire qu’ils auront voulu résister à l’avancée des Allemands – comme Pinette qui aura « envie de descendre un Fridolin »<sup>816</sup> et entraînera avec lui Mathieu ; par représailles, l’ennemi aura détruit tout le village par le feu. C’est effectivement ce qui va se passer avec l’arrivée dans le village de la division qui défendait Roberville, cette « quinzaine d’hommes commandés par un

---

<sup>815</sup> *Ibid.*, pp. 1289-1290.

<sup>816</sup> *Ibid.*, p. 1298.

lieutenant. Ils avaient des visages noirs et durs »<sup>817</sup> Ici, résister paraît une mauvaise chose, tout le monde semble très défaitiste : l'ennemi n'est pas si terrible et les Français ne devraient pas trop lui résister. Une telle scène traduit les aspirations (à la paix) et les craintes (de la mort) de la population ; par le personnage du vieux, elle replace également cette guerre dans l'histoire : « Ils sont déjà venus, les Boches, à l'autre guerre. Et ils n'ont point fait grand mal : c'étaient pas de mauvais gars ».

Dans ce dialogue, les civils restent anonymes : on a un vieux, une femme qui tient un enfant et un instituteur. Les personnages sont désignés par leur âge, leur sexe ou leur profession : ce sont des gens ordinaires qui n'infléchiront pas le cours de la guerre et ne graveront pas leur nom dans l'histoire. Parce qu'à l'approche d'un armistice que les soldats accueillent sans avoir combattu, l'auteur décrit cette situation d'une paix ironique comme « [u]ne Paix sans gloire et sans carillons, sans tambour ni trompette, qui ressemblait à la mort. »<sup>818</sup> – il rapproche la paix et la mort, comme si la mort était le devenir de la paix. Mais si cette paix ressemble ironiquement à la mort pour cette soixante et unième division abandonnée en rase campagne, c'est qu'elle est traduite par « une sorte de vide, un calme étrange » : « [...] les oiseaux chantaient, un coq criait dans la basse-cour ; au loin, quelqu'un frappait à coups réguliers sur un morceau de fer ; pourtant c'était le silence : la canonnade avait cessé »<sup>819</sup>.

Muriel Olmeta met en évidence le caractère absurde de cet « état de guerre » :

**MA** est le seul roman de Sartre où la nature, [...] tient une place si importante. Cette présence est [...] surprenante pour un roman dont le sujet est la guerre, mais aussi chez un auteur dont on connaît la répugnance à l'encontre de la nature [...].

La signification de la nature n'est pas uniforme. Son rôle le plus évident semble être d'opposer la spontanéité naturelle du printemps à l'état de guerre et de faire apparaître ce dernier comme anormal et presque absurde.<sup>820</sup>

---

<sup>817</sup> *Ibid.*, p. 1291.

<sup>818</sup> *Ibid.*, p. 1180.

<sup>819</sup> *Ibid.*, p.1179.

<sup>820</sup> Muriel Olmeta, « L'écriture de la guerre dans *La mort dans l'âme* », art. cité, pp. 181-182.

## Le combat de la fin

La situation de guerre donne à Mathieu la nausée – « Vous [ses camarades] me dégoûtez »<sup>821</sup>, leur dit-il. Alors que débute cette troisième partie, le personnage principal du cycle est contraint de reconnaître : « Moi, je n'ai plus d'avenir. »<sup>822</sup>

On peut comprendre que, d'une part, en tant que personnage, Mathieu est placé dans une guerre sans avenir, et que, d'autre part, l'histoire romanesque n'a elle-même probablement pas de futur. Toute l'ironie de ce cycle fondé sur l'histoire de Mathieu renvoie au fait qu'elle est une interprétation du désespoir, liée à cet *avenir*. Le désespoir de la guerre se ressent dans l'amertume des civils : « C'est une drôle de guerre<sup>823</sup>, dit le vieux Schwartz. À présent c'est les civils qui se font tuer et les soldats qui en réchappent »<sup>824</sup> (en dépit de Pinette navré de ne pas s'être battu : « J'aurais même pas tiré un coup de fusil »<sup>825</sup>). L'ambiance de désespoir qui règne autour de la mort à venir de Pinette est révélée par le point de vue de Mathieu :

Pinette [...] marchait en aveugle dans sa dernière nuit ; il marchait, mais il n'avancait pas : il était déjà arrivé ; sa mort et sa naissance s'étaient rejointes, il marchait sous la lune et le prochain soleil éclairait déjà ses blessures. Il avait cessé de se courir après, il était présent tout entier en lui-même, tout Pinette à la fois, dense et clos.<sup>826</sup>

Alors que Mathieu se prépare aussi à s'élaner vers la mort, le désespoir qui l'anime n'est pas le même que celui de Pinette, puisqu'il se sent plutôt perdu : « Mathieu hésita :

---

<sup>821</sup> Jean-Paul Sartre, *La Mort dans l'âme*, op. cit., p. 1208.

<sup>822</sup> *Ibid.*, p. 1169.

<sup>823</sup> Historiquement, la « drôle de guerre » désigne la période qui précède l'offensive allemande du 10 mai 1940 et démarre avec la déclaration de guerre par les Alliés le 3 septembre 1939 : elle n'est donc décrite par aucun des trois tomes des *Chemins de la liberté*.

<sup>824</sup> Jean-Paul Sartre, *La Mort dans l'âme*, op. cit., p. 1176.

<sup>825</sup> *Ibid.*, p. 1209.

<sup>826</sup> *Ibid.*, p. 1299.



mourir, entrer dans l'éternité de cette vie déjà morte, mourir à deux ... »<sup>827</sup>. C'est la symbolique de la nuit qui exprime le mieux cet état de fait :

« Personne n'a besoin de moi » [se dit Mathieu]. Il se laisse tomber par terre, sur le bord de la route, parce qu'il ne savait plus où aller. La nuit lui entra dans la tête par la bouche, par les yeux, par les narines, par les oreilles : il ne fut plus personne et plus rien. Plus rien que le malheur et la nuit.<sup>828</sup>

Mathieu propose à Charlot de s'enfuir (« Déchire ton livret et fous ta plaque en l'air »<sup>829</sup>), il se sent abandonné : « Il y avait deux jours que Mathieu n'avait pas mangé ; la salive lui emplissait la bouche. »<sup>830</sup> Mathieu reste perplexe, et se rend compte qu'il n'a pas été libre de ses actes : « On y était forcés. On en avait marre et puis on se savait plus quoi faire. »<sup>831</sup> Cette fin moqueuse de l'histoire est traduite notamment par le fait que Mathieu se blesse au pouce gauche avec l'ouvre-boîte et que son camarade lui fait un bandage : « Il avait sorti de son paquetage un rouleau de gaze et une fiole bleue. Il versa le liquide brûlant sur le pouce de Mathieu et l'entoura de gaze »<sup>832</sup>. C'est une exagération, de l'ordre du grotesque, puisque la blessure n'est pas due à la guerre, destinée à marquer l'état d'esprit de Mathieu sur la fin. Il est sans goût, sans but, perdu : « Mathieu regardait son pouce, surpris d'avoir un corps : il ne sentait plus rien, ni le goût de la viande, ni celui de l'alcool, ni la douleur. [...] Il pensait : "Je vais mourir pour rien", et il avait pitié de lui-même. [...] *Tous* ses souvenirs : "J'aimais la vie." »<sup>833</sup>.

Le groupe qui se prépare à affronter l'ennemi essaye de se reconforter par le fait que les Allemands ne seront pas mieux préparés qu'eux : « – On peut pas savoir. Probable qu'ils ont leur petit canon d'infanterie : faudra tâcher moyen qu'ils puissent pas le mettre

---

<sup>827</sup> *Loc. Cit.*

<sup>828</sup> *Ibid.*, p. 1283.

<sup>829</sup> *Ibid.*, p. 1244.

<sup>830</sup> *Ibid.*, p. 1319.

<sup>831</sup> *Ibid.*, p. 1318.

<sup>832</sup> *Ibid.*, p. 1322.

<sup>833</sup> *Ibid.*, pp. 1321 et 1323.

en place. On aura du coton, mais, si ça se trouve, eux aussi parce que la route et la place font un angle. »<sup>834</sup>

À ce stade de l'histoire, ils ne luttent pas contre les Allemands ; s'ils préparent une ligne de défense, ils ne planifient nullement une attaque. On mesure le sentiment d'impuissance des personnages, dans la mesure où ils ne sont pas maîtres de leurs actes mais subissent l'expectative d'une attaque. Au plus fort de la dernière bataille, la confusion est à son comble, et Chasseriau tire sur tout ce qu'il voit :

« La mairie ne tire plus », dit Clapot.

Ils écoutèrent en retenant leur souffle. Les Allemands tiraient toujours mais la mairie ne répondait plus. Mathieu frissonna. Morts. Des quartiers de viande saignante sur un plancher défoncé, dans des salles vides.

« C'est pas notre faute, dit Chasseriau. Ils étaient trop. »

Brusquement des tourbillons de fumée sortirent par les fenêtres du premier étage ; à travers la fumée, Mathieu distingua des flammes rouges et noires. Quelqu'un se mit à crier dans la mairie, c'était une voix aiguë et blanche, une voix de femme. Mathieu sentit brusquement qu'il allait mourir. Chasseriau tira.

« Tu es fou ! lui dit Mathieu. Tu tires sur la mairie à présent, toi qui me reproches de gaspiller les cartouches. »

Chasseriau visait les fenêtres de la mairie ; il tira trois fois dans les flammes.<sup>835</sup>

Les Français sont dépassés par les événements et ne peuvent plus discerner les ennemis des amis. L'ironie désespérante est que Pinette et Mathieu qui avaient fini par décider seuls parmi leurs compagnons de se battre se retrouvent à tirer sur leur propre peuple. Par parenthèses, il est à noter qu'en réalité il s'agit d'une expérience personnelle que Sartre a ici insérée dans son roman :

---

<sup>834</sup> *Ibid.*, p. 1333.

<sup>835</sup> *Ibid.*, p. 1339.

Je me rappelle avoir éprouvé la même impression, en juin 40, quand je traversai sous la menace des fusils allemands braqués sur nous, la grande place d'un village, pendant que, du haut de l'église, des Français canardaient indistinctement l'ennemi et nous-mêmes : c'était pour rire, ce n'était pas vrai. En vérité, je l'ai compris alors, *c'était moi* qui devenais imaginaire, faute de trouver une réponse adaptée à un *stimulus* précis et dangereux. (Et du coup, j'entraînais l'environnement dans l'irréalité. Réaction de défense ? Sans aucun doute ; mais qui ne fait qu'accentuer une déréalisation dont l'origine est ailleurs : le salut de ma personne ne dépendant plus de moi\* [\*Si je n'avançais pas, les Allemands tiraient ; si j'avançais, je me trouvais sous le feu des Français ? j'optais, pourtant : du côté des Allemands, le danger était pire : ils ne me rateraient pas. Mais cette option, imposée par les circonstances, était si peu *mienne* qu'elle m'apparaissait comme partie intégrante du rôle que j'avais à jouer.], je sentais mes actes se réduire à des gestes : je jouais un rôle ; les autres me donnaient la réplique.)<sup>836</sup>

Pour revenir à son personnage, Mathieu, ce geste nous renvoie à la mort qu'il inflige. Sartre utilise ainsi son vécu en entraînant la fin de l'histoire dans une bataille chaotique. L'*alter ego* de l'auteur témoigne du bouleversement du monde romanesque amené par la guerre, mimant le monde réel dans le monde romanesque :

L'excitation de Mathieu tomba ; il se mit à rire. Chasseriau guettait, Mathieu regardait son mort et rirait. Pendant des années, il avait tenté d'agir. En vain, on lui volait ses actes à mesure ; il comptait pour du beurre. Mais ce coup-ci, on ne lui avait rien volé du tout. Il avait appuyé sur la gâchette et, pour une fois, quelque chose était arrivé. « Quelque chose de définitif », pensa-t-il en riant de plus belle.<sup>837</sup>

---

<sup>836</sup> Jean-Paul Sartre, *L'Idiot de la famille : Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, t. 1, Paris, Gallimard, 1971, pp. 666-667.

<sup>837</sup> *Id.*, *La Mort dans l'âme*, op. cit., p. 1337.

Le premier sentiment d'existence de Mathieu s'est ainsi révélé après avoir tiré sur autrui, le privant de vie par un geste radical. Alors que la mort et le rire semblent opposés, ce rire n'est en aucun cas malvenu ici. Comme Muriel Olmeta l'exprime : « Le rire contredit la réalité, il témoigne d'une incompréhension de la situation. »<sup>838</sup> Le rire de Mathieu face à la mort, mais aussi face à la vie permet de cacher son embarras extrême envers le monde, mais aussi de noter un bouleversement concernant son point de vue sur la liberté. C'est probablement en ce sens que Sartre l'utilise ici afin de marquer tout particulièrement ce renversement dans une situation où le monde se trouve bouleversé par la guerre. L'atrocité de la guerre se révèle finalement au lecteur à la fin de l'histoire de Mathieu :

Chasseriau était assis sur le parapet sud, sans tête ; un gargouillis de sang et de bulles sortait de son cou. [...]

Chasseriau oscilla et bascula par-dessus le parapet. Mathieu le vit tomber sans émotion : c'était juste le commencement de sa propre mort.

« Feu à volonté », cria Clapot. [...]

« C'est un massacre », dit Dandieu en riant.

Il lâcha son fusil qui tomba dans la rue, il se coucha sur Mathieu en disant :

« Mon vieux ! Mon vieux ! »

Mathieu le rejeta d'un coup d'épaule. Dandieu tomba en arrière et Mathieu continua à tirer. [...]

« Pinette ! » cria Mathieu.

Personne ne répondit. L'effondrement du toit obstruait toute la partie nord de la plateforme ; les gravats et les poutres bouchaient la trappe ; une barre de fer pendait du plafond béant ; Mathieu était seul.<sup>839</sup>

La disparition des compagnons d'armes et la mêlée générale des combats montrent la confusion et la difficulté de Mathieu à trouver le chemin de la liberté. Cette situation

---

<sup>838</sup> Muriel Olmeta, « L'écriture de la guerre dans *La mort dans l'âme* », art. cité, p. 185.

<sup>839</sup> Jean-Paul Sartre, *La Mort dans l'âme*, op. cit., p. 1343.

correspond à celle de l'auteur lui-même vis-à-vis de la liberté : elle ne se trouve pas dans l'avenir. La liberté ne configure pas l'avenir et Mathieu finalement la rattache à la « terreur ». Son histoire se termine par un tir frénétique. « Il tirait sur l'Homme, sur la Vertu, sur le Monde : la Liberté, c'est la Terreur ».<sup>840</sup> Tirer est pour Mathieu un moyen de continuer à agir sur sa vie et d'aller au bout des choses, renoncer pour lui signifierait renoncer à ses principes. Isabelle Grell estime que :

Mathieu, par la violence, ces coups de feu tirés sur le monde avec une passion brutale et inconditionnée, témoigne de la conscience abstraite. Il s'agit d'anéantir le monde afin qu'il y ait coïncidence avec le vide en lui-même. « En termes de psychanalyse », explique Sartre, « on pourrait dire que la violence est refus d'être né. » [Cité : Jean-Paul Sartre, *Cahiers pour une morale*, (1947-1948) (*CpM*), Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de philosophie, 1983, p.183.]<sup>841</sup>

### **Un dénouement suspendu**

Il n'en est pas moins vrai qu'il s'agit d'un dénouement ambigu. Isabelle Grell mentionne que la mort de Mathieu était inévitable en raison même des déclarations de Sartre dans ses *Carnets de la drôle de guerre* – rédigés de novembre 1939 à mars 1940 – et publié après sa mort en 1983 :

Il me semble que l'ensemble de mes livres sera optimiste parce que par cet ensemble le *tout* sera reconstitué. Mais chacun de mes personnages est un mutilé. À vrai dire, Mathieu doit devenir une totalité dans mon dernier volume, mais il mourra sitôt après. C'est la raison, je crois, pour laquelle je peux écrire des livres sinistres sans être moi-même triste ni charlatan et en croyant à ce que j'écris. (*CdG XIV*, 593 *sq.*)<sup>842</sup>

---

<sup>840</sup> *Ibid.*, p. 1344.

<sup>841</sup> Isabelle Grell, *Les Chemins de la liberté de Sartre : genèse et écriture (1938-1952)*, *op. cit.*, p. 169.

<sup>842</sup> *Ibid.*, p. 85.

Sartre explique ainsi que les personnages de son roman appartiennent à un tout : en raison de cet « ensemble », l'expression émotionnelle du roman est positive, vivante et courageuse. C'est un à un que les personnages engagent au pessimisme. Chacun des personnages du roman est mutilé, mais, si Sartre évoque la mort de son héros, il ne précise pas si c'est pour autant la fin du roman – ce dernier volume faisant ici référence au quatrième volume –, et bien que Mathieu soit amené à mourir, il ressortira de l'œuvre un aspect optimiste.

Dans cette dernière scène, en plein danger alors que le temps s'étire à l'infini, Mathieu a pour objectif de tenir quinze minutes : « Quinze minutes ! pensa-il avec rage, je donnerais n'importe quoi pour tenir quinze minutes ! »<sup>843</sup> – Il est six heures du matin : l'action se développe au fil d'un décompte progressif du temps : « Sept minutes »<sup>844</sup> [...] « Dix minutes [...] »<sup>845</sup>, « Douze minutes. »<sup>846</sup> [...] « quatorze minutes trente secondes. »<sup>847</sup> [...] « Quinze minutes. »<sup>848</sup> Ce décompte n'exprime pas seulement la tension romanesque mais plonge pour le lecteur dans le sentiment que le héros va mourir. Cette dernière phrase du roman, ces « quinze minutes », marque l'importance du temps, et renvoie au compte à rebours dont il résulte.

Dans cette fin, Mathieu et ses camarades sont piégés : – « Ils se trouv[ent] sur une plate-forme carrée, au sommet du clocher [...] »<sup>849</sup> d'où ils ne pourront s'échapper. De plus, placés ainsi, ils ne peuvent espérer aucun renfort. Finalement, Chasseriau, Dandieu et Clapot meurent, quant à Pinette, il est écrasé par le plafond qui s'effondre sur lui : Mathieu se retrouve seul, cerné par les Allemands : « La place, brusquement, grouillait de soldats. Mathieu reprit son poste et se mit à tirer »<sup>850</sup>. Et cependant, bien que l'issue du combat soit facilement prévisible, elle reste floue pour le lecteur qui doit deviner le dénouement. Sous une pluie de balles, et dans un combat acharné, sans camarades ni

---

<sup>843</sup> Jean-Paul Sartre, *La Mort dans l'âme*, op. cit., p. 134.

<sup>844</sup> *Ibid.*, p. 1340.

<sup>845</sup> *Ibid.*, p. 1341.

<sup>846</sup> *Ibid.*, p. 1343.

<sup>847</sup> *Ibid.*, p. 1344.

<sup>848</sup> *Loc. Cit.*

<sup>849</sup> *Ibid.*, p. 1312.

<sup>850</sup> *Ibid.*, p. 1343.

secours, Mathieu ne nous est pas décrit dans la mort : l'auteur laisse planer le doute, mettant la conclusion en suspens.

Cette fin, bâtie sur une grande ambiguïté n'est pas un véritable dénouement. L'état final du héros, mort ou vif, est laissé à l'imaginaire du lecteur qui participe à la conjecture. Par cette ultime action, Mathieu répond ainsi à la quête du cycle romanesque d'un point de vue existentiel, puisqu'on lit qu'« il était libre »<sup>851</sup> : est-ce qu'il aurait fini par trouver le chemin de la liberté ?

La suite du roman, qui s'ouvre sur une « deuxième partie », bifurque avec Brunet comme héros renforçant l'hypothèse que la mort de Mathieu ne marque pas à la fin de l'histoire qui doit conclure ce que le début du roman a engagé : la quête de liberté de Mathieu. Sartre souligne cette nécessité du roman de rappeler, dans son dénouement, la situation initiale :

J.-P. S. – [...] tout le récit était fait de choses qui se répondaient. Le commencement créait une situation qui se dénouait à la fin avec les éléments du commencement. Donc la fin répétait le commencement et le commencement permettait déjà de concevoir la fin. Ça c'était très important, pour moi. Autrement dit, il y avait le récit, qui mettait en jeu une invention, ça c'est un des éléments ; et l'autre élément, c'était que ce que j'inventais était l'histoire, qui se suffisait à elle-même et dont la fin correspondait au début et réciproquement.<sup>852</sup>

Bien que la mort ne soit pas la liberté que l'auteur voulait afficher, cette mort supposée du principal protagoniste des *Chemins de la liberté* qui ne met pas un terme au roman permet d'en renouveler les questionnements.

En tant qu'écrivain, Sartre estime que le roman s'accomplit à travers la lecture. Il ne faut ainsi jamais ignorer cette part de reconstruction qui incombe au lecteur. C'est aussi la raison pour laquelle la fin du cycle de Mathieu reste en suspens. Cette fin

---

<sup>851</sup> *Ibid.*, p. 1344.

<sup>852</sup> Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, *La Cérémonie des adieux : suivi de Entretiens avec Jean-Paul Sartre* (Août-Septembre 1974), *op. cit.*, p. 262.

ambiguë pour le héros entraîne le lecteur dans un piège voulu par l'auteur. En 1974, dans l'interview avec Simone de Beauvoir, Sartre souligne ainsi le caractère complexe qui lie le lecteur et l'auteur par ce temps de lecture :

J.-P. S. – [...] Quand on commence un livre, on entre dans cette durée, c'est-à-dire qu'on fait se déterminer sa propre durée de telle manière qu'elle a maintenant un certain commencement qui est le commencement du livre et elle aura une fin. Donc il y a un certain rapport du lecteur à une durée qui est la sienne et qui n'est pas la sienne en même temps, à partir du moment où il commence le livre et jusqu'à la fin. Et cela suppose un rapport complexe de l'auteur au lecteur, parce qu'il ne doit pas simplement réciter, il doit faire son récit de manière que le lecteur conçoive vraiment la durée du roman et reconstitue lui-même les causes et les effets, d'après ce qui est écrit.<sup>853</sup>

Sartre décrit ici ses œuvres littéraires du point de vue du lecteur ; il se sépare de son identité d'auteur, afin que le lecteur puisse mieux participer au processus de reconstruction de l'œuvre littéraire. Isabelle Grell revient elle aussi sur cette fonction du lecteur, primordiale chez Sartre :

Il réduit au minimum les allusions trop précises afin de laisser le lecteur sur une marche intermédiaire qui consiste à lui donner l'essentiel, sans vouloir le guider dans ses pensées. Le résultat de ce travail scriptural étant, Sartre s'en est expliqué dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, de rendre indispensable la participation active et consciente du lecteur à la signification du texte, pour dans un second temps, rendre le lecteur actif plus responsable et engagé, plus conscient de la réquisition de sa liberté.<sup>854</sup>

En effet, dans *Les Chemins de la liberté – la mort* indéfinie de son héros est conforme à la pensée littéraire de Sartre selon laquelle le lecteur est capable de participer librement à la création romanesque. La mise en suspens autour de la fin de Mathieu peut

---

<sup>853</sup> *Ibid.*, p. 272.

<sup>854</sup> Isabelle Grell, *op. cit.*, p. 107.



motiver à l'extrême la participation du lecteur dans *Les Chemins de la liberté*. Ainsi avec « *La Mort dans l'âme* [...] tout va basculer. Ce sont des romans de crises, d'incertitude, d'instabilité et d'inconfort où Sartre déclenche l'interrogation du lecteur et le compromet. »<sup>855</sup> C'est le bouleversement qui s'exprime dans l'esprit de Mathieu, mais aussi du lecteur, et l'expectative de sa fin correspond bien à ce sentiment de désorientation – la quête de liberté semble dans une impasse.

### **Quand Mathieu ne pouvait mourir...**

L'apparition de Brunet dans la seconde partie de *La Mort dans l'âme* est sans aucun doute un point d'inflexion du roman, toutefois le personnage a été conçu par l'auteur dès le début des *Chemins de la liberté*.

Selon l'analyse d'Isabelle Grell, Sartre avait planifié une écriture en quatre tomes, auxquels il souhaitait ajouter deux tomes supplémentaires<sup>856</sup>: « Gallimard prévoyait la parution du quatrième tome des *Chemins de la liberté* pour octobre de la même année mais Sartre semble avoir résilié le contrat. Le cinquième et le sixième tomes prévus ne seront jamais ébauchés. »<sup>857</sup> Toutefois, il n'avait pas prévu à l'origine de changer le héros principal au cours du cycle. Mathieu devait rester le principal protagoniste du cycle.

Puisque le roman sartrien engage le réel, le processus d'écriture s'ajuste pour le troisième tome aux changements historiques et aux modifications issues de la propre expérience de l'auteur<sup>858</sup>, puisqu'il est publié en 1949. N'oublions pas que Sartre présente la fonction du roman comme étant celle qui « inventorie le monde présent »<sup>859</sup>.

Dans son livre, Isabelle Grell fait l'inventaire des fragments et des intentions originelles des différentes étapes de la rédaction des *Chemins de la liberté*<sup>860</sup>. La raison de ce changement correspond à une volonté d'élargissement du roman : Sartre ne se concentre plus uniquement sur les questionnements historiques qui ont mené à la guerre

---

<sup>855</sup> Jeannette Colombel, *op. cit.*, p. 94.

<sup>856</sup> Voir *supra*, pp. 126-128.

<sup>857</sup> Isabelle Grell, *op. cit.*, pp. 165-166.

<sup>858</sup> Voir *supra*, p. 180-187.

<sup>859</sup> Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 201.

<sup>860</sup> Isabelle Grell, *op. cit.*, p. 138.

mais élargit son propos pour illustrer les comportements humains dans ces phases de bouleversements sociaux profonds.

Les troisième et quatrième tomes, Sartre décide de ne pas les publier d'emblée en volume. Il fait paraître d'abord des fragments dans des revues ou des périodiques. De plus, leurs titres ne sont pas encore fixés : « Sartre, au début 1946, conçoit encore le troisième tome des *Chemins de la liberté* sous le titre de *La Dernière chance* », et d'ailleurs, selon Isabelle Grell, [...] « il faut prendre avec prudence l'affirmation selon laquelle [il] aurait achevé la rédaction de *La Mort dans l'âme* en 1945 »<sup>861</sup> :

Durant cette période [en 1945] [...] C'est également au cours de ces mois qu'a dû être écrit le "*Journal de Mathieu*" [...] Les éditeurs de la Pléiade estimaient que *Le Journal de Mathieu* fut écrit vers 1949. Il est vrai que dans aucun des plans donnés par l'édition des *Œuvres romanesques* par le tome IV nous ne trouvons d'indications sur ce journal de bord. [...] On pourrait ainsi inférer, avec certaine retenue puisque nous ne disposons pas des feuillets en question, que les folios nommés *Journal de Mathieu* furent de premiers essais pour *La Dernière chance*.<sup>862</sup>

Concernant le quatrième tome, Isabelle Grell affirme que « [l]es plans de *La Dernière chance* ont dû mûrir et prendre forme durant cette période [1948] »<sup>863</sup>.

Les fragments de *Drôle d'amitié* publiés dans la Pléiade au titre du quatrième volume (« *Drôle d'amitié*, extrait du tome IV des *CL*, [...], *Les Temps modernes*, n° 49 de novembre 1949 et n° 50 de décembre 1949 »<sup>864</sup>) devaient en réalité être publiés dans *La Mort dans l'âme* : « Tournant la page, le lecteur aurait retrouvé Brunet dans sa baraque » – pour ce qui correspond à « la première moitié de l'épisode intitulé *Drôle d'amitié* publié dans *Les Temps modernes*. »<sup>865</sup>

---

<sup>861</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>862</sup> *Ibid.*, pp. 141-142.

<sup>863</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>864</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>865</sup> *Ibid.*, pp. 178-179.

Il reste, pour la poursuite du cycle, la question du « Journal de Mathieu », retrouvé après l'édition de la Pléiade qui date de 1981 :

« Journal de Mathieu ». Ce journal fictif, attribué au protagoniste du cycle romanesque *Les Chemins de la liberté* pour la période du 15 septembre au 25 novembre 1940 se situe, dans la chronologie du roman, entre le moment où la narration abandonne Mathieu pour mort sur le clocher de l'église où il fait le coup de feu avec des tirailleurs contre les Allemands (fin de la 1<sup>re</sup> [sic : les] partie de *La Mort dans l'âme*, 18 juin 1940) et l'engagement de Mathieu à la tête d'un réseau d'évasion du camp. Dans aucun des plans donnés par l'édition Pléiade pour le IV<sup>e</sup> tome inachevé, *La Dernière Chance*, on ne trouve d'indication concernant ce Journal de Mathieu.<sup>866</sup>

On comprend que, pour Sartre, Mathieu ne peut être qu'en vie, tout comme Pinette d'ailleurs, puisque *Drôle d'amitié* nous les montre tous deux dans un camp de prisonniers<sup>867</sup>.

Si Sartre est philosophe et écrivain, pour lui, il existe une prévalence : « [...] la hiérarchie c'est la philosophie en second et la littérature en premier. »<sup>868</sup> et il conçoit qu'« [u]n écrivain n'a qu'un sujet, c'est le monde. »<sup>869</sup> Par l'intermédiaire de ses personnages romanesques, Sartre décrit sa vision du monde :

J.-P. S. – [...] Une philosophie n'est pas valable pour l'instant, ce n'est pas une chose qu'on écrit pour ses contemporains ; elle spéculé sur des réalités intemporelles ; elle sera forcément dépassée par d'autres parce qu'elle parle de l'éternité ; elle parle de choses qui dépassent de loin notre point de vue individuelle aujourd'hui ; la littérature,

---

<sup>866</sup> Michel Contat, Jacques Deguy, « *Les Carnets de la drôle de guerre* de Jean-Paul Sartre : effets d'écriture, effets de lecture », art. cité, p. 23.

<sup>867</sup> Michel Rybalka, « Notes et variantes », in Jean-Paul Sartre, *Œuvres romanesques, op. cit.*, pp. 2087-2088 : « Malgré les apparences, ni Mathieu ni Pinette ne meurent dans cet incident. On les retrouvera plus tard, dans un camp de prisonniers. »

<sup>868</sup> Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 201.

<sup>869</sup> *Ibid.*, p. 264.

au contraire, inventorie le monde présent, le monde que l'on découvre à travers des lecteurs des conversations, des passions, des voyages [...].<sup>870</sup>

La vision de Sartre sur la liberté est intimement liée à celle du choix car la liberté c'est avant tout la liberté de faire des choix. Celle-ci se retrouve dans son œuvre romanesque par l'intermédiaire des choix des personnages qui ne cessent jamais. Philippe Cabestan analyse cette notion importante pour Sartre de la liberté du choix :

En effet, qu'est-ce que la liberté sinon la liberté d'un choix ? La liberté sartrienne [...] se confond avec le choix sans lequel elle demeure une abstraction : elle ne peut être qu'en choisissant. [...] La liberté est donc condamnée à se choisir perpétuellement. [...] [L]e choix ne concerne pas seulement un objet particulier du monde ou une situation donnée. Pour Sartre, le choix est à chaque fois total, il concerne la totalité de l'être, et renvoie à un projet fondamental que spécifient les innombrables choix empiriques. [...] un libre choix originel qui signe une personnalité et qui préside au mille décisions concrètes de son existence.<sup>871</sup>

En tant que protagoniste des *Chemins de la liberté*, Mathieu, par le cas paradoxal de sa fin, va en réalité entraîner l'effondrement du monde romanesque dans lequel il figurait. Ce qui semble également contraire à la conception existentialiste de Sartre, c'est-à-dire que la liberté s'exprime dans la capacité à choisir – Mathieu par sa mort n'est plus dans ce mouvement perpétuel. Gerald Joseph Prince revient sur l'importance que Sartre accorde à l'acte pour comprendre ce qu'est la liberté humaine : « Indéterminé et capable de choisir, c'est par l'acte que l'homme se fait, c'est par l'acte qu'il manifeste sa liberté. »<sup>872</sup> On pense à Mathieu tirant sur les Allemands du haut de son clocher. Philippe Cabestan souligne lui aussi que la liberté est intimement liée à la question du choix : « La liberté sartrienne, parce qu'elle n'est un pouvoir indéterminé qui

---

<sup>870</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>871</sup> Philippe Cabestan, « Une liberté infinie ? », *Sartre, Désir et liberté*, Coordonné par Renaud Barbaras, *op. cit.*, pp. 28-29.

<sup>872</sup> Gerald Joseph Prince, *Métaphysique et technique dans l'œuvre romanesque de Sartre*, *op. cit.*, p. 117.

préexisterait à son actualisation, se confond avec le choix sans lequel elle demeure une abstraction : elle ne peut être qu'en choisissant. »<sup>873</sup>

En bref, l'acte est la valeur de l'existence humaine. Ainsi, après la bataille, Mathieu ne peut être que vivant ; là est la logique du récit et de l'histoire. « Généralement, Sartre fait ressortir la valeur d'un acte en montrant qu'il permet à l'homme de modifier sa situation et de se modifier lui-même. »<sup>874</sup> C'est la raison pour laquelle Sartre est devenu populaire, comme Simone de Beauvoir l'explique dans *La Force des Choses* :

Cependant, si les circonstances jouèrent à un si haut point en faveur de Sartre, ce ne fut pas par hasard ; il y avait, du moins à première vue, un remarquable accord entre ce qu'il apportait au public et ce que celui-ci réclamait. Les petits-bourgeois qui le lisaient avaient eux aussi perdu leur foi dans la paix éternelle, dans un calme progrès, dans des essences immuables ; ils avaient découvert l'Histoire sous sa figure la plus affreuse. Ils avaient besoin d'une idéologie qui intégrât ces révélations, sans les obliger cependant à jeter par-dessus bord leur anciennes justifications. L'existentialisme, s'efforçant de concilier histoire et morale, les autorisait à assumer leur condition transitoire sans renoncer à un certain absolu, à affronter l'horreur et l'absurdité tout en gardant leur dignité d'homme, à préserver leur singularité. Il semblait leur fournir la solution rêvée.<sup>875</sup>

À partir de là, Mathieu n'est plus seulement un personnage romanesque, il est plutôt un modèle offrant un moyen et un espoir pour chaque personne au sein d'une situation actuelle. Par conséquent, Mathieu doit être vivant pour que l'action conserve toute sa valeur ; autrement dit, si *Les Chemins de la liberté* ne veut pas perdre sa fonction et son sens, le héros qu'est Mathieu devait rester en vie. Sa mission de *Lucifer* ne lui permettait pas de mourir.

---

<sup>873</sup> Philippe Cabestan, *op. cit.*, p. 28.

<sup>874</sup> Gerald Joseph Prince, *op. cit.*, pp. 117-118.

<sup>875</sup> Simone de Beauvoir, *La Force des choses*, Paris, Gallimard, 1963, pp. 62-63.

Dans cette trilogie, l'histoire présente une fin mise en suspens pour Mathieu. Premièrement parce qu'en tant que héros sartrien, il est avant tout un homme d'action – il agit tout au long de l'histoire pour garantir sa liberté – sa fin romanesque doit être marquée par un choix fait de lui-même ; deuxièmement, Mathieu porte le rôle de *Lucifer* de la liberté, il ne peut pas substituer la mort à la liberté ; troisièmement, la fin hypothétique de Mathieu ouvre la voie à la transformation du héros, vers celui de Brunet qui apportera une nouvelle vision de la liberté.

Dans la dernière scène, Mathieu tire avec frénésie, ce qui laisse le lecteur tomber dans la logique de l'histoire romanesque de ce personnage – imaginant et présumant la mort de Mathieu. Cette ambiguïté ne viole pas le concept existentialiste de Sartre mais conforte la responsabilité de Mathieu, c'est-à-dire amener une réponse à ce que peut être la liberté – chose qui lui est impossible à ce stade de l'histoire. Les lecteurs peuvent ainsi accepter raisonnablement l'apparition de Brunet en tant que héros pour la suite de l'histoire.

## 2.2. L'hypothèse de la mort : salut *et* trahison

### **La mort est un salut**

La perspective de mettre en valeur la liberté et le choix de faire mourir le héros semblent contradictoires, mais Sartre tente apparemment d'unifier ces deux aspects. En un sens, la mort est une expression ultime de la liberté d'une personne. Mais si le dénouement des *Chemins de la liberté* coïncide avec la mort du héros, le cycle romanesque est confronté à une impasse, tandis que, si l'on s'en tient à la trilogie publiée, la mort est porteuse de deux significations différentes : le salut et la trahison.

En 1974, Sartre explique à Simone de Beauvoir le caractère paradoxal de sa pensée sur la mort et la liberté :

S. de B. – Comment êtes-vous passé de l'idée qu'on était libre en toutes circonstances à l'idée que la mort n'est pas une issue qui libère, mais au contraire une issue qui supprime la liberté.

J.-P. S. – Je garde l'idée que la liberté consiste aussi à pouvoir mourir. C'est-à-dire que si demain une menace quelconque pèse sur ma liberté, la mort est une manière de la sauver.<sup>876</sup>

Dans la trilogie publiée des *Chemins de la liberté*, le héros Mathieu Delarue est un homme d'action dans la mesure où tout ce qu'il fait au long de l'histoire est d'agir pour sa liberté : il ne subit pas les événements mais tente de les infléchir, et lorsque cet homme fait un choix, celui-ci dépend toujours de deux facteurs : une cause interne et une cause externe. La cause interne renvoie à sa pensée libre, c'est-à-dire à la motivation subjective de son acte ; la cause externe est représentée par la situation. À la fin du roman, la mort de Mathieu s'apparente à un suicide (cause externe) et pourtant elle est aussi une manière pour lui (cause interne) de sauver sa liberté. Patrick Wagner interprète ainsi le sens de ce « coup de feu » :

Sartre qui, pendant la guerre, ne tira pas un seul coup de feu, a toujours eu le désir d'être un homme d'action et il se tourne naturellement vers la Résistance dès son retour à Paris au début de 1941. Il fonde avec Merleau-Ponty « Socialisme et Liberté », un groupe intellectuel de résistants et écrit sa pièce *Les Mouches* [1947] pour convaincre les Français de la responsabilité de leur condition, de la nécessité pour chacun d'eux d'assumer le destin collectif et du devoir de s'engager dans la lutte présente comme seul acte de liberté possible.<sup>877</sup>

Or, cela ne veut pas nécessairement dire que la mort soit la réponse à la liberté, mais plutôt que, paradoxalement, en l'abandonnant, Mathieu trouve une manière de la sauver,

---

<sup>876</sup> Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 454.

<sup>877</sup> Patrick Wagner, *La notion d'intellectuel engagé chez Sartre*, art. cité, p. 1.

et abandonne ainsi sa capacité d'agir. Mais l'abandon n'est pas la liberté. Puisqu'il renonce à la liberté en effectuant son dernier choix libre, on peut faire l'hypothèse que si Mathieu ne meurt pas, il devient difficile de savoir ce qu'il pourra bien faire désormais. Vivant, il se doit de choisir et d'agir en tant qu'homme d'action. Comme chez Sartre le monde romanesque est un univers à part entière où l'histoire se déroule par elle-même, dès lors que le héros n'est plus capable de choisir, il doit mourir. On peut alors mieux comprendre pourquoi Sartre a tant de mal à terminer son roman, mais aussi, pourquoi la mort est la solution du portrait que Sartre fait de Mathieu Delarue dans cette trilogie.

De fait, quelle est la signification de la mort de Mathieu ? L'explication de Sartre est qu'il faut abandonner sa capacité à agir pour sauvegarder sa liberté, plutôt que d'y renoncer. La mort serait donc protectrice de la liberté. Si l'on pense que la mort est le salut de la liberté, par contraste, elle trahit l'action. Ainsi à la mort de Mathieu, c'est surtout son essence d'être humain qui meurt, autrement-dit sa capacité à être libre, à choisir. Quand Mathieu, en tant qu'être, choisit de mourir, il décide dans le même temps de renoncer à son pouvoir d'agir. Son acte est alors bloqué dans la mort : ce n'est pas tant la liberté qu'une évasion. L'idée de liberté se trouve alors confrontée à une situation sans issue : « les chemins de la liberté » deviennent par conséquent les chemins de la mort.

Interrogé sur la fin qu'a donnée Sartre aux *Chemins de la liberté*, et en particulier sur le destin de Mathieu qui peut sembler mis en échec dans sa quête, il expose son point de vue sur la mort, ainsi que la raison du choix de cette fin funeste :

S. de B. – Est-ce que l'idée de la Résistance n'était pas aussi qu'après tout il y avait toujours une issue possible, la mort ?

J.-P. S. – Certainement. Il y avait beaucoup cela. Cette idée d'en finir avec sa vie, pas par un suicide mais par une action qui peut aboutir à la mort et qui portera ses fruits dans la mesure où on est soi-même détruit. C'était une idée qui était présente dans la Résistance et que j'appréciais. Je considère que c'était une fin parfaite de l'être humain : mourir librement ; [...] en tout cas un affaiblissement des facultés mentales



qui voit s'évanouir des libertés bien avant la mort. Je préférerais l'idée d'un sacrifice total, un sacrifice consenti, et par conséquent ne limitant pas la liberté d'être dont l'essence est la liberté.<sup>878</sup>

À travers ce dialogue, nous comprenons que, dans *La Mort dans l'âme*, Mathieu a probablement choisi avec clairvoyance la mort. De plus, si Mathieu n'était pas mort, *Les Chemins de la liberté* serait devenu la collection des épisodes décrivant le Mathieu de trente-cinq ans jusqu'à la fin de sa vie, dans une continuité nécessaire. Comme Sartre l'écrit dans *L'Être et le néant* : « Ce n'est pas seulement de son contenu et de l'ordre de ce contenu que mon choix libre décide, c'est aussi de l'adhérence de mon passé à mon actualité. »<sup>879</sup> Selon Sartre, à cause de la contingence, l'homme n'est pas capable de refuser sa naissance – son existence même –, il s'identifie par ses actions – ses choix. « L'homme d'action » chez Sartre est perpétuellement fait de choix. Les choix d'hier déterminent l'homme d'aujourd'hui, et les choix du présent décident de l'homme en devenir : la vie humaine est synonyme d'action, une vie continue de choix.

L'histoire ne laisse pas le personnage s'attarder ainsi que le suggère Gerald Joseph Prince, car chez Sartre, « l'acte est [...] une dimension nécessaire à la présentation de personnages romanesques libres, dimension dont [le romancier] a fait ressortir l'importance à plusieurs reprises dans ses romans ».<sup>880</sup>

Laisser le héros faire le dernier choix de sa vie, mourir, est ce qui donne non seulement l'action libre à ce personnage, mais de plus unit sa mort et sa liberté de sorte qu'elles fusionnent. Ainsi Mathieu a terminé sa mission et Brunet peut devenir ce héros destiné à représenter la pensée collective. Ce que le personnage de Mathieu n'a pu faire. Bien qu'il ait dit à Brunet qu'il aurait pu rejoindre le Parti (« Ça n'est pas définitif. Plus tard ... »<sup>881</sup>), il ne l'a pas fait afin de protéger sa liberté : « J'ai refusé parce que je veux

---

<sup>878</sup> Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 453.

<sup>879</sup> Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant*, *op. cit.*, p. 548.

<sup>880</sup> Gerald Joseph Prince, *op. cit.*, p. 117.

<sup>881</sup> Jean-Paul Sartre, *L'Âge de raison* (1945), *op. cit.*, p. 524.

rester libre : voilà ce que je peux dire. »<sup>882</sup>. Il n'éprouve aucun sentiment d'appartenance à un groupe à la différence de Brunet qui a adhéré au Parti communiste.

Si Mathieu est un éveilleur de la liberté individuelle, alors Brunet est plutôt un porte-parole de la liberté collective : la disparition du premier est aussi un tournant majeur dans la quête de liberté de l'auteur.

Ainsi, que ce soit du côté de l'histoire portée par le roman ou au niveau de la pensée de l'écrivain, la mort est le salut du personnage comme celui de l'auteur qui réussit ainsi à ne pas faire traîner en longueur son roman – sauvegardant la conception sartrienne de la liberté fondée sur le choix.

### **La mort est une trahison**

Depuis *L'Âge de raison*, Mathieu, désespéré, remet en question la liberté et sa quête : « À quoi bon décider d'être libre ? »<sup>883</sup>, se demandait-il après son refus de la proposition de Brunet d'entrer au Parti, puisqu'il pensait perdre sa capacité à être libre en le rejoignant. Il avait tout abandonné pour être libre, et se trouve en définitive englué dans une vie immobile. À la fin de ce premier tome, il doit convenir : « "Personne n'a entravé ma liberté, c'est ma vie qui l'a bue." » ; le narrateur poursuit : « Pour rien : cette vie lui était donnée pour rien, il n'était rien et cependant il ne changerait plus : il était fait. [...] Il bâilla : il avait fini sa journée, il en avait fini avec sa jeunesse. »<sup>884</sup> Cette fin annonce l'effondrement de son monde spirituel mais lui offre une nouvelle ouverture. Traversant ce moment de transition que représente *Le Sursis*, Mathieu va se trouver dans un environnement de guerre et décider de s'engager à partir de ses propres choix. Il met alors en œuvre une compréhension de la liberté toute différente de celle qu'il exprimait au début du roman ; il coupe ainsi toutes les entraves de sa vie. Ces deux attitudes contraires au sujet de la liberté suscitent une nouvelle question : le personnage est-il

---

<sup>882</sup> *Ibid.*, p. 528.

<sup>883</sup> *Loc. cit.*

<sup>884</sup> *Ibid.*, p. 729.

vraiment libre ? Anne Leclerc propose une analyse de cette liberté, la rapprochant davantage d'une vengeance sur le monde qui l'entravait :

Libre, Mathieu ? Libre de quoi ? De se dire qu'il tire sur l'Homme, la Vertu, le Monde, la Beauté ? Assurément. Mais encore ? Mathieu est libre pour rien. Lui qui voulait reprendre le monde à son compte, afin qu'il ne soit pas absurde d'exister, n'a rien repris du tout, mais il s'est déchargé de tout. Il ne gagne rien en fin de compte, il se venge : « C'était une énorme revanche ; chaque coup de feu le vengeait d'un ancien scrupule ». <sup>885</sup>

En cette fin la liberté de Mathieu se résume à l'intention qui fut la sienne. Pour Sartre, « [i]l convient, en effet, de remarquer d'abord qu'une action est par principe *intentionnelle*. » <sup>886</sup> Au fondement de la liberté sartrienne réside l'idée que (1) *l'existence précède l'essence* et que (2) *l'homme est condamné à être libre*.

Sartre affirme au sujet de la liberté qu'« [elle] se détermine par son surgissement même en un “faire” » <sup>887</sup>, une fois celui-ci – ce “faire” – terminé, alors soit l'essence de l'être disparaît, soit l'existence n'a plus d'essence. Alors que Mathieu se sent libre à la fin du roman parce qu'il entreprend de tirer, si la mort est une manière de racheter sa liberté, nous pouvons estimer que cette attitude est aussi une trahison à cette même liberté. Dans *Les Chemins de la liberté*, l'histoire de Mathieu consiste à démontrer que sa mort mène la liberté dans une impasse.

La mort de Mathieu engendre le retour au caractère de Brunet, que Sartre avait construit dès le début de son projet de cycle romanesque, mais qu'il modifie en raison du pacte germano-soviétique <sup>888</sup>. Comme le montre Isabelle Grell, ce rôle a ainsi clairement changé dans le plan du quatrième volume dès le 23 août 1939 <sup>889</sup>. S'il devient le héros principal de la suite, ce n'est pas une chose prévue de la part de Sartre. Cela

---

<sup>885</sup> Annie Leclerc, « De Roquentin à Mathieu », art. cité, p. 75.

<sup>886</sup> Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant*, op. cit., p. 477.

<sup>887</sup> *Ibid.*, p. 531.

<sup>888</sup> Voir *supra*, p. 124.

<sup>889</sup> Isabelle Grell, *Les Chemins de la liberté de Sartre : genèse et écriture (1938-1952)*, op. cit., p. 26.

offre une occasion pour Brunet – et pour Sartre – de faire remarquer la relation entre la liberté individuelle et la liberté collective.

Les fragments du quatrième tome nous apprennent que Mathieu n'est pas vraiment mort. Nous pouvons voir en Mathieu l'ambiguïté du profil de l'écrivain. La mort trahirait le sujet du roman : que Mathieu meurt, et que l'intention romanesque est démolie. Mathieu ne meurt donc pas, et la succession de ses actions peut continuer afin de manifester son existence. Toutefois, comme le suggère Muriel Olmeta :

[...] c'est le désespoir qui est à la base de ces scènes [les scènes finales à la mairie du village et dans l'église], par conséquent *MA* n'est qu'un avatar du réalisme grotesque, il lui manque le principe organisateur joyeux et bienfaisant, « le lien avec le tout universel du monde en plein devenir » est perdu. Pourtant la résurrection inespérée de Mathieu dans *La Dernière Chance* pourrait apparaître comme le pôle positif de ce charivari, mais ce roman n'est resté qu'à l'état d'ébauche. Dans *Drôle d'amitié* Brunet avait remplacé Mathieu et avait consommé ainsi l'hétérogénéité de *MA*. Le manque d'unité enfin est confirmé par la tonalité pathétique et angoissée.<sup>890</sup>

Si on se réfère à la version de la collection de la Pléiade des *Œuvres romanesques* de 1981, et à l'étude d'Isabelle Grell, « la fin visée était un consensus politico-moral entre le communiste Brunet, qui aurait non quitté le Parti mais tenté de le changer de l'intérieur, et Mathieu qui aurait fait de l'engagement pour les hommes un impératif catégorique ».<sup>891</sup>

Finalement, Mathieu continue ses actes par le moyen qu'il a découvert, celui de l'engagement. L'histoire ressemble en fin de compte à une boucle qui l'entraîne dans une obligation perpétuelle d'action pour mettre en œuvre sa liberté individuelle. La nécessaire valorisation du choix étape par étape, et jusqu'au terme de la vie du personnage, est la raison pour laquelle l'auteur n'arrive pas à terminer son roman. *Les Chemins de la liberté* reste donc ce roman inachevé.

---

<sup>890</sup> Muriel Olmeta, « L'écriture de la guerre dans *La mort dans l'âme* », art. cité, p. 182.

<sup>891</sup> Isabelle Grell, *op. cit.*, p. 155.

### 3. Le roman privé de choix

#### 3.1. La destruction du monde romanesque : la fin des héros

« *Les Chemins de la liberté* est [...] polysémique, désignant en 1939 la liberté individuelle des personnages et en 1945 la libération collective d'une nation »<sup>892</sup>. La guerre et son expérience de prisonnier a engendré chez Sartre une certaine conception du groupe. Sur l'influence que la guerre a eue sur l'auteur, Michel Contat estime :

On peut dire que la guerre fut la grande chance de sa vie. Lui-même la voit comme la rupture qui fait qu'il y a dans son itinéraire un avant et un après. Avant, il est un individualiste passionné, voué à son œuvre et à la réussite esthétique de sa vie ; après, il un intellectuel engagé. La guerre lui a fait entrer le social dans la tête.<sup>893</sup>

La mort de Mathieu a placé l'action dans une impasse. Si la mort sauve la liberté, ce n'est que la liberté individuelle de Mathieu qu'elle sauve. Il fait le choix de mourir car s'il a entrevu la liberté collective, ne pouvant agir sur les autres, il ne peut pas l'atteindre.

Revenons à la fin de *La Mort dans l'âme*. « Mathieu grogna, s'assit et se frotta le crâne. Un coq chantait, le soleil était chaud et gai, mais encore bas. »<sup>894</sup> : La fin de Mathieu exprime symboliquement les ambitions de la trilogie des *Chemins de la liberté* : Son éveil n'est pas un éveil du corps, mais bien plutôt de l'esprit ; le soleil se lève et

---

<sup>892</sup> Geneviève Idt, « *Les Chemins de liberté* : les toboggans du romanesque », art. cité, p. 78.

<sup>893</sup> Michel Contat, *Sartre, L'Invention de la liberté*, op. cit., p. 58.

<sup>894</sup> Jean-Paul Sartre, *La Mort dans l'âme*, op. cit., p. 1331.

« [i]l fait beau »<sup>895</sup>. Si une belle journée est en prévision ce n'est pas seulement en ce qui concerne cette journée du mardi 18 juin ; il s'agit d'une métaphore du futur. Même si le soleil est encore bas, il indique l'espoir naissant : il fera beau. Que Mathieu agisse à contre-courant de l'annonce du maréchal Pétain marque ainsi son désir de résistance ; c'est un signe d'espoir. Comme le rappelle Isabelle Grell, « Sartre précise que le coup de feu a lieu le mardi 18 juin à 6 heures du matin. Or, la veille, le maréchal Pétain avait demandé l'Armistice – la capitulation devint donc inévitable. Au même moment De Gaulle adjurait les Français de résister [...]. »<sup>896</sup>

Avant qu'il ne commence à tirer, Mathieu se retrouve seul sur la plate-forme alors que la partie nord du toit est tombée (« L'effondrement du toit obstruait toute la partie nord de la plate-forme »<sup>897</sup>). La destruction du toit suggère l'anéantissement du monde autour de lui, de son monde fait de liberté individuelle ; c'est pourquoi « Mathieu se fait lui-même le législateur suprême. Cette métamorphose s'accomplissant dans la dialectique de l'action, il n'est plus victime, mais vengeur. »<sup>898</sup> Il se venge de cette époque dans laquelle il s'est senti *libre pour rien*. Cet effondrement est concomitant avec ce relèvement en forme de défi – ce que confirmera la renaissance de Mathieu.

Le deuxième héros, Brunet, remplace Mathieu dans cet épisode de captivité. Il est aveuglé par le communisme. Rappelons que Brunet, ne peut adhérer au principe qui anime Mathieu, celui d'*être totalement libre*. Il n'y a d'ailleurs pas de faits concrets impliquant ce personnage qui puissent symboliser cette recherche de la liberté. En réalité, il suit la ligne du Parti, sans véritablement désirer la comprendre. Comme le confirme Isabelle Grell : « Brunet ne se permettra à aucun moment de mettre en doute la validité de sa justification d'existence, de s'interroger sur la politique communiste ; il se réfugie dans le travail concret et efficace du militant. »<sup>899</sup>

---

<sup>895</sup> *Ibid.*, p. 1331.

<sup>896</sup> Isabelle Grell, *Les Chemins de la liberté de Sartre : genèse et écriture (1938-1952)*, *op. cit.*, p. 170.

<sup>897</sup> Jean-Paul Sartre, *La Mort dans l'âme*, *op.cit.*, p. 1343.

<sup>898</sup> Isabelle Grell, *op. cit.*, p. 170.

<sup>899</sup> *Ibid.*, p. 171.

Dans *La Mort dans l'âme*, on voit la vision communiste de l'existence s'afficher chez Brunet, notamment lorsqu'il tente de persuader Lambert d'avoir conscience de la priorité à accorder à la collectivité à propos d'une simple histoire de cigarettes :

Il m'en reste dix-sept. – C'est tout ? demande Brunet. Lambert, tu n'en as pas ? – Non, dit Lambert. – C'est pas vrai, dit Moûlu, ton paquet était plein, hier soir. – J'en ai fumé cette nuit. – Des clous ! Je t'ai entendu ronfler. – Enfin, merde ! dit Lambert. Je veux bien en donner une au sergent s'il n'en a pas, mais je ne veux pas le mettre en commun, ça me regarde. – Lambert, dit Brunet, tu es libre de ramasser ta toile de tente et de t'en aller ailleurs, mais si tu veux rester avec nous, il faudra prendre l'esprit d'équipe et t'habituer à tout mettre en commun. Donne tes cigarettes.<sup>900</sup>

C'est toutefois une sorte de vision ironique de l'identité communiste puisque Brunet force ici le partage ; il ne fait pas appel à l'esprit d'unité mais signifie une obligation de se soumettre à une répartition, dans un geste archétypique du communisme. On le voit essayer d'unir ses camarades alors qu'ils ont tous été fait prisonniers de guerre et ne savent pas vers où ils sont emmenés, mais c'est une attitude qui reste sans véritable incidence sur leur situation concrète :

Brunet les regarde, il ne se rappelle plus ce qu'il voulait leur dire ; il se tait, il lit l'étonnement dans leurs yeux, il desserre enfin les dents : « Rien. Pour le moment il n'y a rien à faire. Se compter et rester en contact. – Veux-tu venir avec nous ? demande Perrin. Nous avons une tente. – Non, dit vivement Brunet. Restons où nous sommes et tâchez de voir le plus de types que vous pourrez, repérez les camarades, arrangez-vous pour savoir un peu ce qu'il y a dans la tête des autres. Et pas de propagande. Pas encore. »<sup>901</sup>

---

<sup>900</sup> Jean-Paul Sartre, *La Mort dans l'âme*, *op. cit.*, p. 1383.

<sup>901</sup> *Ibid.*, pp. 1385-1386.

Une organisation non définie se forme autour de Brunet lorsqu'ils sont prisonniers dans le camp, un groupe dont il semble prendre la tête ; bien qu'il contacte tous ses compagnons pour les regrouper, Brunet n'a pas vraiment de projet concret à leur proposer. Sans propagande et sans combat, il n'y a pas de but à cette organisation.

Un moment s'avère plus complexe toutefois. À la fin du troisième tome, Brunet se persuade d'abandonner le typo à son choix d'homme libre – car le désir qu'il a de s'enfuir ne peut que le conduire à la mort :

« [...] lâche-moi, crie le typo, nom de Dieu, lâche-moi. » Brunet se sent drôle ; il tient dans ses mains cette dépouille : un membre du Parti qui ne peut plus servir. Il voudrait lui parler, l'exhorter, l'aider, il ne peut pas : ses mots sont au Parti, c'est le Parti qui leur a donné leur sens ; à l'intérieur du Parti, Brunet peut aimer, peut persuader et consoler. Le typo est tombé hors de cet immense fuseau de lumière, Brunet n'a plus rien à lui dire. Pourtant il souffre encore, ce même. Crever pour crever... Ah ! qu'il décide ! Tant mieux pour lui s'il s'en tire ; s'il y reste, sa mort servira. [...] Brunet ne dit rien, il regarde le typo, il voit la mort. La mort, cette liberté.<sup>902</sup>

À travers le suicide du typo, Brunet affirme que la mort reste une liberté, tout comme Mathieu mettait en avant à sa fin la même idée. L'unique différence entre les deux héros tient au fait que Mathieu symbolise la réflexion d'un homme seul, tandis que Brunet incarne la pensée collective – même si celle-ci ne semble guère claire. Cependant les deux personnages arrivent à la même conclusion : la mort est la liberté.

Là encore, la recherche de la liberté semble aboutir au même résultat qu'avec Mathieu. À la fin du cycle publié, Brunet est conduit en train avec les autres prisonniers vers une destination inconnue. La dernière image est celle d'une scène désespérée : « Au-dessus du mort et du wagon inerte, la nuit passe, seule vivante. Demain l'aube les couvrira de la même rosée, la chair morte et l'acier rouillé ruisselleront de la même sueur.

---

<sup>902</sup> *Ibid.*, pp. 1454-1455.



Demain viendront les oiseaux noirs. »<sup>903</sup> est l'*explicit* du cycle. C'est le présage le plus sombre qui soit.

À ce stade, *Les Chemins de la liberté* n'est pas parvenu à exprimer le but de l'auteur. Ainsi que l'expose Isabelle Grell, « Brunet [...] comprendra que l'acte politique est lié à une morale humaine, et que la recherche de la vérité se doit de rester en mouvement perpétuel pour ne perdre sa validité. Mais jusque-là, le chemin est encore long. »<sup>904</sup>

Sartre, utilisant Brunet comme le porte-parole d'une vision collective de la société, montre l'intérêt de s'unir dans une volonté et un but commun. Pour ces prisonniers la volonté de s'évader ne fait guère de doute mais elle peut être mise en parallèle avec un désir de liberté.

Enfin, nous savons que Brunet ne quittera pas le Parti communiste dans *La Dernière chance*, mais plutôt qu'il tentera de le changer de l'intérieur. Brunet est ainsi un antagoniste de Mathieu dans le sens où il s'oblige à faire évoluer les choses collectivement, tandis que Mathieu ne met en jeu que sa personne dans cette évolution.

Pour reprendre la propre analyse de Sartre, citée par Geneviève Idt, on peut dire que « Mathieu incarne cette disponibilité totale que Hegel appelle terroriste et qui est véritablement la contre-liberté [...]. Brunet incarne l'esprit de sérieux... »<sup>905</sup>

On sait qu'en tant que communiste militant, Brunet est une projection fictionnelle de Nizan. Or, sa relation avec le Parti communiste n'est pas tout à fait similaire à la situation de Nizan. Ce fait est mis en lumière par l'étude d'Isabelle Grell :

Sans doute [Sartre] était-il d'autant plus sensible à l'hostilité du Parti que certaines autorités communistes venaient de se répandre en calomnies à propos de Nizan, son ami d'école qui avait quitté le PC, Nizan un homme du verbe qui ne s'était pas éloigné du Parti à pas de loup mais en rendant public son désaccord. Les diffamations à son encontre ne cessaient pas. L'injure la plus violente fut celle que lui lança un proche ami

---

<sup>903</sup> *Ibid.*, p. 1457.

<sup>904</sup> Isabelle Grell, *op. cit.*, pp. 150-151.

<sup>905</sup> Geneviève Idt, « *Les Chemins de liberté* : les toboggans du romanesque », art. cité, p. 79.

d'autrefois, H. Lefebvre, dans *L'Existentialisme*, affirma que Nizan avait toujours été « obsédé par la trahison ». <sup>906</sup>

En effet, « un mois après le pacte germano-soviétique, le 25.09.193[9] » <sup>907</sup>, la lettre de Nizan à Jacques Duclos indique son intention de quitter le Parti : « Je t'adresse ma démission du Parti communiste français. Ma situation de soldat mobilisé me dispense de rien ajouter de plus. » <sup>908</sup> : Nizan démissionne en raison de l'invasion de la Pologne déclenchée par Staline. « Cette affaire, le fameux “cas Nizan” retentira longuement en lui. Assez longtemps pour que Sartre ressente le besoin d'en parler dans ce qui allait devenir le quatrième tome des *Chemins de la liberté*. » <sup>909</sup>

Les Allemands montent sur Abbeville, ils ont déjà pris Arras et Cambrai. Le 23 [mai], la veille de son départ pour un autre village à quatre kms de sa situation actuelle, Paul Nizan meurt. Détaché auprès du 14<sup>e</sup> corps d'armée britannique comme interprète et agent de liaison, attendant l'armée allemande à une fenêtre, il est tué d'une balle dans la tête à la bataille d'Audruicq, près de Dunkerque. Sartre n'apprendra la mort de son meilleur ami que bien plus tard. <sup>910</sup>

Cet événement décidera d'une partie du plan envisagé pour le quatrième volume, *La Dernière chance*, car la mort de son ami affecte beaucoup Sartre. Littérairement, l'histoire de Brunet s'est perdue à cause de la mort de son modèle, bien que dans la seconde partie de *La Mort dans l'âme*, le deuxième héros eût dû être « Brunet, dégoûté par le pacte germano-soviétique, [qui] démissionnerait du P. C. ; il viendrait demander son aide à Mathieu : renversement nécessaire, disait Sartre, de la situation exposée au premier volume » <sup>911</sup>

---

<sup>906</sup> Jean-Paul Sartre, Christian Grisoli, *Paru*, n°13, décembre 1945, cité in « *L'Âge de raison / Textes complémentaires* », *OR*, p. 1915 ; cité dans Isabelle Grell, *Les Chemins de la liberté de Sartre : genèse et écriture (1938-1952)*, *op. cit.*, p. 149.

<sup>907</sup> *Loc. cit.*

<sup>908</sup> Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, *op. cit.*, p. 466.

<sup>909</sup> Isabelle Grell, *op. cit.*, p. 150.

<sup>910</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>911</sup> Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, *op. cit.*, p. 387.

Geneviève Idt s'est posé la question de savoir quelle aurait été la direction prise par le roman si Nizan n'était pas mort :

Si Nizan avait vécu, le dialogue projeté entre Brunet et Mathieu aurait permis à Sartre ce paradoxe : d'exprimer publiquement ce que la pudeur empêchait de dire en privé. Mais Nizan mort, et calomnié, n'est plus l'interlocuteur à convaincre, mais l'ami à défendre. En même temps, il devient mystérieux pour toujours, et ne peut plus coïncider avec le trop simpliste Brunet : il faut un nouveau personnage plus complexe et plus attendrissant pour représenter l'image idéalisée que Sartre se fait de son ami maintenant qu'il le défend.<sup>912</sup>

Dans le quatrième tome inachevé publié après la mort de l'auteur, un nouveau personnage fait son apparition, Vicarios qui, fonctionnellement, prend la place de Brunet : « Le référent politique du personnage de Vicarios est de toute évidence Paul Nizan. »<sup>913</sup> L'histoire romanesque implante ce nouveau personnage afin de permettre le débat politique que Brunet ne peut plus endosser – et en cela Vicarios aurait dû mimer la vie de Nizan : il aurait quitté le Parti au moment du Pacte germano-soviétique et aurait été considéré comme Nizan l'avait été, comme un traître.

*Drôle d'amitié* renvoie aux deux parties publiées du vivant du romancier (*Les Temps modernes*, n° 49, novembre 1949, p. 769-806, et n°50, décembre 1949, p. 1009-1039<sup>914</sup>) qui tiennent lieu des fragments de *La Dernière chance* lesquels, selon Beauvoir, Sartre souhaitait placer à la suite du troisième tome. Mais ce quatrième tome ne verra jamais le jour. Par ailleurs, ainsi que le signale Michel Contat dans sa « Notice » de la Pléiade consacrée à *Drôle d'amitié* : « Nous [av]ons appris l'existence d'un manuscrit, comptant 223 pages, de la partie du tome IV non publiée dans *Les Temps modernes*, qui

---

<sup>912</sup> Geneviève Idt, « *Les Chemins de liberté* : les toboggans du romanesque », art. cité, p. 84.

<sup>913</sup> Michel Rybalka, « Notes et variantes », in Jean-Paul Sartre, *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 2115.

<sup>914</sup> *Ibid.*, p. 2107.

fut vendu le 12 mai 1959 à l'hôtel Drouot.<sup>915</sup> » ; celui-ci venait en surplus de « pages [...] inédites du quatrième tome abandonné » acquis par Georges H. Bauer en 1964<sup>916</sup>.

Dans *La Force des choses*, Simone de Beauvoir résume ainsi l'explication que Sartre aurait donnée de l'inachèvement du cycle romanesque :

Le premier épisode parut, fin 49, dans *Les Temps modernes*, sous le titre *Drôle d'amitié*. Un prisonnier nouvellement arrivé au Stalag, Chalais, un communiste, reconnaissait en Schneider le journaliste Vicarios qui avait quitté le parti au moment du pacte germano-soviétique : il avait fait l'objet d'une mise en garde du P. C. qui le tenait pour un indicateur. [...] Tout le monde mort ou presque, il n'y avait plus personne pour se poser les problèmes de l'après-guerre. [...] Sans qu'il eût abandonné l'idée du quatrième livre, il se trouva toujours un travail qui le sollicitait davantage. Sauter dix ans et précipiter ses personnages dans les angoisses de l'époque actuelle, cela n'aurait pas eu de sens : le dernier volume eût démenti toutes les attentes de l'avant-dernier. Il y était préfiguré d'une manière trop impérieuse pour que Sartre pût en modifier le projet et pour qu'il eût le goût de s'y conformer.<sup>917</sup>

Faire de *Drôle d'amitié* un quatrième volume pouvait avoir pour conséquence de pervertir le principe que Mathieu porte depuis le début, puisqu'il n'aurait plus été en mesure de porter l'état d'esprit de l'époque d'écriture, celle de l'après-guerre. De plus, la deuxième partie de *La Mort dans l'âme* nuance déjà le profil du héros Mathieu. Brunet, devenu le rôle principal, a posé une nouvelle réflexion thématique, celle qui transgresse le fait que Mathieu soit un homme porté par la lucidité. De fait, pour Simone de Beauvoir, la raison essentielle pour laquelle Sartre n'a pas terminé son œuvre provient de l'ancrage historique du roman : à quoi bon faire vivre ses personnages sous la Résistance où, dit-

---

<sup>915</sup> Michel Contat, « Notice », in Jean-Paul Sartre, *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 2104 et p. 2106.

<sup>916</sup> *Ibid.*, p. 2105.

<sup>917</sup> Simone de Beauvoir, *La Force des choses*, op. cit., pp. 212-213, cité par Michel Contat, « Notice », op. cit., pp. 2104-2105

elle, chacun « avait su sans équivoque comment se conduire », alors que Sartre « envisageait le roman comme une mise en question »<sup>918</sup>.

À la fin du fragment publié de ce quatrième tome, Vicarios meurt, sous le regard de Brunet :

[...] il [Brunet] sait que Vicarios va mourir : le désespoir et la haine remontent de proche en proche le cours de cette vie gaspillée et vont la pourrir jusqu'à la naissance. Cet absolu de souffrance, aucune victoire des hommes ne pourra l'effacer : c'est le Parti qui le fait crever, même si l'U. R. S. S. gagne, les hommes sont seuls. Brunet se penche, il plonge la main dans les cheveux souillés de Vicarios, il crie comme s'il pouvait encore le sauver de l'horreur, comme si deux hommes perdus pouvaient, à la dernière minute, vaincre la solitude :

« Le Parti, je m'en fous : tu es mon seul ami. »<sup>919</sup>

Vicarios meurt finalement, comme son modèle Nizan. Dans la suite des fragments de *La Dernière chance*, les dialogues entre Mathieu et Brunet indiquent au lecteur que Brunet compte démissionner du Parti :

« Le Parti, dit-il, je crois bien que je vais le quitter. [...] »

– Oui, dit Brunet. J'ai fait du chemin.»

Mathieu le regarde avec intérêt :

« Et quand tu l'auras quitté ? »

– Je ne le quitterai pas tout de suite. Il y a cette affaire à arranger : ça prend du temps, les camarades sont têtus. [...] »<sup>920</sup>

En définitive, il ne quittera pas le Parti et se donnera pour excuse qu'il n'en est plus le membre soumis, car une part de lui-même se place désormais en « dehors » : « – Tu

---

<sup>918</sup> *Ibid.*, p. 2105.

<sup>919</sup> Jean-Paul Sartre, *Drôle d'amitié*, *op. cit.*, pp. 1533-1534.

<sup>920</sup> *Id.*, *La Dernière chance*, *op. cit.*, p. 1643.

vois bien ! [dit-il à Mathieu] Même si je rentre tête baissée dans le Parti, je ne pourrai plus m'oublier. Toute une partie de moi-même restera dehors »<sup>921</sup>

De son côté, Geneviève Idt analyse les causes de l'inachèvement du roman, et en distingue deux raisons :

[...] l'œuvre [...] s'offre à l'analyse sous deux formes : l'une se réduit aux romans publiés et ne permet pas d'étudier la structure de la fiction ; l'autre est complétée par le résumé qu'en donne S. de Beauvoir dans *La Force des choses*, p. 213-214, mais il ne renseigne pas sur le mode de narration qui aurait été utilisé. Les dates de publication compliquent encore l'étude, en suggérant une composition illusoire : réunis sous la même prière d'insérer, *AR* et *S* forment un ensemble dont les deux parties prennent sens par opposition l'une à l'autre. On serait tenté de rapprocher de la même manière *MA* et *DA* et d'imaginer une architecture symétrique. En réalité, on peut dégager dans l'œuvre publiée deux ensembles que distinguent à la fois le personnage central et les modes de la narration, à condition de considérer *MA* comme un roman hétéroclite dont les deux parties ne sont réunies que pour les besoins de l'édition, dont la première achève l'ensemble précédent, dont l'autre inaugure une série nouvelle, avec des personnages et des préoccupations différents. Dans cette hypothèse, cette somme romanesque serait une épopée en deux cycles. Le cycle Mathieu serait construit dialectiquement sur l'opposition entre *AR*, roman de l'individu, de la paix, du passé, et *S*, romans des foules, de la guerre et de l'instant ; la première partie de *MA* en ferait la synthèse en retrouvant dans la guerre un nouvel humanisme, sans négliger l'ouverture découverte dans *S*. Le cycle Brunet offrirait à la fois un travelling et un effet de zoom : la descente aux enfers d'un groupe, et l'affrontement de deux champions.<sup>922</sup>

---

<sup>921</sup> *Ibid.*, pp. 1653-1654.

<sup>922</sup> Geneviève Idt, « *Les Chemins de liberté* : les toboggans du romanesque », art. cité, p. 85.

Selon l'hypothèse de Geneviève Idt, *La Mort dans l'âme* est un « roman hétéroclite » qui laisse penser que l'œuvre était en réalité construite à partir de deux cycles : le cycle Mathieu et le cycle Brunet. La fin entrevue aurait permis d'opposer les deux héros les poussant vers une autre idée de la liberté, peut-être unie.

Vicarios et Brunet conduisent à une expression collective de la liberté dans le roman, mais le résultat final qui en résulte est de nouveau la mort – comme il l'a été pour Mathieu. Mathieu reste inchangé à la fin du roman, n'ayant pas fait évoluer son regard sur la liberté. Le rôle que l'histoire porte dans le roman, celui d'appuyer par son contexte – la liberté remise en question – la thèse du roman, n'a toujours pas amené à une idée concrète de la liberté. Sartre lui-même aura admis à plusieurs reprises que *Les Chemins de la liberté* était un roman inachevé, et cependant, il a développé le thème qu'il s'était donné : si la liberté est une destinée, *Les Chemins de la liberté* est une voie à suivre dont on ne connaît pas la fin.

### 3.2. Un inachèvement prévisible

#### **La dimension politique**

La guerre dans *MA*, en renvoyant les hommes à la contingence de la nature, en les faisant se fondre en elle débouche sur l'expérience métaphysique du délaissement, c'est-à-dire de la liberté. À cet égard il s'agit d'un monde à l'envers qui pourrait bien annoncer un nouveau monde, c'est pourquoi le cycle Brunet dans la seconde partie du roman se justifie pleinement.<sup>923</sup>

Partant de la réflexion individuelle sur la liberté dans un contexte de guerre, et finissant par l'exploration de la liberté collective, Sartre nous montre un chemin vers la liberté : « [...] Le roman, je l'écris pour que quelqu'un le lise », réaffirme Sartre et il

---

<sup>923</sup> Muriel Olmeta, « L'écriture de la guerre dans *La mort dans l'âme* », art. cité, p. 182.

poursuit, « en philosophie, j'explique à quelqu'un – [...] j'explique à quelqu'un mes idées telles qu'elles me viennent aujourd'hui. »<sup>924</sup>

*Les Chemins de la liberté* est un roman qui implique philosophie et politique. Chacun est concerné, ainsi Sartre est « en plein d'accord avec Hegel : “Personne, nul homme ne peut être libre, si tous les hommes ne sont pas libres.” »<sup>925</sup> Les différentes histoires que le lecteur est amené à suivre, la liberté à caractère individualiste de Mathieu qui s'écroule, Brunet qui transige avec le Parti communiste, l'échec de Vicarios, toutes marquent des étapes sur le chemin de la liberté. Or, la mort est finalement révélée comme le sauveur de la liberté absolue.

En 1974, Sartre explique que la liberté n'est envisageable que si elle s'offre à tous :

J.-P. S. – [...] Il n'est pas admissible, pas concevable qu'un homme soit libre si les autres ne le sont pas. Si la liberté est refusée aux autres, elle cesse d'être une liberté. Si les hommes ne respectent pas la liberté d'autrui, la liberté qui s'est un instant fait jour en eux est immédiatement détruite.<sup>926</sup>

La liberté d'autrui est la condition préalable de la liberté personnelle ; rassemblées, l'une et l'autre forment ainsi un genre de liberté collective. Sous l'Occupation, et en tant qu'écrivain engagé, l'émergence de la conscience collective que Sartre défend l'amène quant à lui à participer à des formes d'action collective :

Dès son retour à Paris, en mars 1941, Sartre cherche à organiser une résistance à sa portée. Il rejoint un petit groupe d'étudiants et d'intellectuels, en devient rapidement l'animateur et lui trouve un nom : Socialisme et Liberté. Dans ce groupe, il y a des marxistes et non-marxistes. [...] Les communistes aussi se méfient de lui, font courir la rumeur qu'il aurait été libéré comme séide du nazi Heidegger.<sup>927</sup>

---

<sup>924</sup> Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, *La Cérémonie des adieux : suivi de Entretiens avec Jean-Paul Sartre (Août-Septembre 1974)*, op. cit., p. 226.

<sup>925</sup> Isabelle Grell, *Les Chemins de la liberté de Sartre : genèse et écriture (1938-1952)*, op. cit., p. 155.

<sup>926</sup> Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, op. cit., p. 454.

<sup>927</sup> Michel Contat, *Sartre, L'Invention de la liberté*, op. cit., p. 66.



À cette époque, Sartre avait proposé à Gide, dont l'influence sur son roman est patente, de s'y joindre, mais celui-ci a refusé<sup>928</sup>. En 1945, *Les Temps modernes*, la revue qu'il fonde chez Gallimard permet « d'intégrer des questions politiques à celle de la littérature »<sup>929</sup> ; Sartre devient dès lors l'un des principaux animateurs du débat littéraire d'après-guerre. À cette période, la pensée collective s'enracine dans l'esprit de Sartre, alors que, comme l'affirme Michel Contat, « [p]our lui désormais, l'exigence du socialisme et de la liberté est unitaire. »<sup>930</sup> Dès le deuxième tome, son roman s'opposait à l'individualisme de Gide :

Contre qui s'élabore *Les Chemins de la liberté* ? [...] Ceux qu'il faut contrer, ce sont ceux qui attirent : d'abord le maître de l'individualisme bourgeois aux yeux de Sartre : Gide. Puis, à l'opposé, les romanciers de la collectivité, les grandes entreprises unanimistes ; et enfin les écrivains des « grandes circonstances », de la guerre et de l'action, où se manifeste crûment « la condition humaine ».

« Toute la pensée française de ces trente dernières années, quelles que fussent par ailleurs ses autres coordonnées, Marx, Hegel, Kierkegaard, devait se définir aussi par rapport à Gide »,

écrivait Sartre en 1951.<sup>931</sup>

Sartre a été beaucoup influencé par l'individualisme de Gide, notamment pour *Les Chemins de la liberté*, dans la présentation de son héros, Mathieu. Mais il s'en détache lorsque Mathieu comprend que la liberté ne peut plus être une affaire pour laquelle il est seul concerné.

---

<sup>928</sup> Plus tard, en 1951, Sartre publie l'article « Gide vivant » où il montre clairement la valeur et l'influence que Gide a eues sur lui et sur son époque : « Gide est un exemple irremplaçable parce qu'il a choisi [...] de *devenir sa vérité*. » Jean-Paul Sartre, « Gide vivant » (1951), in *Situations IV*, *op. cit.*, p. 96.

<sup>929</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>930</sup> Michel Contat, *op. cit.*, p. 58.

<sup>931</sup> Geneviève Idt, « Les modèles d'écriture dans *Les Chemins de la liberté* », art. cité, pp. 85-86.

Au cours de la période de l'écriture des *Chemins de la liberté*, Michel Contat désigne les trois puissants régimes qui régissent le monde : « L'histoire, à partir de 1939, oppose trois grandes forces dans le monde : les démocraties, les régimes fascistes, l'Union soviétique. »<sup>932</sup> Or, l'importance de la politique dans *Les Chemins de la liberté* est sans conteste : comme le rappelle Sartre : « [...] Je savais que la politique, ça s'écrivait aussi ; ça ne se réalisait pas simplement par des élections ou des guerres, ça s'écrivait [...] »<sup>933</sup>.

Dans cette trilogie sartrienne, les Accords de Munich, l'identité de Brunet et de Vicarios, sont ainsi liés à la politique ancrée dans son époque, bien que Sartre ne revendique pas d'appartenance politique. Il fut un temps<sup>934</sup> proche du Parti communiste sans y adhérer toutefois. Après son premier voyage en U. R. S. S. en 1954, Sartre déclare : « Le citoyen soviétique possède, à mon avis, une entière liberté de critique, mais il s'agit d'une critique qui ne porte pas sur des hommes, mais sur des mesures. »<sup>935</sup> Et en 1956, Sartre se met en retrait du parti avec l'invasion de la Hongrie par l'Union soviétique – « Je brise à regret, mais entièrement, mes rapports avec mes amis, les écrivains soviétiques, qui ne dénoncent pas le massacre en Hongrie. On ne peut plus avoir d'amitié pour la fraction dirigeante de la bureaucratie soviétique : c'est l'horreur qui domine. »<sup>936</sup>

En tant qu'homme d'action, Sartre même participe aux activités politiques et sociales qui animent son époque. Il avait d'ailleurs cherché à poser les bases de sa propre pensée politique :

[...] une période politiquement déterminante pour Sartre [est] celle de sa collaboration au RDR [le Rassemblement démocratique révolutionnaire<sup>937</sup>]. Cet homme qui avait

---

<sup>932</sup> Michel Contat, *Sartre, L'Invention de la liberté*, *op. cit.*, p. 58.

<sup>933</sup> Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 475.

<sup>934</sup> « Après-guerre, il deviendra un compagnon de route du Parti communiste jusqu'à l'invasion de la Hongrie par les troupes soviétiques en 1956, où il en prendra ses distances. » Voir *supra*, pp. 190-191.

<sup>935</sup> Jean Bedel, « Les Impressions de Jean-Paul Sartre sur son voyage en U. R. S. S. » (le 15 juillet 1954), *Libération*, Propos recueillis par Jean Bedel, p. 2., en ligne, URL : <http://www.pileface.com/sollers/IMG/pdf/URSS.pdf>, consulté le 22 septembre 2020.

<sup>936</sup> Isabelle Grell, *op. cit.*, p. 165.

<sup>937</sup> « Pendant presque deux ans (janvier 1948 – octobre 1949), Sartre, au sommet de sa gloire littéraire, fut très impliqué dans le RDR, dont il était l'un des dirigeants », *Compte-rendu de « Sartre et l'extrême gauche française »*, Ian H. Birchall, en ligne,

URL : <https://www.contretemps.eu/seminaire-marx-xxie-siecle-sur-sartre-recension-sartre-extreme-gauche-francaise-ian-h-birchall/>, consulté le 19 octobre 2020.

passé la majeure partie de son existence à fustiger l'embrigadement de la pensée se lance pour la première fois dans l'action politique directe. Selon Sartre, l'idéal social et politique de l'intellectuel de cette période se définit par l'espoir d'une « société sans classes, sans dictature et sans stabilité ». Ce qui exclut à l'évidence l'idée d'une dictature du prolétariat. La position adoptée par Sartre dès juillet 47 est plus complexe que celle des communistes : l'Europe qu'il envisage devrait être socialiste pour pouvoir constituer un troisième terme, indépendant par rapport aux deux autres, mais elle devait également rester indépendante de la Russie.<sup>938</sup>

C'est au sein des idées de Sartre qu'il faut chercher les raisons du dénouement impossible des *Chemins de la liberté*. Rappelons que pour l'auteur littérature et philosophie ont pour le but commun de découvrir la vérité du monde. Il utilise aussi la forme romanesque afin de procurer au lecteur un moyen de connaître l'homme : « Ce qui est inhérent [au fait de vouloir écrire], en fait, c'est qu'on écrit pour faire quelque chose de bien : pour faire sortir de soi quelque chose qui ait une valeur et qui vous représente. On peut trouver l'homme dans son livre. »<sup>939</sup> Or, la philosophie présente un caractère intemporel qu'il est difficile de traduire dans une œuvre romanesque. De plus, la recherche de la liberté, et sa conduite, s'inscrivent dans un cours temporel (dont l'expression romanesque est ici historique) et, puisqu'elle est un but lié au développement humain, la mort ne saurait être réellement un aboutissement satisfaisant. Ces facteurs ont pu condamner l'œuvre à l'inachèvement, quand, selon Gerald Joseph Prince, « [d]'autres facteurs ont [...] causé son abandon du genre romanesque et lui ont fait préférer le théâtre quand il a voulu s'exprimer dans une œuvre d'art. En premier lieu, Sartre a avoué qu'il lui était difficile de commencer un roman alors qu'il n'avait pas réussi à terminer *Les Chemins de la liberté* »<sup>940</sup>.

L'inachèvement du cycle se comprend également<sup>941</sup>, selon un argument, que reprend Benoît Denis, et qui est relatif à son personnage de héros, Mathieu :

---

<sup>938</sup> Isabelle Grell, *op. cit.*, p. 154.

<sup>939</sup> Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 196.

<sup>940</sup> Gerald Joseph Prince, *Métaphysique et technique dans l'œuvre romanesque de Sartre*, *op. cit.*, p. 141.

<sup>941</sup> Voir *supra*, p. 288-315.

[...] si Mathieu a survécu, la suite de son parcours ne peut que le montrer posant enfin les choix responsables qu'il avait contournés jusque-là et les assumant désormais dans la positivité des certitudes acquises : or quel intérêt romanesque pouvait présenter un héros désormais débarrassé des doutes et assuré de ses convictions ? Et cela d'autant plus que l'ensemble du cycle aurait pris l'apparence d'un pur roman à thèse [...] conforme au modèle barrésien [...] dénoncé.<sup>942</sup>

La guerre est le contexte qui bouleverse l'ancien monde, nécessaire pour offrir une occasion de reconstruire un nouveau monde. Même si Sartre a des idées sur la société qui sont très proches du socialisme, « pendant la drôle de guerre, [il] avai[t] noté dans [s]on carnet que la société ne devait pas être socialiste », de sorte qu'il « inventai[t] des sociétés mythiques : de bonnes sociétés dans lesquelles on devrait vivre. C'était du non-réel qui devenait le sens de [s]a politique » : « [...] c'est un peu comme ça que je suis entré dans la politique », concluait-il.<sup>943</sup> Le romancier a ainsi des visions trop utopistes pour être réalisables : « Selon Sartre, l'idéal social et politique de l'intellectuel de cette période se définit par l'espoir d'une "société sans classes, sans dictature et sans stabilité" »<sup>944</sup>. C'est aussi un facteur essentiel provoquant l'impossibilité de terminer *Les Chemins de la liberté* :

« L'expérience de la guerre a correspondu avec la négation de la liberté et aussi avec la rencontre du social. [...] Dans les idées de Sartre en 1947 se retrouvent à la fois l'idéalisme d'avant-guerre et le projet d'une morale concrète et historique. L'inachèvement de la trilogie correspond ainsi à une évolution de la pensée sartrienne. Cependant cet inachèvement n'entache en rien l'unité de l'œuvre. La plupart des écrits de Sartre se terminent sur une non-fin, sur la promesse d'une suite. »<sup>945</sup>

---

<sup>942</sup> Benoît Denis, *Littérature et engagement : de Pascal à Sartre*, op. cit., p. 272.

<sup>943</sup> Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, op. cit., p. 479.

<sup>944</sup> Isabelle Grell, op. cit., p. 154.

<sup>945</sup> François Noudelmann, « Histoire et idéologie dans *Les Chemins de la liberté* », art. cité, p. 107.

En effet, avec le sujet de la liberté, cette trilogie romanesque de Sartre est finalement destinée à ne pouvoir échapper à la question politique. À partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, Fichte affirme que la liberté des hommes et la politique sont indissociables. Il en crée la base théorique en plaçant la responsabilité de garantir la liberté à l'État : « La liberté de penser sans limites, sans obstacles, peut seule fonder et assurer le bien des États, et confirmer cette vérité par l'histoire. <sup>946</sup>» Jules Barni en résume l'idée :

Ainsi, dans la théorie de Fichte, la société civile est, en droit, une association toute volontaire, et ce qu'on nomme constitution politique n'est que le contrat librement conclu entre les membres de cette association pour en régler les conditions, d'où il suit qu'elle peut toujours être modifiée.<sup>947</sup>

En conséquence, l'État ne détermine pas l'établissement de la société ; c'est plutôt la société qui définit la forme de l'État.

Il est essentiel que la liberté soit inscrite dans la dimension politique. Ce n'est pas le but à la création des *Chemins de la liberté*, mais le roman en vient à une interrogation finale : dans quelle situation, est-on libre ? Sartre n'en a pas une idée précise. Afin de laisser, par son roman, l'homme atteindre la liberté dans le monde, Sartre se doit d'en créer un nouveau. Insérant la question de la liberté dans une situation sociale et contemporaine, il fait des *Chemins de la liberté* une œuvre qui s'engage dans son époque. La trilogie peut ainsi être vue comme un miroir de sa période, un reflet historique de l'homme et du développement de notre société.

### **L'inachèvement est l'achèvement de la responsabilité**

Isabelle Grell analyse la fin hypothétique du roman en la confrontant avec la responsabilité qu'il porte :

---

<sup>946</sup> Jules Barni, « Introduction », in J. H. Fichte, *Considération destinées à rectifier les jugements du public sur la Révolution française ; précédées de la Revendication de la liberté de penser auprès des princes de l'Europe qui l'ont opprimée jusqu'ici* (1793), traduit de l'allemand par Jules Barni, Paris, F. Chamoret, 1859, p. XIX.

<sup>947</sup> *Ibid.*, p. XXVIII.

[En 1948] commence une période politiquement déterminante pour Sartre [...]. Les plans de *La Dernière chance* ont dû mûrir et prendre forme durant cette période. Nous nous souvenons que la fin visée était un consensus politico-moral entre le communiste Brunet, qui aurait non quitté le Parti mais tenté de le changer de l'intérieur, et Mathieu qui aurait fait de l'engagement pour les hommes un impératif catégorique, en plein accord avec Hegel : « Personne, nul homme ne peut être libre, si tous les hommes ne sont pas libres. »<sup>948</sup>

Dans *Les Principes de la philosophie du droit* de Hegel, la liberté concrète se manifeste par l'institution sociale, telles la famille ou la société civile. Chez Hegel, la liberté est ainsi associée à un droit des civils dans la société :

L'institution digne de ce nom préserve les mouvements et les acquis de la liberté – sans que l'on puisse vraiment échapper au cercle par lequel les *vrais* acquis de la liberté sont institutionnalisés tandis que les vraies institutions sont celles qui expriment une dimension de la liberté individuelle. Elle résume un mouvement de la liberté sociale, celle par laquelle l'élan de l'activité se voit renforcé par la reconnaissance d'autrui.<sup>949</sup>

En bref, la pensée hégélienne insinue que la mise en place de l'institution est le reflet de la liberté humaine, de même que le développement de l'Histoire est le processus de la compréhension de cette liberté par cette institution. C'est la raison pour laquelle, l'Histoire possède sa propre régularité ainsi que son évolution logique, elle implique l'inévitable, mais n'exclut pas la contingence.

Sartre utilise *Les Chemins de la liberté* en tant que fictions romanesques afin d'exprimer la liberté par l'intermédiaire de la compréhension progressive : il agence une

---

<sup>948</sup> Isabelle Grell, *Les Chemins de la liberté de Sartre : genèse et écriture (1938-1952)*, op. cit., pp. 154-155.

<sup>949</sup> Stéphane Haber, « Hegel : la liberté individuelle *Principes de la philosophie du droit*, § 4-29 », *Philosophiques*, en ligne, URL : <https://journals.openedition.org/philosophique/541>, consulté le 16 septembre 2020.

histoire racontant à tous la liberté de l'homme. En définitive, la question de la liberté est une question du développement humain, une question d'entrée dans l'Histoire :

C'est donc Sartre lui-même qui l'affirme : l'objet de *CRD II* [*Critique de la Raison dialectique*] était l'analyse progressive de la *vérité* de l'Histoire. [Il s'agissait] dans *CRD II* de réfléchir sur les fins contingentes et futures, incertaines et risquées, inexistantes encore et inventées à construire. Là encore Sartre allait décrire le fait, c'est-à-dire l'Histoire, c'est-à-dire le passé, l'en-soi, dont il aurait dit la "vérité une".<sup>950</sup>

La liberté est également liée au sujet historique du développement humain. Alors que *Les Chemins de la liberté*, par son statut de roman engagé, mime le monde contemporain, sa compréhension de la liberté entre dans l'histoire du développement humain, et sa destinée est son incapacité à être achevé. En parlant de ses *fictiones romanesques* Sartre a même qualifié son roman de « raté » dans l'interview de 1974.

S. de B. – Quel est votre rapport subjective avec votre œuvre ?

J.-P. S. – Je n'en suis pas très content. Le roman, c'est raté.

S. de B. – Non ; il n'est pas fini, mais il n'est pas raté.

J.-P. S. – il a été moins estimé, en général, et je crois que les gens ont raison [...]<sup>951</sup>

Bien que le roman de Sartre n'ait pas de fin au sens d'un dénouement, on peut avec Muriel Olmeta relativiser cette impossibilité de finir, jugeant qu'il y a là le reflet de la réalité historique : « Les deux attentes constituées par les deux parties de **MA** constatent la même faillite, de ce chaos ne sortira pas un monde nouveau : l'échec des *Chemins de la liberté* est peut-être le miroir le plus fidèle de la réalité historique. »<sup>952</sup> Mais ce qu'il faut comprendre, c'est que *Les Chemins de la liberté* ne se présente pas seulement comme un miroir, mais pose aussi de réelles questions et entame une réflexion sur

---

<sup>950</sup> Robert Misrahi, « L'inachèvement pratique de la philosophie de Sartre », art. cité, pp. 20-21.

<sup>951</sup> Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 215.

<sup>952</sup> Muriel Olmeta, art. cité, p. 188.

l'avenir. Ainsi que Michel Contat le dit, l'inachèvement n'est pas un échec puisqu'il porte les questions philosophiques liées à son projet : « Son ambition reste entière, donner une expression littéraire à des vérités philosophiques dont il expose le cheminement social et historique. »<sup>953</sup>

Même si la fin de l'histoire des *Chemins de la liberté* ne répond pas à la question originelle de la quête de liberté du héros et en fait une œuvre littéraire inachevée, l'idéologie du roman, sa recherche et sa révélation de la liberté sont logiques et s'achèvent sur une idée bien définie. Le cheminement de la liberté individuelle à collective doit conduire à penser que la liberté, c'est la liberté de tous.

L'auteur Sartre n'est pas un détenteur de vérités, ni un juge. Il est seulement un explorateur de la liberté et, à travers son roman, le lecteur le rejoint. Ils poursuivent ensemble cette recherche qui fait que le lecteur peut être amené à s'interroger ou le critiquer. Ce dernier suivra sa propre recherche de la vérité, guidé par l'œuvre.

*Les Chemins de la liberté* remplit sa responsabilité et la mission du roman sartrien : éveiller l'esprit du lecteur.

### **La liberté est la direction du développement historique**

Tout se passe comme si, à partir de l'été 1938, Sartre voulait verser au fur et à mesure son expérience dans le roman qu'il est en train d'écrire et qui reçoit ainsi ses déterminations de l'extérieur : le projet romanesque est happé par l'histoire, et le romancier, toujours en retard, et lancé dans une course dont en définitive l'inachèvement est la loi, puisqu'elle est constamment relancée par l'événement nouveau, par le cours de l'histoire.<sup>954</sup>

Le prétendu échec à finir ce cycle peut être ici vu pour en faire la meilleure réfutation : il n'est ni un échec, ni un ratage. Puisque le dénouement est une question ultime dans le développement de l'histoire humaine, nous pouvons dire que le roman

---

<sup>953</sup> Michel Contat, *op. cit.*, p. 38.

<sup>954</sup> *Id.*, « Notice », in Jean-Paul Sartre, *Œuvres romanesques, op. cit.*, p. 1863.



présente une fin ouverte, car comme le dit Geneviève Idt, que Sartre « rédige une synthèse de documents ou qu'il mette en scène des personnages historiques, Sartre utilise le roman à des fins de polémiste.<sup>955</sup> »

En 1980, dans les entretiens avec Benny Lévy, Sartre précise que pour lui le personnage doit apprendre de l'échec et se forger une expérience qui, même si elle n'est pas comprise de lui, fait avancer l'histoire :

Je [Sartre] supposais que l'évolution par l'action serait une série d'échecs d'où sortirait, imprévu, quelque chose de positif qui était déjà contenu dans l'échec, mais ignoré de ceux qui avaient voulu réussir. Et que ce sont ces réussites partielles, locales, difficilement déchiffrables par les gens qui ont fait le travail [...]. C'est comme ça que j'ai toujours compris l'histoire.<sup>956</sup>

Comme le dit Sartre : « Je ne pensais pas changer le monde à moi tout seul et par ma propre pensée, mais je distinguais des forces sociales qui tentaient d'aller de l'avant et je trouvais que ma place était au milieu d'elles. »<sup>957</sup> Cette remarque est bien illustrée par le dénouement ouvert des *Chemins de la liberté*. Que le roman ait une fin ou pas importe peu. L'histoire romanesque ne peut répondre seule à ce développement de la liberté dans la société humaine. Sans compter que, pour l'écrivain engagé, « le texte arrive toujours trop tard ; il est toujours en décalage par rapport à l'événement dont il se saisit et perd dans ce délai une partie de son efficacité et de sa raison. »<sup>958</sup> *Les Chemins de la liberté* s'inscrit dans une histoire contemporaine de son auteur. Le romancier est un historien du présent. Le roman sartrien inventorie l'actualité de la liberté, mais ne se limite pas seulement à une représentation de son époque. Nous pouvons donc dire que *Les Chemins de la liberté* est un roman de situation ; lui qui s'installe au tournant des années 1940 se projette vers une exploration de la liberté humaine dans le monde alentour et à venir. Le monde et l'histoire humaine sont la situation dans laquelle le

---

<sup>955</sup> Geneviève Idt, « *Les Chemins de liberté* : les toboggans du romanesque », art. cité, p. 81.

<sup>956</sup> Jean-Paul Sartre, Benny Lévy, *L'Espoir maintenant : Les entretiens de 1980*, op. cit., p. 35.

<sup>957</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>958</sup> Benoît Denis, *Littérature et engagement*, op. cit., p. 39.

développement de la liberté s'effectue : « Le monde humain a un sens, il est le lieu dans lequel se développe la liberté. »<sup>959</sup>

On sait que le marxisme est très présent dans les idées de Sartre et dans ses œuvres. Il s'inspire des « Thèses sur Feuerbach », critique quelques théories de Hegel (si sa dialectique l'influence, il conteste son idéalisme) pour mettre en place le modèle de Brunet et sa vision de la liberté. Sartre sera notamment sensible à l'idée que si « [l]es philosophes ont [...] interprété différemment le monde, ce qui importe, c'est de le *changer*. »<sup>960</sup>

Patrick Wagner interprète ainsi les origines de l'engagement de Sartre : « La guerre a appris à Sartre le lien interne de la pensée et de l'action. Sans doute ce lien se trouve déjà dans la philosophie de Descartes qui fait de la générosité une entreprise libre, propose une morale provisoire car l'action n'attend pas. En fait, ce lien vient surtout de Marx [...] »<sup>961</sup>. Mais Sartre a aussi fait évoluer le sens de l'homme en reprenant l'héritage de Heidegger : « En simplifiant beaucoup, on pourrait dire que pour Heidegger l'homme est ouverture à l'être alors que pour Sartre il est ouverture à la liberté et la praxis. »<sup>962</sup>

Bien que cette trilogie soit en tant qu'œuvre romanesque privée de dénouement, du point de vue historique, *Les Chemins de la liberté* explore un point de départ de la liberté de chacun. Que le roman soit fini ou non n'affecte pas sa valeur littéraire, dans la mesure où il amène le lecteur à réfléchir sur sa propre liberté. Ancré dans son époque, le roman est le pouvoir de répondre à ces questions.

De Fichte à Hegel, en passant par Nietzsche, Heidegger et Kierkegaard, Sartre hérite des concepts de l'homme et de la liberté. Son cycle romanesque met l'accent sur l'idée que c'est par ses actes que l'homme est. Quant à la liberté, de la vision individuelle à une perspective collective, elle marque continûment le développement romanesque. Le

---

<sup>959</sup> Georg W. F. Hegel, *La Raison dans l'histoire*, traduit par Jean-Paul Frick, Paris, Hatier, 2007, p. 86.

<sup>960</sup> Georges Labica, *Karl Marx, les thèses sur Feuerbach*, Paris, Presses universitaires de France, 1987, p. 23.

<sup>961</sup> Patrick Wagner, « La notion d'intellectuel engagé chez Sartre », art. cité, p. 5.

<sup>962</sup> Hélène Védrien, « Le pathétique de l'histoire : brèves remarques sur Heidegger et Sartre », *Études sartriennes IV, Cahiers de Sémiotique textuelle*, 18, 1990, p. 42.

roman semble se terminer sur l'idée que la liberté est l'utopie de l'évolution historique, humaine.

## **Conclusion**

*Les Chemins de la liberté* est une fiction en charge de la réflexion de la place de l'homme dans le monde. En effet, la fiction chez Sartre construit un monde qui est une imitation du monde où l'on vit, mais aussi un reflet du monde de l'esprit de son auteur.

Dans ce roman de la guerre, Sartre expose un processus de compréhension allant de l'homme lucide, seul, à la liberté du groupe qui implique une conception socio-politique. Ce roman s'engage ainsi complètement dans son époque, et fictionnalise les éléments historiques, comme Gérard Gengembre l'interprète :

Plus l'Histoire est vécue, éprouvée, pensée comme une nature (l'homme est par essence historique) et une valeur (l'homme se réalise en et par elle), plus elle devient une référence obligée et plus le roman met en scène la destinée historique des individus et des groupes. Pour le meilleur et pour le pire. Le roman est donc lié à une société qui cherche à (se) comprendre, et il se fait moyen de savoir.<sup>963</sup>

Dans la trilogie, la présence de la guerre est visible mais elle n'est pas vraiment mise en perspective. Si ce cycle romanesque implique des événements et des personnages historiques, il montre davantage l'homme et sa nature.

En réalité, l'auteur n'est pas parvenu à trouver ou à démontrer ce qu'est la liberté à travers son roman : la mort ne saurait signifier l'apogée de la vie du héros. On ne peut pas dire pour autant que l'écriture des *Chemins de la liberté* est un échec, ou que le roman est sans valeur. Même si l'auteur n'arrête pas une conception de la liberté, le roman contribue à guider le choix des hommes dans ce monde.

L'engagement est essentiel à Sartre, comme écrivain, et comme homme. Tout au long de sa vie, il aura été le porte-parole des peuples afin qu'ils puissent décider de leur sort, n'hésitant pas à risquer sa vie pour exprimer ses opinions<sup>964</sup>. Si l'on suit les dires de Simone de Beauvoir, « l'existentialisme semble la doctrine la plus normale et la plus

---

<sup>963</sup> Gérard Gengembre, *Le Roman historique*, op. cit., pp. 19-20.

<sup>964</sup> Il a aidé les « porteurs de valise » au nom du FLN durant la guerre d'Algérie (Michel Contat, *Sartre, L'Invention de la liberté*, op. cit., p. 132).

morale du monde. [...] L'homme n'est un homme que par son refus de demeurer passif, par la pulsion qui le projette du présent vers l'avenir et le dirige vers les choses pour les dominer et les modeler ; pour l'homme, exister, c'est refaire l'existence. »<sup>965</sup>

Dans *Les Chemins de la liberté*, le héros Mathieu Delarue en tant qu'*alter ego* de Jean-Paul Sartre pourrait être *n'importe qui* ; par ce symbole du commun, il manifeste l'existence de l'homme, défini par sa volonté et sa capacité d'agir.

Quant à l'avenir, chaque moment présent deviendra l'histoire de demain, et chacun de nous s'inscrit dans l'Histoire. En bref, *Le rôle de l'Histoire dans la fictionnalisation*, « inventorie » l'époque de Sartre au sein d'une littérature qui voulait entreprendre une réflexion centrée sur le développement historique.

Agir dans l'instant présent est une marque d'engagement et une preuve d'existence de l'homme.

---

<sup>965</sup> Claude Francis, Fernande Gontier, *Simone de Beauvoir, op. cit.*, p. 258.

## **Bibliographie des œuvres citées**

## Corpus

SARTRE Jean-Paul, « L'Âge de raison » (1945) ; « Le Sursis » (1945) ; « La Mort dans l'âme » (1949), *Œuvres romanesques*, dir. par Michel Contat, Michel Rybalka, avec la collaboration de Geneviève Idt, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1981.

Dans la collection de la Pléiade : autres œuvres consultées

*Le Mur* (1939) ; « Drôle d'amitié » (1981) ; « La Dernière chance » (1981).

## Autres œuvres de Sartre

SARTRE Jean-Paul

1926-1939 ; 1940-1963, *Lettres au Castor et à quelques autres*, éd. par Simone de Beauvoir, t. I, t. II, Paris, Gallimard, 1983.

1940, *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, « Folio-Essais », 2013.

1943, *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, « Tel », 2003.

1946, *L'Existentialisme est un humanisme*, éd. par Arlette Elkaïm-Sartre, Paris, Gallimard, « Folio-Essais », 1996.

1946, *La Responsabilité de l'écrivain*, Lagrasse, Verdier, 1998.

1947, *Situations I*, Paris, Gallimard, 1992.

1947-1948, *Cahiers pour une morale* Paris, Gallimard, 1983

1948, *Situations II*, Paris, Gallimard, 1980.

1948, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, « Folio-Essais », 1985.

1964, *Les Mots*, Paris, Gallimard, « Folio », 1972.

1964, *Situations IV*, Paris, Gallimard, 2015.

1971, *L'Idiot de la famille : Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, t. 1, Paris, Gallimard, « nrf ».

1972, *Situations IX*, Paris, Gallimard.

1976, *Situations X*, Paris, Gallimard.

SARTRE Jean-Paul, BEAUVOIR Simone de

1970-1981, *La Cérémonie des adieux* suivi de *Entretiens avec Jean-Paul Sartre (Août-Septembre 1974)*, Paris, Gallimard, 1981.

—, LÉVY Benny

1980, *L'Espoir maintenant : les entretiens de 1980*, Lagrasse, Verdier, 1991.

2010, « L'existentialisme athée », [en ligne], consulté le 27 septembre 2020.

[https://www.philo5.com/Les%20philosophes%20Textes/Sartre\\_L%27EnferC%27EstLesAutres.htm#\\_01](https://www.philo5.com/Les%20philosophes%20Textes/Sartre_L%27EnferC%27EstLesAutres.htm#_01)



## Œuvres critiques sur Sartre

BARBARAS Renaud, *Sartre : désir et liberté*, Paris, Presses universitaires de France, 2005.

BERTHOLET Denis, *Sartre : l'écrivain malgré lui*, Paris, Infolio, 2005.

BROCHIER Jean-Jacques, *Pour Sartre : le jour où Sartre refusa le Nobel*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1995.

CABESTAN Philippe, « Une liberté infinie ? », in *Sartre : désir et liberté*, dir. par Renaud Barbaras, Paris, Presses universitaires de France, 2005.

COLOMBEL Jeannette, *Jean-Paul Sartre : un homme en situation*, Paris, Librairie générale française, 1985-1986.

CONTAT, Michel, *Sartre : l'invention de la liberté*, Paris, Textuel, 2005.

—, DEGUY Jacques, « Les Carnets de la drôle de guerre de Jean-Paul Sartre : effets d'écriture, effets de lecture », *Littérature*, n° 80, [en ligne], consulté le 29 septembre 2020.

[https://www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_1990\\_num\\_80\\_4\\_2547](https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1990_num_80_4_2547)

DENIS Benoît, *Littérature et engagement : de Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, 2000.

—, « “Rendre à l'événement sa brutale fraîcheur” : événement et roman chez Jean-Paul Sartre », in *Que se passe-t-il ? : événements, sciences humaines et littérature*, 2004, [en ligne], consulté le 13 octobre 2021.

<https://books.openedition.org/pur/35858?lang=fr>

DOUBROVSKY Serge, « Autobiographie/ vérité/ psychanalyse », *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, Paris, PUF, « Perspectives critiques », 1980.

FRANÇOIS Damien, « Montage, simultanéité et continuité dans *Le Sursis* de Sartre », [en ligne], consulté le 1 juin 2020.

<https://id.erudit.org/iderudit/024759ar>

GRELL Isabelle, *Les Chemins de la liberté de Sartre : genèse et écriture (1938-1952)*, Suisse, Peter Lang, 2005.

—, « Philippe entre Sartre et Poulou : genèse manuscrite d'un personnage », [en ligne], consulté le 6 janvier 2021.

[https://www.persee.fr/doc/item\\_1167-5101\\_2002\\_num\\_18\\_1\\_1216](https://www.persee.fr/doc/item_1167-5101_2002_num_18_1_1216)

HAMEL Yan, « Pour un roman français à l'américaine : Jean-Paul Sartre critique littéraire », *Études françaises*, vol. 43, n° 3, 2007.

IDT Geneviève, « *Les Chemins de liberté* : les toboggans du romanesque », *Obliques*, vol.19, « numéro spécial 160F », 1979.

—, « Les modèles d'écriture dans *Les Chemins de la liberté* », *Études sartriennes I, Cahiers de Sémiotique textuelle 2*, 1984.

LECARME Jacques, « L'inachèvement des *Chemins de la liberté* ou l'adieu au roman des armes », [en ligne], consulté le 14 octobre 2021.

<https://www.jstor.org/stable/45065056>

LECLERC Annie, « De Roquentin à Mathieu », *L'Arc*, n° 30, 1966.

LOUETTE Jean-François, *Sartre contra Nietzsche* : Les Mouches, Huis-clos, Les Mots, Grenoble, Presse universitaire de Grenoble, 1996.

- , *Silences de Sartre*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail 1995.
- , « *Le Sursis : petite critique de la raison journalistique* », [en ligne], consulté le 21 juin 2021.  
<https://www.jstor.org/stable/44652877>
- MISRAHI Robert, « L'inachèvement pratique de la philosophie de Sartre », *Études sartriennes IV, Cahiers de Sémiotique textuelle* 18, 1990.
- NOUDELMANN François, « Histoire et idéologie dans *Les Chemins de la liberté* », *Études sartriennes I : Cahiers de Sémiotique textuelle* 2, 1984.
- , PHILIPPE Gilles, *Dictionnaire Sartre*, Paris, Champion, 2004.
- OLMETA Muriel, « L'écriture de la guerre dans *La mort dans l'âme* », *Études sartriennes*, n° 22, [en ligne], consulté le 1 juin 2020.  
[https://www.persee.fr/doc/litts\\_0563-9751\\_1990\\_num\\_22\\_1\\_1510](https://www.persee.fr/doc/litts_0563-9751_1990_num_22_1_1510)
- PHILIPPE Gilles, « Archéologie et contexte d'un modèle textuel : la représentation du discours intérieur dans les romans de Sartre et les approches théoriques de l'endophasie », in *Textes et sens*, dir. par François Rastier, Paris, Didier, 1996.
- , *Le Discours en soi : la représentation du discours intérieur dans les romans de Sartre*, Paris, Champion, 1997.
- PERRIN Marius, *Avec Sartre au Stalag12D*, Paris, Opéra Mundi, 1980.
- PRINCE Gerald Joseph, *Métaphysique et technique dans l'œuvre romanesque de Sartre*, Genève, Droz, 1968.
- TOMÈS Arnaud, « Petit lexique sartrien », *Cités*, n° 22, 2005/2, [en ligne], consulté le 12 octobre 2021  
<https://www.cairn.info/revue-cites-2005-2-page-185.htm>
- VÉDRIEN Hélène, « Le pathétique de l'histoire : brèves remarques sur Heidegger et Sartre », *Études sartriennes IV, Cahiers de Sémiotique textuelle* 18, 1990.
- WAGNER Patrick, « La notion d'intellectuel engagé chez Sartre », [en ligne], consulté le 5 mai 2021.  
<http://journals.openedition.org/leportique/381>
- WALD LASOWSKI Aliocha, « *L'Enfance d'un chef* » de Jean-Paul Sartre, Paris, Gallimard, 2007.
- , *Jean-Paul Sartre : une introduction*, Paris, Pocket, 2011.

## Œuvres théoriques et méthodologiques

- BARNI Jules, *Considérations destinées à rectifier les jugements du public sur la Révolution française ; précédées de la Revendication de la liberté de penser auprès des princes de l'Europe qui l'ont opprimée jusqu'ici (1793)*, traduit de l'allemand par Jules Barni, avec une introduction du traducteur, Paris, F. Chamerot, 1859.
- BARTHES Roland, *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1953 et 1972.
- , « La Mort de l'auteur » (1968), *Le Bruissement de la langue : Essais critiques*

IV, Paris, Seuil, 1984.

BATY-DELALANDE Hélène, *Histoire littéraire du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Armand Colin, 2016.

BAUDELLE Yves, « Autofiction et roman autobiographique : incidents de frontière », in *Vies en récits : formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, dir. par Robert Dion, Québec, Nota Bene, 2007.

—, « Du critère onomastique dans la taxinomie des genres », *Nom propre et écriture de soi*, dir. par Yves Baudelle et Élisabeth Nardout-Lafarge, Montréal, Presses de l'université de Montréal, 2011.

—, « Du roman autobiographique : problèmes de la transposition fictionnelle », *Protée*, vol. 31, n° 1, 2003.

BEDEL Jean, « Les Impressions de Jean-Paul Sartre sur son voyage en U. R. S. S. », [en ligne], consulté le 22 septembre 2020.

<http://www.pileface.com/sollers/IMG/pdf/URSS.pdf>

BEAUVOIR Simone de, *La Force de l'âge*, Paris, Gallimard, 1960.

—, *La Force des choses*, Paris, Gallimard, 1963.

BERGSON Henri, *L'Évolution créatrice*, Paris, Quadrige, 2001.

BRAUD Michel, « “Le texte d'un roman” : journal intime et fictionnalisation de soi », *L'Esprit Créateur*, vol. 42, no.4, [en ligne], consulté le 14 juillet 2020.

<http://www.jstor.com/stable/26288440>

BUTOR Michel, *Essais sur le roman* (1969), Paris, Gallimard, « tel », 1992.

BUFFARD-MORET Brigitte, *Introduction à la stylistique*, Paris, Nathan, 2000.

CARCAUD-MACAIRE Monique, MAUVAIS Yves, *La Fiction littéraire : narratologie* (vol. 1), Oran, Université d'Oran, 1979.

COLONNA Vincent, *L'Autofiction : essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, thèse inédite sous la dir. de Gérard Genette, Paris, EHESS, 1989.

DUBAR Claude, « Veyne Paul, Comment on écrit l'histoire. Essai d'épistémologie. », *Revue française de sociologie*, [en ligne], consulté le 21 juin 2021.

[https://www.persee.fr/doc/rfsoc\\_0035-2969\\_1973\\_num\\_14\\_4\\_1066](https://www.persee.fr/doc/rfsoc_0035-2969_1973_num_14_4_1066)

DUVERT François, « Compte-rendu de “Sartre et l'extrême gauche française”, de Lan H. Birchall », [en ligne], consulté le 19 octobre 2021.

<https://www.contretemps.eu/seminaire-marx-xxie-siecle-sur-sartre-recension-sartre-extreme-gauche-francaise-ian-h-birch/>

FAUCON Térésa, *Penser et expérimenter le montage*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009.

FRANCIS Claude, GONTIER Fernande, *Simone de Beauvoir*, Paris, Gallimard, 2006.

FREUD Sigmund, FERENCZI Sandor, ABRAHAM Karl, *Sur les névroses de guerre*, traduit de l'allemand par Oliver Mannoni, Ilse Barande, Judith Dupont et al., Paris, Payot & Rivages, 2010.

GASPARINI Philippe, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004.

GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972.

GENGEMBRE Gérard, *Le Roman historique*, Paris, Klincksieck, 2006.

GIBERT Martin, « Horace Wilson, man of Munich », *History today*, [en ligne], consulté le 5 octobre 2020.

<https://www.historytoday.com/archive/horace-wilson-man-munich>

GONCOURT Edmond de, Jules de, *Idées et sensations*, [en ligne], consulté le 3 juillet 2020.

[https://flaubert.univ-rouen.fr/bibliotheque/feuilletoir/goncourt\\_idees.pdf](https://flaubert.univ-rouen.fr/bibliotheque/feuilletoir/goncourt_idees.pdf)

HABER Stéphane, « Hegel : la liberté individuelle *Principes de la philosophie du droit*, § 4-29 », *Philosophiques*, [en ligne], consulté le 16 septembre 2020.

<https://journals.openedition.org/philosophique/541>

HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *La Raison dans l'histoire*, or. Laurence Hansen-Love, traduit par Jean-Paul Frick, Paris, Hatier, 2007

—, *Phénoménologie de l'esprit*, traduit par Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Flammarion, 2012.

HYPPOLITE Jean, « Explication de texte : Hegel, Conscience, désir, et altérité », [en ligne], consulté le 11 septembre 2020.

<http://www.aline-louangvannasy.org/article-explication-de-texte-hegel-desir-et-alterite-115454243.html>

KAEMPFER Jean, MICHELI Raphaël, « Méthodes et problèmes : la temporalité narrative », [en ligne], consulté le 29 septembre 2020.

<https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/tnarrative/tnintegr.html#tn023000>

KIERKEGAARD Soren, *Miettes philosophiques, Le Concept de l'angoisse, Traité du désespoir*, traduit par du danois par Knud Ferlov et Jean-Jacques Gateau, Paris, Gallimard, 1949.

LABICA Georges, *Karl Marx : les « Thèses sur Feuerbach »*, traduit par Georges Labica, Paris, Presses universitaires de France, 1987.

LARDREAU Guy, *Fictions philosophiques et science-fiction*, Arles, Actes sud, 1988.

LAROCHE-SIGNORILE Véronique, « Le 22 juin 1940, l'armistice est signé à Rethondes », [en ligne], consulté le 28 mai 2020.

<https://www.lefigaro.fr/histoire/archives/2015/06/19/26010-20150619ARTFIG00296-le-22-juin-1940-l-armistice-est-signe-a-rethondes.php>

LAVILLE Béatrice, « Les reflets de l'histoire selon Zola », *Fiction et Histoire*, Strasbourg, Presses Universitaire de Strasbourg, 2011.

MOLINO, Jean, « Qu'est-ce que le roman historique ? », *Revue d'histoire littéraire de la France*, [en ligne], consulté le 3 juillet 2020.

<https://www.jstor.org/stable/40525204>

MONTALBETTI Christine, *La Fiction : textes choisis & présentés*, Paris, Flammarion, « Corpus », 2001.

—, *Les Personnages : textes choisis & présentés*, Paris, Flammarion, « Corpus », 2003.

MONTALBETTI Jean, « Entretien avec Jorge-Luis Borges », *Le Magazine littéraire*, n°148, mai 1979.

NIETZSCHE Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Librairie Générale

Française, 1983.

NOIRBENT Anne-Claire, « Dans la forêt de Katyn : l'affaire Katyn », [en ligne], consulté le 29 septembre 2020.

[http://www.circe.paris-sorbonne.fr/villes/katyn\\_noirbent/affaire.html](http://www.circe.paris-sorbonne.fr/villes/katyn_noirbent/affaire.html)

ORY Pascal, *Nizan, destin d'un révolté (1905-1940)*, Paris, Ramsay, 1980.

PERRIN Marius, *Avec Sartre au Stalag 12D*, Paris, Opéra Mundi, 1980.

PLUVINET Charline, *Fiction en quête d'auteur*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012.

RAGACHE Gilles et Jean-Robert, *La Vie quotidienne des écrivains et des artistes sous l'Occupation (1940-1944)*, Paris, Hachette, 1988.

RANK Otto, *Le Traumatisme de la naissance : influence de la vie prénatale sur l'évolution de la vie psychique individuelle et collective*, traduit de l'allemand par S. Jankélévitch, Paris, Payot, 2002.

REUTER Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Dunod, 1999.

REY Pierre-Louis, *Le Roman*, Paris, Hachette, 1992.

RICÉUR Paul, *Temps et récit*, t. 1, Paris, Seuil, 1983.

RULLIER-THEURET Françoise, *Les Genres narratifs*, Paris, Ellipses, 2006.

SERVOISE Sylvie, *Le Roman face à l'histoire : littérature engagée en France et en Italie dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.

« Sir Horace Wilson, Munich Aide, Dies », *The New York Times*, [en ligne], consulté le 5 octobre 2020.

<https://www.nytimes.com/1972/05/26/archives/sir-horace-wilson-munich-aide-dies.html>

SULEIMAN Susan Rubin, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, Presses universitaires de France, 1983.

TREMBLAY Francis, *La Fiction en question*, Montréal, Balzac-Le Griot, 1999.

VALETTE Bernard, *Le Roman : initiation aux méthodes et aux techniques modernes d'analyse littéraire* (2<sup>e</sup> éd.), Paris, Nathan, 1992.

## Outils

BARRIOS-DELGADO Dominique, *Dictionnaire culturel de la Bible*, Paris, Perrin, 2010.

GIRODET Jean, *Dictionnaire Bordas : pièges et difficultés de la langue française*, Paris, Bordas, 1986.

*Le Robert*, dico en ligne, [en ligne], consulté le 14 juillet 2020.

<https://dictionnaire.lerobert.com/definition/journal>

*Larousse : dictionnaire de la langue française avec explications bilingues*, Beijing, Foreign Language Teaching and Research Press, 2006.