

L'Évolution du Rôle de l'Humanisme dans le Combat contre l'Absurde chez Sartre, du
Futile à l'Essentiel : 1938-1945

A thesis presented to
the faculty of
the College of Arts and Sciences of Ohio University

In partial fulfillment
of the requirements for the degree
Master of Arts

Florent P. Réthoré

May 2019

© 2019 Florent. P. Réthoré. All Rights Reserved.

This thesis titled

L'Évolution du Rôle de l'Humanisme dans le Combat contre l'Absurde chez Sartre, du

Futile à l'Essentiel : 1938-1945

by

FLORENT P. RETHORE

has been approved for

the Department of Modern Languages

and the College of Arts and Sciences by

Lois Vines

Professor of French

Joseph Shields

Interim Dean, College of Arts and Sciences

Abstract

FLORENT P. RETHORE, M.A., May 2019, French

L'Évolution du Rôle de l'Humanisme dans le Combat contre l'Absurde chez Sartre, du
Futile à l'Essentiel : 1938-1945

Director of thesis: Lois Vines

This thesis proposes to analyze the evolution of the role played by Humanism on the combat against the Absurd as seen through three selected works by French philosopher Jean-Paul Sartre, namely *La Nausée*, *L'Être et le Néant* and *Huis clos*.

Note Relative aux Citations

Tous les passages soulignés dans l'analyse sont la marque de mon emphase personnelle et n'apparaissent pas dans le texte original. Dans le cas de certaines citations un peu longues, j'ai voulu par le(s) terme(s) souligné(s) ou en gras mettre en relief les segments particulièrement saillants du passage sans devoir émousser excessivement la citation qui le cas échéant aurait perdu tous les détails nécessaires au sens.

Remerciements

Ce projet n'aurait pu voir le jour sans de nombreuses personnes à qui je souhaiterais rendre hommage ici. Premièrement, toute ma gratitude va à Dr Vines sans qui rien n'aurait été possible : je n'oublie pas toutes ses démarches avant même mon admission au programme de MA à Ohio University, merci infiniment de m'avoir épaulé tout au long de ce projet et pour votre gentillesse à tout épreuve. Je suis également redevable au Dr Coski avec qui j'ai apprécié échanger autant pendant qu'en dehors des cours ; merci pour son soutien et ses encouragements. L'ensemble des professeurs du département français m'a énormément apporté durant ces deux années. Particulièrement, je ne remercierai jamais assez Madame Moretti-Coski pour ses qualités autant pédagogiques qu'humaines, grâce à qui j'ai appris davantage sur le métier d'enseignant en quelques semaines qu'après de longs mois d'I.U.F.M. en France. Dans un autre domaine, je souhaite remercier très vivement Dr Rodina pour m'avoir fait reprendre goût à la poésie française. Finalement, merci à Dr Helm pour m'avoir fait découvrir la littérature francophone, particulièrement celle des Caraïbes. Alden Library et son annexe ont également participé à l'avancement de ce projet, je remercie vivement le personnel de la bibliothèque pour m'avoir dirigé vers les ressources nécessaires à la rédaction de cette thèse ainsi que le service de prêt inter-bibliothécaire. À toutes ces personnes qui ont contribué de près ou de loin à ce projet : sincèrement, merci.

Table des Matières

	Page
Abstract.....	3
Note Relative aux Citations	4
Remerciements.....	5
Liste des Figures	7
Introduction.....	8
Chapitre I : L'Anti-Humanisme dans <i>La Nausée</i>	13
Chapitre II: Le Tournant Humaniste dans <i>L'Être et le Néant</i>	42
Chapitre III: Le Nouvel Humanisme de <i>Huis Clos</i>	70
Conclusion	95
Œuvres Citées	98
Bibliographie.....	100

Liste des Figures

	Page
Figure 1. Le triangle infernal	79
Figure 2. Le cercle infernal.....	92

Introduction

Le 29 octobre 1945, Sartre déclare lors d'une conférence à Paris :

« L'existentialisme est un humanisme ». Ce même Sartre avait publié sept ans plus tôt son premier roman, *La Nausée*, dans lequel Roquentin, alter ego de Sartre, un trentenaire profondément asocial et aux tendances misanthropes assumées est victime d'une récurrente nausée qui lui fait sentir le vide des choses dans toute leur existence. La première œuvre de Sartre fait apparaître l'autodidacte, érudit et humaniste autoproclamé, comme contrepoids à Roquentin. Par essence, les deux personnages s'opposent et l'intrigue se plaît à leur fait partager leurs expériences et points de vue divergents sur l'absurde. Comme on va le voir, le premier roman de Sartre est essentiellement antihumaniste : il y tourne en ridicule l'humanisme incarné par l'autodidacte. Alors qu'il pense naïvement avoir gagné l'amitié de Roquentin, l'énigmatique rat de bibliothèque laisse finalement tomber le masque et dans un élan de courage avoue : « Monsieur, je sais que je puis compter sur votre discrétion. Je suis – peut-être ne sont-ce pas vos idées, mais vous avez l'esprit si large – je suis socialiste » (164-65). Il ajoute : « Mes amis, ce sont tous les hommes ». Pourtant la fraternité qu'il dit porter aux hommes se résume concrètement ainsi : « Quand je vais au bureau, le matin, il y a, devant moi, derrière moi, d'autres homme qui vont à leur travail. Je les vois, si j'osais je leur sourirais, je pense que je suis socialiste, qu'ils sont tous le but de ma vie, de mes efforts et qu'ils ne le savent pas encore » (165). Malgré l'apparence qu'il veut lui donner, la vie de l'autodidacte est trempée de la même solitude que Roquentin à la différence que lui, l'assume.

L'autodidacte bien qu'instruit est incapable de comprendre le monde qui l'entoure. De façon mécanique, donc « inhumaine », il lit, jour après jour, de l'ouverture à la fermeture, tous les ouvrages de la bibliothèque par ordre alphabétique de manière à ne rien rater, à tout savoir. La conversation des deux personnages au déjeuner illustre la position de chacun sur l'absurdité de la vie : « – Il y a un but monsieur, il y a un but... il y a les hommes. C'est juste, j'oubliais qu'il est humaniste . . . Son amour des hommes est naïf et barbare : un humaniste de province. – Les hommes, lui dis-je, les hommes... En tout cas vous n'avez pas l'air de vous en soucier beaucoup : vous êtes toujours seul, toujours le nez dans un livre » (160).

A la fin du roman, l'amour des autres laisse pour mort l'autodidacte et le contraint à la fuite. Il est jugé et détruit par ceux qu'il idolâtre. Son alter-ego, Roquentin, lui, est profondément seul et asocial, un trait qu'il revendique. Il n'a pas de but et vit du passé en sa qualité de rentier : « Je n'ai pas d'ennuis, j'ai de l'argent comme un rentier, pas de chef, pas de femmes ni d'enfants ; j'existe c'est tout » (150-51). C'est le seul personnage sujet aux nausées dans le roman car c'est sa solitude volontaire et acceptée qui lui permet de voir l'existence des choses et leur vide, ce qui le terrifie. Ainsi, l'humanisme dans *La Nausée* sert de voile et représente une illustration possible ce qu'appellera dans *l'Être et le Néant* Sartre « la mauvaise foi » : ici, il s'agit de l'auto-persuasion qu'on n'est libre que grâce aux autres, une erreur qui coûte quasiment la vie à l'autodidacte. Le roman marque l'importance de l'individualisme et l'inutilité du collectif, rejette les autres comme salut. La quête de sens dans l'absurde doit et ne peut être que solitaire.

En revanche dans *Huis « Clos »*, rédigée en 1943 et jouée pour la première fois au théâtre en mai 1944, on assiste progressivement à l'introduction d'un humanisme réconciliateur. Chaque personnage est prisonnier de l'autre. Ils doivent apprendre à « mourir » en groupe. Cette foi en l'homme se caractérise dans la pièce. C'est un humanisme forcé, l'enfer ce n'est plus « se survivre » comme disait Roquentin mais c'est survivre aux autres. Plus intéressant, sur le choix d'avoir fait mourir les personnages : on peut penser qu'il s'agit ici une volonté de Sartre de déshumaniser ces hommes au sens littéral, c'est-à-dire les priver d'humanité physique mais aussi morale au sens d'humanisme. Le projet de *Huis Clos* est de révéler leur humanisme, un projet qui tombe à l'eau si l'on considère la fin de la pièce où ils sont toujours prisonniers. Ainsi, il me semble qu'ils ne sont pas en enfer mais plutôt dans une sorte de purgatoire – symbolisé par le tourniquet du début de la pièce qui illustre le « passage transitoire » d'un lieu à l'autre où seule l'humanisme peut les en faire sortir mais où il échoue.

Sartre semble vouloir donner une chance à l'humanisme en regroupant des archétypes de pécheurs ensemble et en les laissant s'appivoiser pour l'éternité. Par ailleurs, une réplique dans *Huis Clos* laissera le lecteur averti un peu abasourdi lorsqu'Inès s'exclame : « Nous resterons jusqu'au bout ensemble. C'est bien ça ? ». Que veut-elle dire par jusqu'au bout sachant qu'ils sont en enfer pour ... l'éternité ? Il n'y a pas de « bout » à moins qu'une sortie soit envisageable. On peut donc y voir ici un brin d'espoir de Sartre qui sous-entend qu'il y a une fin à leur condition présente. Alors, serait-ce ensemble qu'ils peuvent en sortir à travers une sorte de rédemption par le groupe ? Toute la pièce au sens littéraire (genre) et la pièce (physique) a l'air d'un test, où

le valet vient régulièrement vérifier que les convives sont à leur aise et « ne manquent de rien ». A quoi bon puisqu'ils sont morts ? La fin de la pièce laisse aussi penser que les trois ne sont plus les bourreaux de chacun mais qu'ils se dirigent vers une sortie possible de leur condition, par l'humanisme. Il n'y a pas un personnage principal mais trois dans *Huis Clos*. S'il y a une rédemption possible, elle se fera par l'humanisme. Si chacun est bourreau de l'autre il est aussi potentiellement son sauveur.

À ce jour, ce changement de position radical a été complètement omis par la critique sartrienne. Pourtant, en l'espace de seulement quelques années (1938 – 1945), cette transition illustre les fondements et le développement de la théorie existentialiste, qui culmine en 1945 avec une refonte totale du concept d'humanisme. L'impact de cette refonte du concept a été jusqu'ici mal comprise quand Sartre déclarait « l'existentialisme est un humanisme ». Cette notion de nouvel humanisme reste insondable si l'on ne considère son évolution chez l'auteur depuis son premier roman jusqu'à la conférence en 1945.

Cette thèse visera donc à démontrer ce changement de prime abord déconcertant de Sartre sur l'humanisme et travaillera à l'expliquer à travers la comparaison de trois œuvres sélectionnées pour leur apport chronologique sur la pensée et la vie de l'auteur. On s'attachera particulièrement à analyser le basculement de l'humanisme ouvertement moquée au début de sa carrière de romancier pour atteindre une position aux antipodes en 1945 alors que l'homme gagne l'étiquette de philosophe. Dans ce but, on étudiera la question de l'humanisme telle qu'elle apparaît dans *La Nausée* (1938), *l'Être et le Néant*, rédigé alors que Sartre est prisonnier de guerre (1943) et enfin *Huis Clos* (1945).

La méthode retenue sera donc essentiellement diachronique. On illustrera l'évolution drastique de la perspective humaniste de Sartre dans chaque œuvre : du rôle initialement inutile au rôle finalement déterminant de l'humanisme dans la lutte contre l'absurde.

Chapitre I: l'Anti-Humanisme dans *La Nausée*

Dans *La Nausée*, Sartre présente l'humanisme à la fois comme le paroxysme de la bêtise et comme le sentiment parasite empêchant l'homme de percevoir le monde dans sa véritable forme. À l'entrée « humanisme », le *Trésor de la langue française* indique « Attitude philosophique qui tient l'homme pour la valeur suprême et revendique pour chaque homme la possibilité d'épanouir librement son humanité, ses facultés proprement humaines ». On verra dans l'analyse qui suit que *La Nausée* remet en question le caractère « libre » et « épanouissant » de l'humanisme.

Le genre romanesque permet à Sartre de faire interagir des concepts incarnés via des personnages plutôt qu'à travers une structure argumentaire classique : antithèse, thèse, synthèse. La technique n'a rien de novateur puisqu'il s'agit d'un pastiche de dialogue platonicien, évidemment à tendance orientée.

L'intrigue littéraire n'est qu'une excuse pour permettre à Sartre de mettre en dialogue deux solutions potentielles mais contradictoires dans la lutte contre l'absurde. D'un côté on trouve l'humanisme et de l'autre l'individualisme. L'un va de pair avec l'autre, ou plutôt c'est la présence du deuxième qui révèle la faiblesse du premier par un jeu de contraste. Cependant, la grande prouesse de *La Nausée*, c'est que même si le parti pris est évident, l'œuvre laisse finalement le choix au lecteur de se laisser séduire par l'un ou l'autre point de vue. C'est la volonté de Sartre d'intégrer pleinement le lecteur au vrai sujet du roman qui est ni plus ni moins qu'un débat philosophique enrobé de trames narratives pour absorber des propos autrement indigestes. Sartre rend le lecteur actif en le mettant face à ses responsabilités, il le confronte au problème philosophique de l'absurde

et le force à prendre position sur le sujet selon deux options qui lui sont offertes. Dans ce but, on verra comment les deux personnages principaux, Roquentin et l'Autodidacte, servent respectivement l'individualisme et l'humanisme. Ensuite, on interprétera les conséquences de la victoire fracassante de l'individualisme sur l'humanisme.

La première particularité du roman – pour ne pas dire « chose » qu'on réservera à la sémantique particulière que le terme prend dans le texte – c'est le statut du « héros » de *La Nausée* qui s'avère bien banal. Trentenaire de son état, Roquentin ne manque de rien sur le plan financier, il vit allégrement de ses rentes. Pourtant, sa vie est empreinte d'un vide, qui ne va faire que grandir tout au long de l'intrigue. L'absence de quête, de motif se fait sentir par le lecteur dès les premières pages où il se demande bien ce qu'il est en train de lire. Ce même sentiment déteint sur Roquentin ; il en vient petit à petit à questionner le bienfondé de son existence, sans but apparent. Il évolue ou plutôt stagne jour après jour dans la ville peu ragoûtante du nom de Bouville (= Boue-ville), où rien de bien excitant ne se passe au quotidien. Historien de métier, il effectue des recherches à la bibliothèque municipale : il a pour seul projet l'écriture biographique d'un obscur personnage prétendument historique, le marquis de Rollebon, qui aurait eu une influence autant mystérieuse que douteuse dans la Révolution française. Le narrateur nous vend d'emblée l'intrigue comme étant une reconstitution de bribes incomplètes retrouvées dans une collection personnelle du héros : « Ces cahiers ont été trouvés parmi les papiers d'Antoine Roquentin. Nous les publions sans rien y changer » (9). De manière très intéressante, la toute première page de l'œuvre avant même la note éditoriale fait apparaître une citation de *L'Église*, de Céline : « C'est un garçon sans importance

collective, c'est tout juste un individu » (7). Ce renvoi met déjà la puce à l'oreille du lecteur averti : le vrai sujet du texte sera le rapport de l'Homme à ses semblables.

Le « garçon sans importance collective tout juste un individu », le lecteur ne le comprendra que plus tard, c'est Roquentin.

Pour Sartre, la solitude représente le seul moyen viable d'accéder à la réalité dans toute son absurdité et de se préserver de ce qu'il appellera plus tard « la mauvaise foi ». Le dégoût vis-à-vis de l'humanisme, même s'il reste pour l'instant encore contenu, se manifeste chez Roquentin dès sa première rencontre avec l'Autodidacte, le contre-poids à Roquentin et incarnation du concept que Sartre cherche à démonter : « . . . l'Autodidacte est venu me dire bonjour, j'ai mis dix secondes à le reconnaître. Je voyais un visage inconnu, à peine un visage. Et puis, il y avait sa main, comme un gros ver blanc dans ma main. Je l'ai lâchée aussitôt, et le bras est retombé mollement » (16). La poignée de main, symbole même de l'humanisme, est d'ores et déjà perçue par Roquentin comme un vers blanc, à la fois repoussant, dégoûtant, proche de lui donner la nausée...

Un grand paradoxe réside chez Roquentin : S'il incarne l'individualisme, il ne peut pourtant apprécier sa solitude qu'au contact des autres. C'est un observateur, un phénoménologue dont le but consiste à percevoir et décrypter la véritable nature des choses de la manière la plus crue possible. En d'autres mots, il a malgré lui besoin des autres pour se comprendre lui-même. Les autres agissent pour Roquentin comme un garde-fou, le maintenant à distance de ce qu'il n'est pas et ne doit pas devenir. Le café Mably représente le lieu de prédilection pour Roquentin où il peut disséquer son semblable. Dans la masse collective, il peut voir sans être vu. Chaque passage au café est

synonyme d'une révélation pour Antoine. Parmi et à l'écart des clients, son ostracisme volontaire vis-à-vis de ses « semblables » démontre une lucidité et des capacités d'analyse hors du commun : « Ils viennent ici, après leur repas, ils prennent un café et jouent au poker d'as ; ils font un peu de bruit, un bruit inconsistant qui ne me gêne pas. Eux aussi pour exister, il faut qu'ils se mettent à plusieurs. Moi, je vis seul, entièrement seul. Je ne parle à personne, jamais ; je ne reçois rien, je ne donne rien » (19). Les pronoms « ils + eux » versus « moi, je » affichent une dichotomie claire d'entrée de jeu. Deux camps se forment, Roquentin contre le reste du monde. On remarquera aussi la « distance » étroite entre le « je » et le « rien » qui fonctionne de pair. Ironiquement, Antoine semble connaître les habitudes de ses congénères dans les moindres détails, peut-être même davantage qu'eux-mêmes, il semble les avoir cernés, dans toute leur vanité. L'attraction pour le mépris des autres s'explique par la volonté de Roquentin tient à garder sa solitude : se rapprocher davantage de l'autre, ce serait perdre le recul nécessaire pour conserver son essence propre et devenir le « groupe ». Comme il l'explique, la distance parfaite pour déclencher la nausée se situe aux limites de la misanthropie : « Pour les ressentir [les nausées], il suffit d'être un tout petit peu seul, juste assez pour se débarrasser au bon moment de la vraisemblance » (21). Au fur et à mesure qu'il cultive son autarcie, Roquentin délaisse progressivement son projet de recherche sur la vie d'un autre individu, le marquis de Rollebon : « Mais maintenant, l'homme... l'homme commence à m'ennuyer (27). Ici, le terme « homme » est à prendre en double-sens : bien sûr il s'agit de Rollebon mais c'est surtout l'Homme dont parle Roquentin, toute l'espèce humaine qui n'est plus digne d'intérêt.

Ce dégoût de soi et des autres lui permet d'atteindre la hauteur nécessaire à une nouvelle perspective et à voir le monde autrement, dans toute son effroyable vacuité. Les premiers symptômes de cette prise de hauteur ne se font pas attendre : Roquentin est sujet à des vertiges, qu'il nomme « nausées » et ne peut s'expliquer. Ces crises le poussent au bord d'un gouffre existentiel gigantesque. Dans ces instants de transe, il perçoit le vide qui l'entoure et l'absurdité des choses. De plus, il comprend peu à peu qu'il fait partie intégrante. La symbolique du nom « Bou(e)ville » prend tout son sens ici.

L'environnement de Roquentin est recouvert d'une couche de superflu, un voile du faux-sens des « existants » de Bouville. Le titre connote aussi la matière qui déclenche tout le processus de prise de conscience de Roquentin, le contact de ses doigts et de la boue présente sous le galet du début du roman. Seulement plus tard il se rendra compte en s'y penchant que l'abîme de cette fosse représente non pas un supplice pour l'Homme mais bien la seule chance de redéfinir son essence et de dépasser l'état d' « existant » pur. Dépourvu de toute raison, il trouve la liberté vertigineuse de donner le sens qu'il souhaite aux choses. Roquentin se rend compte de la contingence des mots, nés d'un effort désespéré de domestiquer le monde pour le rendre compréhensible, lui insuffler un sens. C'est la futilité des mots et du langage qui pousse Roquentin à l'isolation et finalement à arrêter d'écrire. Pour la même raison, comme on le verra plus tard, si les mots sont un échec, la musique en contrepartie propose une véritable alternative puisqu'elle suggère et crée des sentiments sans jamais les nommer.

Roquentin en a conscience et doit se tenir en dehors de lui-même. Il anéantit son propre humanité en privilégiant le contact avec les choses au détriment des êtres. C'est exactement ce à quoi l'image de la nausée fait référence : le symptôme médical/manifestation physique d'un malaise intérieur. S'ensuit le dégoût de soi, qui mène finalement à l'expulsion de l'excès qui n'a pas sa place ou le sentiment d'être « de trop » comme il répète tout du long. Ressentir la nausée n'est pas uniquement négatif pour Roquentin, c'est aussi l'outil qui lui permet de discerner pendant un court laps de temps le monde dans toute sa nudité. En y réfléchissant, on peut se demander si c'est vraiment la nausée qui fait voir le monde sans filtre ou si ce n'est pas plutôt l'humanisme que chacun s'impose qui empêche de le voir tel qu'il est réellement. Au fond le monde que perçoit Roquentin pendant ses « aventures » quasi-hallucinatoires n'est pas différent mais simplement dépourvu d'artifices, tel qu'il est et a toujours été : une masse existante. La communication et toute forme d'altruisme seraient donc les œillères avec lesquelles nous nous empêchons volontairement de percevoir pleinement la réalité du quotidien. En d'autres mots, l'interaction avec les autres agit comme un contrat tacite par lequel chacun prête allégeance à la même représentation sensée du monde pour se rassurer psychologiquement là où tout n'est en réalité que gratuité.

La nausée plonge Roquentin dans un état de « défamiliarisation » vis-à-vis de ce qui l'entoure, ce qui provoque en lui une crise existentielle. C'est de cette prise de conscience que la contingence du monde qu'il ne voit que maintenant et qui a toujours été là que se crée le véritable malaise chez le protagoniste. La conséquence qu'en tire Roquentin s'avère autant pathétique que pertinente. Tout ce temps, il s'est menti et sa

propre existence n'a pas plus de raison d'être que celle du marronnier : « j'existe, c'est tout » (150). Avec l'épiphanie de Roquentin, c'est tout le monde qui s'effondre sous ses pieds, la fonction et le sens rassurant donné à chaque chose s'estompe et il ne reste que du vide, du néant, de l'existence. L'individualisme croissant post-nausée de Roquentin a un prix : sa condition devient autant grisante qu'insupportable. Pourtant, il n'est pas question de rejoindre « la masse ». Le personnage se rend compte que la force lui donnant accès à cet état, c'est son individualité. Puisqu'il est la seule victime de la nausée, si une solution existe, il lui incombe également de la trouver seul. La nausée apparaît donc à la fois comme une malédiction et une chance pour Antoine. Le coût de la vérité se résume ainsi : la promesse de souffrance et isolation contre la tombée du voile. Encore une fois, la futilité du collectif apparaît dans toute sa grossièreté : seul l'homme peut comprendre l'homme et pas l'Homme. Ici, Sartre rejette le concept de nature humaine. Il n'y a rien à gagner dans les autres puisque la nausée ne touche que les individus, pas les foules. Rapidement, les crises de Roquentin s'intensifient et déshumanisent complètement tout ce qui l'entoure, lui y compris. Dans cet état, les traits anciennement humains revêtent alors soudainement des attributs mécaniques : « J'ai un ressort de cassé . . . La tête est toute molle, élastique et je vois de temps en temps, du coin de l'œil un éclair rougeaud couvert de poils blancs. C'est une main » (35). En effet, Roquentin se retrouve « cassé », fragmenté, étranger à lui-même, puisque la nausée a balayé toutes ses certitudes : ce que décrit Antoine ici c'est son aliénation. Son corps ne lui appartient plus, sa tête, sa main ont rejoint le camp des « choses ». La nausée agit

comme un désinfectant qui fait disparaître brutalement conventions sociales et illusions dont les hommes se bercent pour rendre la vie tolérable.

La transe à laquelle est sujet Roquentin s'avère profondément autodestructrice puisqu'elle inflige la perte de soi nécessaire pour sa reconstruction. La nausée révèle violemment l'absurdité dans toute sa puissance et le décompose. Si Antoine paraît dans un premier temps échouer à trouver un moyen de combattre l'absurde, on entrevoit dans la musique un remède possible :

Je commence à me réchauffer, à me sentir heureux . . . La voix glisse et disparaît . . . Le dernier accord s'est anéanti. Dans le bref silence qui suit, je sens fortement que ça y est, que quelque chose est arrivé. Silence. *Some of these days You'll miss me honey!* Ce qui vient d'arriver, c'est que la Nausée a disparu . . . Je suis dans la musique. (40)

L'écoute de l'enregistrement détruit la nausée car elle lui permet de se glisser de manière éphémère dans un cadre temporel non anxiogène. La durée du vinyle est prédéfinie par avance : c'est un des rares moments où le concept du temps reprend une existence et où le futur dépend de nouveau du passé. L'axe du temps étant représenté physiquement par les sillons du disque : « Si j'aime cette belle voix, c'est surtout pour ça : ce n'est ni pour son ampleur ni pour sa tristesse, c'est qu'elle est l'événement que tant de notes ont préparé » (39). Roquentin peut alors prévoir ce qui va venir puisque les quatre notes du saxophone se répètent en boucle tandis que le vinyle poursuit sa course prédéterminée donc anticipable. Le crissement mélodieux de la platine crée une échappatoire à l'absurde, réinjectant à la fois une dose de familier et de rassurant dans la contingence

totale du monde. En ce sens, l'air de musique fait figure d'anti-nausée et l'espace d'un instant, les choses reprennent un ordre, une fonction. Comme l'explique Roquentin :

« Rien n'a changé et pourtant tout existe d'une autre façon. Je ne peux pas décrire; c'est comme la Nausée et pourtant c'est juste le contraire ». La musique, « (art)tifice » mécanisé, résonne comme un antalgique chez Roquentin puisque précisément chaque note appelle la suivante dans une harmonie où tout s'imbrique harmonieusement. Ainsi, la musique fait office de rambarde à laquelle se raccrocher avant la prochaine rechute. Cependant, même si la musique recrée un sens éphémère, Roquentin avait déjà perdu définitivement son humanité auparavant: « Au mur, il y a un trou blanc, la glace. C'est un piège. Je sais que je vais m'y laisser prendre. Ça y est. La chose grise vient d'apparaître dans la glace. Je m'approche et je la regarde. Je ne peux plus m'en aller. C'est le reflet de mon visage » (32). L'aliénation et la perte d'humanité du personnage est confirmée un peu plus tard où il ne se reconnaît plus : « Je me lève péniblement : dans la glace, au-dessus du crâne du vétérinaire, je vois glisser un visage inhumain » (42). Le visage inhumain dans le miroir, c'est évidemment lui-même, maintenant étranger à son propre corps. Une fois sorti, Roquentin partage sa perception de la ville: « On n'y assassine même pas, faute d'assassins et de victimes. Le boulevard Noir est inhumain » (44). Le double-sens, « inhumain/sans empathie » et « inhumain/dépeuplé d'hommes » du boulevard dénote une équivalence de type extérieur physique = intérieur de Roquentin. Ironiquement, même la rue, personnifiée par le « N » majuscule devient plus humaine que les hommes eux-mêmes – « N » pour néant, on pourrait dire. Les êtres sont déshumanisés : « Voilà des gens. Deux ombres » (45). Rien n'a changé mais c'est le

point de vue de Roquentin qui ne perçoit dorénavant plus ses semblables. Au fond, l'humain dans sa singularité est déjà mort pour lui, si tous se ressemblent il ne s'en dégage pas pour autant une nature humaine commune. Chacun existe, dissocié de l'autre. Les individus sont dépeints comme des coquilles vides, errant sans but dans un environnement opaque. Dans une indifférence similaire où les sentiments humains glissent sur lui, le Meursault de Camus fera cinq ans plus tard un excellent avatar d'homme absurde à Roquentin en Algérie. Rapidement, l'environnement immédiat du héros subit une nouvelle mutation : les hommes deviennent des bêtes sans âme : « Je vois une vieille dame qui sort craintivement . . . Elle s'enhardit soudain, elle traverse la cour de toute la vitesse de ses pattes et s'arrête un moment devant la statue en remuant des mandibules. Puis, elle se sauve, noire sur le pavé rose, et disparaît dans une lézarde du mur » (43). Les hommes sont devenus des insectes, aussi répugnants qu'insignifiants. Ce n'est pas la seule conséquence de la perte totale de reconnaissance humaine chez le protagoniste. La décomposition de l'humanité le fait sortir du concept de temps : « Je ne distingue plus le présent du futur et pourtant ça dure, ça se réalise peu à peu » (51). Un pas de plus dans l'antihumanisme, les personnes devenues animales sont maintenant des choses informes : « J'avance à petit pas. Je domine les deux colonnes de toute la tête et je vois des chapeaux, une mer de chapeaux » (68), toute essence humaine a disparu, reste une masse de « choses ». Ici, l'alliance de « J'avance », « domine » ajoutée à « les chapeaux » dénote l'émergence de sa conscience individuelle qui vient se placer au-dessus de la surface de « la pensée » humaniste chosifiée par la mer de chapeaux identiques les uns aux autres.

Une fois débarrassé du poids de son humanité, la nausée surgit et comble l'espace vacant : « Je suis plein d'angoisse : le moindre geste m'angoisse » (83). Les choses se remplissent de conscience et sa conscience s'infiltré dans les choses autour de lui. Tout devient vertigineux et l'inerte prend vie. Ce qui nous renvoie à l'élément initial des premières pages déclencheur de toutes les péripéties de l'intrigue, le lancer de galet à la mer. Roquentin se ment jusqu'au moment où le toucher de la boue sous le galet lui démontre et impose l'existence : « la galet était plat, sec sur tout un côté, humide et boueux sur l'autre » (12). Les deux faces du galet que touche Roquentin au début du roman symbolise la dualité de son identité ante- et post-nausée. La face lisse, propre et « plat(e) » représente son apparente normalité (le galet et Roquentin partage leur banalité) et la platitude de son existence, encore intacte au début du roman. Le dessous boueux et rugueux, trace de la nausée latente, sert de signe avant-coureur de la contamination imminente qui va gagner son être. Le galet que tient Roquentin dans sa main, c'est lui-même d'où son dégoût après l'avoir saisi dans le double sens de « tenu en main » et « compris ».

Le concept du regard est essentiel dans l'œuvre de Sartre et *La Nausée* n'en fait pas exception. Ce que cherche Roquentin, c'est d'arriver à exister pour soi, sans les autres mais le regard des autres représente l'obstacle récurrent à son émancipation. Par exemple, le personnage de Rogé en fait usage. Il symbolise la pensée bourgeoise paternaliste et simplificatrice. Le comportement du docteur renvoie à l'adage bien connu selon lequel la maturité des années serait synonyme de sagesse, une vision que Roquentin ridiculise. Rogé croit que son expérience lui confère le pouvoir de créer son

essence alors qu'il n'en est rien. La figure paternaliste de Rogé apposant des étiquettes sur ses semblables dicte et réduit la complexité de l'individu à un périmètre identitaire dans lequel ce dernier est fait prisonnier. Par l'intermédiaire du docteur, c'est toute la bourgeoisie que Sartre montre du doigt. L'épisode du café illustre une nouvelle fuite d'intégration à un groupe de la part de Roquentin. Après avoir affublé des doux noms de « vieille saleté » « vieux toqué » (99) un autre client, M. Achille, l'autorité sociale de Rogé s'impose et le client accepte son humiliation par « un regard qui remet les choses en place » . . . Il sait que le vieux toqué ne se fâchera pas, qu'il va sourire. Et ça y est : l'autre sourit avec humilité ». Il s'essaye sans succès à faire rentrer Roquentin dans une case : « il me toise en faisant le myope, il me classe. Dans la catégorie des toqués ? des voyous ? . . . J'ai honte pour M. Achille. Nous sommes du même bord, nous devrions faire bloc contre eux. Mais il m'a lâché, il est passé de leur côté » (100). Encore une fois, c'est le regard qui crée le malaise. Roquentin fuit par dépit la possibilité d'une union avec un autre. Le « bloc » n'aura pas lieu. La déception de M. Achille représente le dernier espoir de trouver une solution avec l'autre, après cet épisode la conviction de l'autarcie nécessaire reprend chez Roquentin toute sa place.

Le déjeuner entre Roquentin et l'autodidacte représente le cœur du roman en ce qu'il met à plat l'idéal et le pire pour l'individu, incarnés par les deux protagonistes. Roquentin déclare : « J'avais envie de déjeuner avec lui comme de me pendre » (111). En route vers le café Mably, ce dernier éprouve un nouveau vertige : « je contemplai avec dégoût le café étincelant et désert . . . Une véritable panique s'empara de moi. Je ne savais plus où j'allais : les maisons me regardaient fuir, de leurs yeux mornes. Je me

répétais avec angoisse : Où aller ? Où aller ? *Tout* peut arriver . . . Tant que je pourrais fixer les objets, il ne se passerait rien » (114). Ici, Roquentin illustre le concept psychologique de la pensée magique, c'est-à-dire l'auto-persuasion que la volonté mentale peut changer le déroulement, voire empêcher l'avènement d'un futur immédiat en prenant faussement le contrôle d'un événement anxiogène dans une relation de type « si je fais ceci, alors je peux empêcher cela ». La réaction du personnage face à la culmination de son angoisse en dit long, il n'envisage pas un instant que la solution puisse venir des autres. Pour lui, la seule issue, s'il y en a une, doit se trouver en lui. Encore une fois, Antoine dévoile l'inutilité du collectif face à l'angoisse existentielle. Une fois ses démenances passées, Roquentin reprend sa routine et se dirige vers la bibliothèque pour continuer le fil de la dernière chose qui le maintient au contact des autres, la rédaction de son livre sur Rollebon. Encore une fois, l'angoisse refait surface : « Sept heures moins dix. Je pensai brusquement que la bibliothèque fermait à sept heures. J'allais être encore une fois rejeté dans la ville. Où irais-je ? Qu'est-ce que je ferais ? » (117). Pour Roquentin, les murs de la bibliothèque représentent la seule cage qui le protège de la masse absurde du monde extérieur, sorte de hameau qui l'empêche de penser et d'interagir avec un congénère humain. Le simple fait d'y songer devient un acte accidentel punitif comme indiqué par « je pensais brusquement ». Chaque pensée le déchire un peu plus car c'est indirectement se rappeler qu'il existe, pour rien.

Constamment, si ce ne sont pas les choses qui ramènent Roquentin à son vide intérieur, ce sont les rares rapports avec les personnages dont il croise les yeux. Le regard joue un rôle essentiel dans bon nombre d'œuvres de Sartre, la plus prépondérante étant

sans doute *Huis Clos* mais dès *La Nausée*, la thématique y joue aussi un rôle essentiel. Dans le passage qui suit, Roquentin essuie un nouveau regard désapprobateur, celui du gardien de musée : « Je compris alors tout ce qui nous séparait : ce que je pouvais penser sur lui ne l'atteignait pas ; c'était tout juste de la psychologie comme on en fait dans les romans. Mais son jugement me transperçait comme un glaive et mettait en question jusqu'à mon droit d'exister. Et c'était vrai, je m'en étais toujours rendu compte : je n'avais pas le droit d'exister » (122). Le gardien ne prononce pas un mot, juge en silence. Son regard remplit Roquentin de culpabilité et lui rappelle qu'il n'a sa place ni ici ni ailleurs. Ce qui terrorise Roquentin, ce n'est pas le regard à proprement parler du gardien mais tout le poids de sa symbolique. Quand ses yeux se posent sur Antoine, ce dernier est à son tour chosifié, réduit à son essence d'« existant » et rejoint le rang des « choses » qui le dégoûtent tant.

Le tournant du roman coïncide avec sa décision de mettre un terme au projet d'écriture biographique : « Je n'écris plus mon livre sur Rollebon ; c'est fini. Je ne *peux* plus l'écrire. Qu'est-ce que je vais faire de ma vie ? » (135). L'abandon du « projet Rollebon », c'est-à-dire la reconstitution de la vie d'un autre passe par une prise de conscience radicale. S'il ne comprend pas sa propre existence, alors il n'est ni possible ni utile de chercher une trame logique à travers celle d'un autre. Les actes de Rollebon ne s'expliquent pas, il n'y a aucune logique sans sa vie ; c'est Roquentin qui essaye tant bien que mal d'assembler les pièces du puzzle pour en tirer quelque chose mais il y a toujours une de ces pièces qui ne rentre pas, une pièce de trop... La rédaction de sa biographie donnait un but, comblait un vide intérieur puisque Roquentin vivait par procuration. En

qualité de biographe, Antoine (ré)écrivait la vie d'un autre : le faussement prétendu personnage historique étant mort et enterré depuis bien longtemps. Le Roquentin du début garde encore en lui un intérêt pour l'autre qui diminue au fur et à mesure jusqu'à son anéantissement au moment où il arrête d'écrire sur l'autre (le marquis). Le projet biographique implique la volonté de créer, de modifier le passé, quelque chose que Roquentin ne peut faire sur sa propre personne. Avec l'interruption de la quête biographique, Antoine perd la dernière justification de vivre. Se déclenche alors encore la nausée qui le renvoie à sa condition d'existant pur, à la fois gratuite et arbitraire.

L'avortement du projet donne naissance à la disparition du passé et du futur au profit du présent : « et, je restai la plume en l'air, à contempler ce papier éblouissant : comme il était dur et voyant, comme il était présent. Il n'y avait rien en lui, que du présent. Les lettres que je venais d'y tracer n'étaient pas encore sèches, et déjà elles ne m'appartenaient plus » (136). L'acte de refus de terminer le projet ou d'en commencer un autre plonge Roquentin dans ce qu'on pourrait appeler le présentisme, c'est-à-dire la convergence des concepts temporels de passé et futur en une seule ligne continue : le présent perpétuel où les actions d'avant n'ont plus d'impact sur l'avenir qui lui aussi est continuellement balayé par un nouveau présent ; reste une stase, immuable et pesante.

C'est à ce moment que Roquentin a cette révélation : le présent est libérateur : « Je jetai un regard anxieux autour de moi : du présent, rien d'autre que du présent. Des meubles légers et solides, encroûtés dans leur présent, une table, un lit, une armoire à glace – et moi-même. La vraie nature du présent se dévoilait : il était tout ce qui existe, et tout ce qui n'était pas présent n'existait pas. Le passé n'existait pas. Pas du tout » (137).

Tenir le journal représentait pour Antoine un moyen de garder une trace du passé ; renoncer à l'écriture fait voler en éclats la partition passé-présent. À partir de cet instant tout devient présent sans plus de distinction « avant » ou « après ». La conséquence du présentisme pour l'individu, c'est qu'il peut alors se défaire de ses chaînes. S'il n'(y) a plus de passé il n'est plus responsable de ses actes passés ni contraint de se soustraire à l'image qu'il a modelée jusqu'ici. Il atteint la vraie liberté. De manière moins réjouissante, la disparition du passé et du futur entraîne la disparition de toute raison d'être. La chute du double de Roquentin, Rollebon, entraîne avec elle la chute du passé : « C'était ma faute : j'avais dit que le passé n'existait pas. Et d'un seul coup, sans bruit, M. de Rollebon était retourné à son néant » (138). L'équivalence Rollebon/Roquentin est confirmé un peu plus loin quand il déclare : « M. de Rollebon était mon associé : il avait besoin de moi pour être et j'avais besoin de lui pour ne pas sentir mon être . . . Je n'étais qu'un moyen de le faire vivre. Il était ma raison d'être. Il m'avait délivré de moi. Qu'est-ce que je vais faire à présent ? » (140). Encore une fois, l'alter-ego de Roquentin renvoie à l'idée humaniste (valeur suprême des autres sur sa propre existence) et raffermi l'idée que justifier son existence par les autres représente une grave erreur. De manière symbolique, on peut interpréter la première syllabe du nom « Roquentin », tiré de Rollebon, comme la persistance du passé sur le présent dans l'identité d'Antoine. Le nom de « Roquentin » peut s'interpréter comme l'alias qu'il s'est donné afin de ne plus commettre la même faute, judicieusement placé en en-tête de son vrai nom pour symboliser l'ancien « lui ». À partir de ce moment-là, Roquentin se rend compte qu'il n'y a pas moyen d'échapper à l'existence : « Je suis. J'existe, je pense donc je suis, pourquoi

est-ce que je pense? Je ne veux plus penser » (144). Plus il pense et plus il existe, et s'arrêter de penser nécessiterait de penser à autre chose donc de creuser encore plus l'existence. Le cercle vicieux à l'intérieur duquel Antoine est pris au piège parodie le *cogito* de Descartes puisqu'ici le personnage ne veut plus penser ni exister mais il est contraint à le faire, car se convaincre de ne pas penser, c'est encore penser donc exister. La référence n'est pas gratuite pour autant, elle amène des implications lourdes sur le concept du temps. Quand Roquentin dit « je suis », il anéantit le passé et affirme la toute-puissance du présent. Cette réflexion va plonger Roquentin dans une folie : « Suis-je fou ? Il dit qu'il a peur d'être fou, . . . le désir, le dégoût, il dit qu'il est dégoûté d'exister, est-il dégoûté ? fatigué de dégoût d'exister » (146). On voit ici un syndrome avancé de la nausée. Le passage de la première personne « je » à la troisième personne « il » traduit bien l'éloignement du narrateur par rapport à lui-même et le rejet même de son essence, ce passage marque la rupture définitive entre l'Antoine désabusé du début et la pleine conscience de ce dernier.

La logique de Roquentin amène une question: Puisque la nausée a rendu sa vie insupportable, pourquoi ne se suicide-t-il pas ? Car il est pourtant prêt à gratifier un autre existant de cette grâce : « Il y a un rond de soleil sur la nappe en papier. Dans le rond, une mouche se traîne, engourdie, se chauffe et frotte ses pattes . . . Je vais lui rendre le service de l'écraser . . . – Ne la tuez pas, monsieur ! s'écria l'Autodidacte. Elle éclate ses petites tripes blanches sortent de son ventre ; je l'ai débarrassée de l'existence. Je dis sèchement à l'Autodidacte : – C'était un service à lui rendre » (147). En réalité, les deux antagonistes pensent au suicide comme une fuite libératrice mais aucun ne l'envisage

comme solution viable. L'Autodidacte donne sa raison : « . . . j'ai songé au suicide. Ce qui m'a retenu, c'est l'idée que personne, absolument personne, ne serait ému de ma mort, que je serais encore plus seul dans la mort que dans la vie » (181). L'argument de l'Autodidacte est pathétique mais cohérent avec sa position humaniste, pour lui-même dans la mort, l'autre tient une place plus importante que sa propre personne. Quant à Roquentin, c'est exactement l'inverse, l'individualisme l'empêche de se supprimer : « Je rêvais vaguement de me supprimer, pour anéantir au moins une de ces existences superflues. Mais ma mort même eût été de trop . . . : j'étais de trop pour l'éternité (181) ». On voit bien dans chaque conclusion leur position radicalement différente. Pour l'Autodidacte, même sa mort devient interdite à cause des autres auxquels il se définit en permanence. En d'autres mots, l'Autodidacte montre encore sa dépendance aux autres, même dans la mort. Pour Roquentin, abdiquer serait faire gagner la nausée. Si l'existence le tourmente tant, la mort n'y changera rien et il doit trouver une solution en tant que vivant.

La scène du tête à tête au restaurant entre Roquentin et l'Autodidacte représente le vrai point culminant du roman ; celui de l'intrigue (la révélation de la vraie nature de l'Autodidacte pédophile et son exil hors de la ville) ne représente que la conséquence de leurs idéologies. Tout au long du dîner, Roquentin continue d'épier les « choses humaines » autour de lui. Il prend notamment en joue un jeune couple : « Je ne les écoute plus. Ils m'agacent. Ils vont coucher ensemble. Ils le savent . . . Quand ils auront couché ensemble, il faudra qu'ils trouvent autre chose pour voiler l'énorme absurdité de leur existence. Tout de même... est-il absolument nécessaire de se mentir ? » (157-58). Le

pire pour Roquentin ce n'est pas l'ignorance, c'est feindre consciemment que la vie a un sens. Selon Antoine, l'humanisme cultive et entretient le mensonge par une politique de l'autruche, qui devient mutuelle en couple où chacun tisse la moitié du voile. L'imposture devient acceptable car elle est adoptée par les deux partis mais n'en demeure pas moins illusoire.

L'échange au cours du déjeuner entre Roquentin et l'Autodidacte dévoile toute la divergence entre les deux hommes. Malgré toutes ses connaissances emmagasinées au cours de son entreprise, l'autodidacte reste insensible à l'art : « . . . je n'entends rien à la peinture. . . . Mais le plaisir, monsieur, le plaisir esthétique m'est étranger. Et pour la musique, et pour la danse. Pourtant je ne suis pas sans quelques connaissances. – Ce qui me désole, ce n'est pas tant d'être privé d'une certaine forme de jouissance, c'est plutôt que toute une branche de l'activité humaine me soit étrangère... » (154). La discussion sur l'art montre une nouvelle facette de l'Autodidacte. Il s'avère ne pas être si humaniste qu'il le prétend. Ce qu'il aime, ce sont les idées, les concepts purs, pas les gens qui sont des images déformées, imparfaites de ces idées pures. C'est pourquoi il ne peut comprendre l'art, représentation imparfaite de l'homme par excellence. Roquentin lance un premier pic à l'Autodidacte : « . . . tant que nous sommes à manger et à boire pour conserver notre précieuse existence et qu'il n'y a rien, rien, aucune raison d'exister. L'Autodidacte est devenu grave » (159). Ce dernier ajoute : « Aucune raison d'exister... Vous voulez sans doute dire, monsieur, que la vie est sans but ? La vie a un but si l'on veut bien lui en donner un . . . – Il y a un but, monsieur. Il y a un but... Il y a les hommes. C'est juste : j'oubliais qu'il est humaniste » (160). Seulement un détail cloche, en grand

humaniste, l'Autodidacte ne compte que les lettres comme amis : « Son amour des hommes est naïf et barbare : un humaniste de province. – Les hommes, lui dis-je, les hommes... En tout cas vous n'avez pas l'air de vous en soucier beaucoup : vous êtes toujours seul, toujours le nez dans un livre » (160). Alors qu'il pense avoir gagné l'amitié de Roquentin, l'énigmatique rat de bibliothèque laisse finalement tomber le masque et dans un élan de courage avoue : « Monsieur, je sais que je puis compter sur votre discrétion. Je suis – peut-être ne sont-ce pas vos idées, mais vous avez l'esprit si large – je suis socialiste » (164-65). Il ajoute : « Mes amis, ce sont tous les hommes ». Pourtant la fraternité qu'il dit porter aux hommes se résume concrètement ainsi : « Quand je vais au bureau, le matin, il y a, devant moi, derrière moi, d'autres hommes qui vont à leur travail. Je les vois, si j'osais je leur sourirais, je pense que je suis socialiste, qu'ils sont tous le but de ma vie, de mes efforts et qu'ils ne le savent pas encore » (165). Malgré l'apparence qu'il veut lui donner, la vie de l'Autodidacte est trempée de la même solitude que Roquentin à la différence que ce dernier l'assume. L'Autodidacte bien qu'instruit est incapable de comprendre le monde qui l'entoure. De façon mécanique, donc inhumaine, il lit, jour après jour, de l'ouverture à la fermeture, tous les ouvrages de la bibliothèque par ordre alphabétique de manière à ne rien rater, à tout savoir. On peut se demander si l'observation d'Antoine ne marque pas un résidu de volonté de voir du sens là où il n'y en a pas nécessairement. C'est tout seul qu'il infère cette notion d'ordre là, une supposition qui n'est jamais confirmée par l'avidement lecteur. Sur le plan symbolique, l'Autodidacte représente l'imbécilité de l'érudition pure, c'est-à-dire l'absurdité de vouloir emmagasiner des connaissances et tirer du sens d'un monde qui n'en a aucun –

l'exemple de l'art plus haut l'illustre. L'Autodidacte aura beau connaître l'Histoire de l'art avec un grand H, il restera imperméable à la perception artistique concrète tout comme s'intéresser à L'Homme s'avère non-fructueuse puisque l'absence de nature humaine rend la tâche absurde.

Cependant, l'Autodidacte n'est pas dénué d'intuition ; il ressent l'aversion de son hôte pour l'humanisme. Il lance à Roquentin : « Peut-être que vous êtes misanthrope ? » (167), ce qui déclenche chez Roquentin la prise de conscience qu'il n'est peut-être pas si différent de l'Autodidacte qu'il pensait : « Le misanthrope est homme : il faut donc bien que l'humaniste soit misanthrope en quelque mesure. Mais c'est un misanthrope scientifique, qui a su doser sa haine, qui ne hait d'abord les hommes que pour mieux pouvoir ensuite les aimer . . . Je ne suis pas humaniste, voilà tout » (167). Contrairement à ce qu'il prétend, l'Autodidacte n'est pas non plus réellement un humaniste. En prenant l'exemple du jeune couple qui joue à être heureux, Roquentin perce à jour la vraie nature de l'Autodidacte : « Vous voyez que vous ne les aimez pas, ces deux-là Vous ne sauriez les reconnaître dans la rue. Ce ne sont que des symboles pour vous . . . vous vous attendrissez sur la Jeunesse de l'Homme , sur l'Amour de l'Homme et de la Femme, sur la Voix humaine » (169). Pour aller plus loin, on pourrait dire que l'Autodidacte représente la philosophie de Platon par son amour des concepts parfaits, complètement aux antipodes de la réalité, représentations approximatives et donc imparfaites de ces choses. De plus, aimer « tout le monde/tous les hommes » revient à n'aimer personne. Roquentin conclut : « Je contemple l'Autodidacte avec un peu de remords : Il a si rarement l'occasion de parler. Et voilà : je lui ai gâché son plaisir. Au fond il est aussi

seul que moi : personne ne se soucie de lui. Seulement, il ne se rend pas compte de sa solitude » (171). Si l'Autodidacte subit les attaques répétées d'Antoine sur le plan intellectuel, c'est le tournant « littéraire » au sens de l'intrigue du roman qui finit par le décrédibiliser complètement, lui et l'humanisme, lorsqu'on apprend à la fin du texte les penchants pédophiles de l'Autodidacte.

De façon inattendue, la révélation de la vraie nature de l'Autodidacte ne dégoûte pas Roquentin ; au contraire il éprouve même de l'empathie pour lui : « J'ai parcouru la ville entière pour retrouver l'Autodidacte . . . Il doit marcher au hasard, accablé de honte et d'horreur, ce pauvre humaniste dont les hommes ne veulent plus » (224). De manière sarcastique, Antoine enfile le masque humaniste et déclare: « Il était si peu coupable : c'est à peine de la sensualité, son humble amour contemplatif pour les jeunes garçons – une forme d'humanisme, plutôt. Mais il fallait bien qu'un jour il se retrouve seul. Comme M. Achille, comme moi : il est entré dans la solitude – et pour toujours » (224). Ce passage marque définitivement la mort de l'humanisme par son dernier représentant, humilié, battu par ses semblables. En ce sens l'Autodidacte fait tomber le masque de faux-messie et une fois percé au grand jour, il se retrouve crucifié en « place publique » : la bibliothèque. C'est là toute l'ironie du personnage humaniste qui finit détruit par ceux qu'il plaçait au centre de sa vie.

Une fois de plus, le jeu de regard croisé et l'absence de mots créent l'effet dramatique de la scène et fait monter la tension jusqu'au point de rupture. Le calme avant la tempête préfigure un dénouement tragique : « Je n'osais plus le regarder, mais j'imaginai si bien son air jeune et tendre et ces lourds regards qui pesaient sur lui sans

qu'il le sût . . . Puis, tout à coup les chuchotements cessèrent. Ce silence me parut tragique : c'était la fin, la mise à mort. Je baissais la tête sur mon journal et je feignais de lire ; mais je ne lisais pas : je haussais les épaules et je levais les yeux aussi haut que je pouvais, pour tâcher de surprendre ce qui se passait sans ce silence en face de moi »

(230). Tout le monde observe le comportement inapproprié de l'Autodidacte sans dire un mot. Le narrateur rend ici le sadisme des autres qui ne guettent que la chute de l'un des leurs. Il n'y a plus aucune forme d'humanisme. Roquentin décrit l'attouchement de l'autodidacte sur le jeune garçon comme un viol :

C'était un gros doigt jauni par le tabac : il avait, près de cette main, toute la disgrâce d'un sexe mâle. Il s'arrêta un instant, rigide, pointant vers la paume fragile, puis tout d'un coup, timidement, il se mit à caresser. Il ne pouvait donc pas se retenir l'imbécile ; il ne comprenait donc pas le danger qu'il courait ? . . . Je ne pouvais plus supporter ce petit va-et-vient obstiné : je cherchais les yeux de l'Autodidacte. Mais il avait clos ses paupières, il souriait. Son autre main avait disparu sous la table (230).

La scène qui en temps réel représenterait quelques secondes dure ici cinq longues pages où chaque regard jeté à l'humaniste rallonge l'action qui paraît interminable jusqu'au moment fatidique. C'est au sens propre le regard des autres qui tue l'Autodidacte :

« Ne l'écoutez pas, je l'ai vu, dit ma voisine . . . Je l'ai vu et je n'ai rien voulu dire, parce que je n'en croyais pas mes yeux ». L'Autodidacte était épié depuis son premier jour à la bibliothèque comme l'indique le Corse : « On vous a vu, sale bonhomme ! . . . Saleté ! Vous croyez peut-être que je ne vous ai pas vu. Je vous guettais, que je vous dis. Il y a

des mois que je vous guettais » (232). Le champ lexical du regard crée l'action, encore une fois on trouve la supériorité des actions sur les mots.

Très ironiquement, l'Autodidacte, après avoir été battu par « les siens » puis laissé pour mort, refuse l'aide de Roquentin (l'individualiste), le seul qui fait preuve d'humanisme, et lui ordonne de le laisser seul. A ce moment-là, l'Autodidacte comprend son erreur et devient le semblable d'Antoine. Tout comme Roquentin au début du roman, il erre dans Bouville plein de dégoût et Antoine suggère son suicide probable. C'est ici l'élément essentiel qui dissocie les deux personnages : s'il évolue certainement après cet épisode, l'Autodidacte ne contracte pas pour autant la nausée, donc ne dépasse jamais le stade de pure existence. Le « héros » gagne son statut non seulement en y faisant face mais en dominant la nausée pour s'en servir de tremplin à une conscience supérieure. Pour Roquentin, le déclic qui l'aide à surmonter la nausée passe deux fois par l'art. Premièrement, via les quatre notes de jazz du saxophone au café Mably. Pour autant, comme on l'a vu, la musique ne sert que de remède temporaire à la nausée, elle reprend si tôt que la mesure arrive à son terme mais elle sert d'indice à Roquentin. S'il ne peut utiliser lui-même la musique en tant que vecteur de création esthétique, il se servira de l'art des lettres. En conséquence, c'est par le nouveau projet d'écriture du roman qui clôt l'œuvre que Roquentin trouve le moyen de dompter la nausée, un moyen auquel l'Autodidacte avouait lui-même être imperméable.

L'art permet à l'individu de créer, c'est-à-dire non pas à produire du sens, mais son sens là où l'humanisme a besoin du collectif pour exister. S'il peut « par ricochet » contribuer au groupe, c'est surtout avant tout l'œuvre d'un individu. La fascination de

Roquentin pour « Some of These Days » et particulièrement la voix de l'enregistrement tient de sa capacité à transcender son essence. La musique permet à l'Homme de se défaire de ses illusions comme une mue et de se réinventer. En ce sens, on peut entendre un écho Nietzscheen sur le rôle de la musique à travers l'inspiration de la musique pour Roquentin: « Les artistes seuls détestent cette attitude relâchée, faite de convention et d'opinions empruntées, et ils dévoilent le mystère, ils montrent la mauvaise conscience de chacun, affirmant que tout homme est un mystère unique. Ils osent nous montrer l'homme tel qu'il est lui-même et lui seul » (Nietzsche 4). Par ailleurs, ce qu'appelle Nietzsche « la mauvaise conscience » désigne le même phénomène que Sartre appellera plus tard « la mauvaise foi » comme on le verra dans *l'Être et le Néant*.

La chanteuse de jazz est parvenue à surpasser le concept du temps et donner un sens à sa souffrance, tous deux capturés à l'intérieur du vinyle. Le temps est d'ailleurs le fil directeur de la chanson : « *Some of these days, you'll miss me honey* ». Ces paroles signalent la transcendance de l'art sur le temps. De plus, la « coïncidence » du nom de la serveuse au café Mably ne laisse que peu de la place pour le doute. C'est Madeleine qui à chaque fois passe le disque si cher à Antoine ; « Madeleine », comme la madeleine de Proust. L'expérience entre Marcel dans *A la recherche du temps perdu* et Antoine dans *la Nausée* est similaire à la différence que dans ce dernier, ce n'est pas le goût mais l'ouïe qui renvoie au passé et crée un bonheur éphémère chez Antoine. Les notes de saxophone et la voix de « la négresse » renvoient Antoine à son passé et réévalue ses aventures en actes existentialistes. C'est précisément ce que l'humain – l'humanisme par extension – ne peut offrir comme Antoine l'avait souligné : « un existant ne peut pas justifier

l'existence d'un autre existant » d'où l'échec de trouver en Anny, son ex-femme un quelconque sens. En revanche la musique, et l'art au sens large, pallie l'échec de l'homme à l'Homme. L'artiste ne fait pas que modifier le monde, il bâtit, construit un univers et laisse une trace de son passage. En ce faisant, l'artiste réimpose la trinité passé, présent, avenir qui avait disparu lorsqu'Antoine avait abandonné son projet d'écriture. La musique s'avère sans doute le motif le plus important du roman en ce qu'elle fait prendre conscience à Roquentin la puissance de l'art sur l'Homme. Plus encore qu'une simple trace laissée, Roquentin adule l'artiste pour sa capacité à créer du sens. L'important ne consiste pas en la perception de l'art (passif) mais en l'acte de création (actif). Encore une fois, Roquentin ne croit pas en la capacité de l'Homme à sauver son semblable, même par l'art. Autrement dit, c'est la supériorité de l'action sur l'être qui se révèle à lui. Au moment de l'écoute, il comprend comment à son tour vaincre sa nausée ; *Some of These Days* représente le déclic pour Antoine. La solution semble se trouver dans l'art pour Roquentin. Le motif récurrent des quatre notes de saxophone fonctionne comme un remède temporaire à la crise existentielle du « héros ». Les quatre notes lient les deux concepts fondamentaux : ce qu'il appelle « l'être en soi » (c'est-à-dire l'essence même de chaque individu inconscient avec « l'être pour soi » (c'est-à-dire la conscience même de chaque individu).

C'est pourquoi la seule solution pérenne contre la nausée est l'acte d'écriture non pas historique, projet que Roquentin abandonne assez tôt dans le roman, mais plutôt l'écriture au sens artistique/littéraire, c'est-à-dire la capacité à créer à partir du néant. D'où la résolution finale d'Antoine qui compte non plus écrire une biographie, ce qui

reviendrait à affirmer le passé et comme il l'explique « jamais un existant ne peut justifier l'existence d'une autre existant » (247), mais trouver un autre moyen d'utiliser l'art pour transcender à sa manière l'existence. Pour lui, la solution repose dans l'écriture d'un roman : « Une histoire, par exemple, comme il ne peut en arriver, une aventure. Il faudrait qu'elle soit belle et dure comme de l'acier et qu'elle fasse honte aux gens de leur existence » (247). L'image de l'acier dur montre la fonction primaire de l'art selon Roquentin. Ce n'est pas de plonger l'individu dans un état de stase mais tout le contraire, le piquer au vif pour faire tomber l'illusion du sens de leur vie. Le projet de Roquentin est de révéler l'individu dans la masse. C'est l'étape nécessaire pour ensuite pouvoir transcender son être par l'existentialisme, c'est la même prise de conscience violente que propose Roquentin, ce qu'il inflige au lecteur finalement.

La dernière phrase si elle paraît un peu choquante et un peu paradoxale de prime abord souligne pourtant la cohérence de son projet. Antoine n'est pas humaniste, s'il souhaite quoi que ce soit pour les autres, c'est que chacun se rende compte de sa propre absurdité. Son moyen d'action c'est la littérature. Le fameux roman qui n'est jamais nommé jusqu'à la fin peut s'interpréter comme le livre que nous tenons dans nos mains, c'est-à-dire *La Nausée* (l'artefact physique du livre publié en 1938). Roquentin tient sa promesse avec cette dernière pirouette. Le lecteur se retrouve trompé mais éclairé en même temps par *la Nausée*, tout comme Roquentin l'avait été par la nausée.

L'amour des autres laisse pour mort l'autodidacte et le contraint à la fuite. Il est jugé et détruit par ceux qu'il idolâtre. Son alter-ego, Roquentin, lui, est profondément seul et asocial, un trait qu'il revendique. Il n'a pas de but et vit du passé en sa qualité de

rentier : « Je n'ai pas d'ennuis, j'ai de l'argent comme un rentier, pas de chef, pas de femmes ni d'enfants ; j'existe c'est tout » (150-51). C'est le seul personnage sujet aux nausées dans le roman car c'est sa solitude volontaire et acceptée qui lui permet de voir l'existence des choses et leur vide, ce qui le terrifie. Ainsi, l'humanisme dans *La Nausée* sert de voile et représente une illustration possible de ce qu'appellera Sartre dans *l'Être et le Néant* « la mauvaise foi » : ici, il s'agit de l'auto-persuasion qu'on n'est libre que grâce aux autres, une erreur qui coûte quasiment la vie à l'autodidacte. Le roman marque l'importance de l'individualisme et l'inutilité du collectif, rejette les autres comme salut. La quête de sens dans l'absurde doit et ne peut être que solitaire. Toute la subtilité réside dans le fait que l'autre est inutile en soi (dans l'absolu) mais utile pour soi (pour l'individu). C'est-à-dire que l'autre permet de se découvrir ou de s'empêcher, par défaut donc, de devenir celui-là même. L'individu peut se construire uniquement par l'autre car il n'a pas le recul pour se connaître sans le reflet/retour procuré par l'autre. Roquentin ne peut être Roquentin que par l'opposition foule versus Roquentin. S'il rejoint la foule, il perd son individualité et devient la masse. Si la foule se disloque, elle devient « des individus » et anéantit l'essence du héros. Le collectif est donc toujours utile dans son inutilité – un moyen mais pas une fin – mais l'humanisme ne représente jamais une solution viable.

La Nausée consiste à la fois en un astucieux vecteur des idées philosophiques de Sartre mais il propose aussi une vision de ce que le roman doit être. Sartre refuse le récit classique au passé. Pour lui, le passé n'existe pas, c'est pourquoi le temps de la narration dans *La Nausée* est le présent et on trouve une abondance de dialogue. Ce choix narratif a

pour effet d'apprécier l'évolution « en temps réel » du personnage principal. Le lecteur se retrouve coincé dans l'immédiateté tout comme Antoine et on peut alors sentir tout le poids de la contingence des mots dans un rythme effréné. Ainsi, page après page Roquentin se réinvente et gomme continuellement son passé, donc le nullifie en permanence. A l'époque de la publication il est encore trop tôt pour parler de personnage existentialiste, pourtant Roquentin définit par excellence l'essence du personnage Sartrien qu'on retrouvera dans les œuvres futures. Sartre utilise ici la mise abîme dans une visée didactique : nous observons l'observation d'un individu sur sa propre existence, tenue dans un journal dont nous (lecteurs) lisons les feuillets afin de nous faire réfléchir sur la nôtre. En bon roman philosophique déguisé, *La Nausée* pose plus de problèmes qu'elle n'en résout. Sartre parvient à séduire le lecteur en lui vendant un argument ontologique sous les traits d'un roman. Achever la lecture de *La Nausée* laisse une sensation désagréable non pas dans la main comme le galet boueux de Roquentin mais dans la tête. C'est là tout le tour de force du roman qui parvient à extraire comme de manière contagieuse la nausée de Roquentin et la transmettre au lecteur qui devient obligé d'y penser. Sartre fait de son lecteur un être condamné à penser. Si la philosophie de Sartre reste essentiellement une philosophie de l'humain, elle n'est en aucun cas humaniste. En 1938, pour Sartre seul l'art peut triompher par catharsis là où l'humanisme a échoué - en tout cas pour le moment.

Chapitre II: le Tournant Humaniste dans *l'Être et le Néant*

La publication du texte en 1943 marque un double-tournant. D'abord, sur le plan de la pensée de Sartre à propos de l'humanisme mais aussi sur le plan historique : l'Occupation. Après les horreurs perpétrées par les nazis dans les camps de concentration, il aurait été somme toute logique de trouver chez le jeune Sartre de *La Nausée*, avide détracteur de l'humanisme, une critique encore plus acerbe des hommes validant ainsi sa thèse de l'échec du salut de l'homme à travers son semblable. Mais contre toute attente, c'est un sursaut de foi en l'Homme qui va naître et croître dans *l'Être et le Néant*. Comment expliquer que les hommes, jadis purement inutiles pour l'individu (*La Nausée*) mais maintenant devenus « des loups » pour eux-mêmes, gagnent soudainement la sympathie de Sartre ? Ce second chapitre s'attachera à décrypter la conversion improbable de Sartre à l'humanisme. On verra en quoi le texte sert à la fois de manifeste politique et philosophique qui fait la jonction entre le « jeune » Sartre individualiste de *la Nausée* et l'avènement de la figure contemporaine publiquement en faveur de l'humanisme.

Pour comprendre l'origine du basculement, il faut s'intéresser à l'homme-Sartre avant l'écrivain-Sartre. L'expérience de la guerre va déclencher une remise en question totale de ses penchants anti-humanistes. En guise de témoignage, les *Carnets de la drôle de guerre*, rédigés de 1939 à 1940 nous renseignent sur le quotidien de l'homme, à travers cette fois non plus un faux journal comme celui de Roquentin dans *La Nausée* mais une vraie source primaire. Publiés de manière posthume par sa fille adoptive Arlette Elkaïm-

Sartre, les *carnets* évoquent au jour le jour ses conditions de prisonnier en Allemagne dont voici un extrait :

Dimanche 3 septembre [1939]

D'une façon générale ici les jugements sont fort indécis. Il règne une camaraderie courtoise, serviable et superficielle qui s'adresse indirectement à *l'homme*, créature interchangeable. Compter sur d'autres. ça ne m'était jamais arrivé, je crois que je peux l'affirmer. J'en aurais eu horreur. Et voilà, maintenant que je suis tranquillement ici et que je me demande si Sarrebruck est prise . . . Ce qui a le plus fortement influencé mon attitude présente . . ., c'est une phrase de Guille : 'Un tas de gens se sont uniquement souciés pendant la guerre de 14 de se conduire comme des hommes' . . . Cette formule me satisfaisait en ce qu'elle remplaçait les mots d'ordre collectifs par une obligation vis-à-vis de soi. Mais Guille est humaniste et la phrase importée en moi perdait son sens » (Carnet 276-277).

La problématique humaniste trotte toujours dans la tête du philosophe comme on peut le voir dans le passage. À ce moment précis, il s'agit toujours du Sartre post-*Nausée* qui s'exprime et fait toujours la part belle à l'individualisme en méprisant l'Homme.

Seulement, l'individualiste n'a maintenant plus le choix : il doit vivre avec « les autres ».

Par obligation et non par choix, Sartre va donc se retrouvé « jeté » dans l'esprit collectif.

Pendant cette même période, il commence la rédaction des *Lettres au Castor*– le « castor » en question n'étant autre que Simone de Beauvoir, pseudonyme choisi pour ses sonorités proches de l'anglais *beaver*, à laquelle l'Être et le Néant est d'ailleurs dédié.

Sartre continue d'y faire part de ses expériences dans le camp mais on peut déjà sentir un changement dans sa considération de l'Homme. Dans la lettre datée du 28 septembre 1939, on peut lire : « On est investi par l'humain, au sens allemand de l'humain, gros types qui ch*ent, qui se lavent, qui ronflent, qui sentent l'homme ». Il ajoute un peu plus loin « comme c'est drôle de vivre avec des hommes. Ce que c'est épais un homme ! C'est formidable » (*Lettres* 321). La description grotesque de ses congénères laisse d'abord penser que la proximité physique au genre humain imposé par les circonstances de la guerre ne conforte que davantage Sartre dans son idée de l'Homme comme créature nauséabonde. Si on pouvait donc légitimement encore soupçonner un ton ironique dans l'extrait précédent, une nouvelle lettre envoyée deux mois plus tard laisse quant à elle peu de doute sur l'évolution réelle de Sartre vis-à-vis de l'humanisme : « il me manque certainement un humanisme individuel. . . . Je n'aime pas les hommes, je veux dire les mâles de l'espèce. Pourtant . . . il y a un plaisir tout particulier à se sentir se détacher sur le fond formé par une troupe, à sentir autour de soi une sorte de solidarité à laquelle on échappe dans le moment même où on s'y plie. » (*Lettres* 521). Le temps du Sartre « roquentesque » de *La Nausée* semble révolu. S'il déclare toujours détester les hommes, on peut néanmoins déceler une attitude moins extrême et plus nuancée : il avoue lui-même ressentir une appartenance même très limitée à ce groupe de compagnons d'infortune.

Pendant cette incarcération, il lit Heidegger, notamment *Être et temps* d'où le titre du traité ontologique qui nous intéresse emprunte ses lettres. La forme du texte procure d'ailleurs un premier indice quant à ce changement : le passage du style du roman de 200

pages à la rédaction d'un pur traité philosophique long de 800 pages traduit la complexification de la pensée de Sartre. Avant d'en aborder le contenu, penchons-nous un instant sur le titre : « L'Être et le Néant ». Sartre y réfute clairement le dualisme cartésien. Dans la conception sartrienne corps et esprit ne font qu'un. De plus comme le sous-titre « essai d'ontologie phénoménologique » le laisse présager, tout n'est que phénomène. Pourtant le titre évoque une relation d'interdépendance sans échappatoire. La conjonction « et » s'avère essentielle puisqu'elle marque le lien incassable d'équilibre entre les deux composantes de l'Homme. On verra comment Sartre parvient à réconcilier ces deux « régions » du soi.

L'essai débute sur le rejet du monde nouménal tel que le conçoit Kant. Pour Sartre, il n'y a pas de noumène : c'est-à-dire qu'il n'y a pas d'idée pure inaccessible. Au contraire tout est phénomène, composé d'une succession d'apparitions : « Puisqu'il n'y a rien derrière elle [l'apparition] et qu'elle n'indique qu'elle-même (14). Pas de voile ni de réalité alternative chez Sartre, la seule dimension est formée d'apparitions ou phénomènes que l'homme peut percevoir via sa conscience uniquement. Pour prendre une image probablement chère à Sartre, on trouve ici l'idée de la cécité des yeux par contraste à la clairvoyance de la conscience qui fait émerger du néant l'apparition. Pensons à la citation de Bergson : « l'œil ne voit rien si l'esprit est distrait ».

Puisque la réalité se base intégralement sur la conscience, tout ce qui était au préalable tenu pour certain est remis en doute. Le moment d'accès à la méta-conscience provoque le vertige, non pas des choses mais de la conséquence du soi sur la transformation des choses : la révélation du néant. Il faut comprendre « néant » au sens

de l'absence d'être ou « non-être ». Paradoxalement, le néant dans le sens sartrien ne signifie pas « rien » mais « absence de quelque chose ». Pour Sartre, le néant de chacun définit tout ce que l'être n'est pas, c'est-à-dire tout sauf le *pour-soi*. Par conséquent, le néant invite l'homme à modifier son essence.

Ce vide en chacun amène l'individu à se compléter, à se construire. Cette moitié en devenir, Sartre l'appelle *en-soi*. Cette deuxième « région » représente donc le canal par lequel le néant rentre en l'homme : « l'être par qui le néant vient au monde » (57). La découverte du néant dans son être provoque chez l'individu le sentiment de malaise ou d'angoisse car il prend alors conscience de sa liberté. L'angoisse en question relève de la liberté qui prend soudain possession du néant. Sartre différencie la peur ordinaire de l'angoisse existentielle :

. . . l'angoisse se distingue de la peur par ceci que la peur est peur des êtres du monde et que l'angoisse est angoisse devant moi. Le vertige est angoisse dans la mesure où je redoute non de tomber dans le précipice mais de m'y jeter. Une situation qui provoque la peur en tant qu'elle risque de modifier du dehors ma vie et mon être provoque l'angoisse dans la mesure où je me défie de mes réactions propres à cette situation. (64)

En d'autres mots, l'angoisse repose sur la prise de conscience de la liberté/du pouvoir de néantiser ou de charger en existence une chose à son gré. C'est précisément l'expérience vertigineuse dont Roquentin fait l'objet alors que le caillou sous sa paume « prend vie » dans *La Nausée* : « Les objets, cela ne devrait pas toucher, puisque cela ne vit pas . . . J'ai peur d'entrer en contact avec eux tout comme s'ils étaient des bêtes vivantes . . . l'autre

jour quand je tenais ce galet. C'était une espèce d'écœurement douceâtre. Que c'était donc désagréable ! Oui, c'est cela, c'est bien cela : une sorte de nausée dans les mains » (24). L'épisode du galet dans *La Nausée* représente le scindement du personnage entre les deux régions du soi que Sartre définit dans *l'Être et le Néant* par : l'*en-soi* (entité passive) et le *pour-soi* (entité en sommeil, réveillée par l'autre). La partie inconsciente (*l'en-soi*) reste immuable tant que la seconde partie (elle, consciente), la transforme.

Le but premier du *pour-soi* vise donc à devenir à long terme *en-soi*. Sartre définit l'*en-soi* ainsi : « l'être n'est pas rapport à soi, il est soi. Il est une immanence qui ne peut pas se réaliser, une affirmation qui ne peut pas s'affirmer, une activité qui ne peut pas agir, parce qu'il s'est empâté de soi-même . . . Mais si l'être est en soi, cela signifie qu'il ne renvoie pas à soi, comme la conscience (de) soi : ce soi, il l'est » (32). L'*en-soi* désigne donc la masse invisible identitaire et fixe de l'individu. À la différence du *pour-soi*, elle ne dispose d'aucun moyen de retour sur elle-même et dépend complètement de l'autre région pour évoluer. Sartre ajoute :

. . . l'être de la conscience ne coïncide pas avec lui-même dans une adéquation plénière. Cette adéquation, qui est celle de l'en-soi, s'exprime par cette simple formule : l'être est ce qu'il est. Il n'est pas, dans l'en-soi, une parcelle d'être qui ne soit à elle-même sans distance. Il n'y a pas dans l'être ainsi conçu la plus petite ébauche de dualité ; c'est ce que nous exprimerons en disant que la densité d'être de l'en-soi est infinie. C'est le plein (110).

Le concept de la distance détermine la différence cruciale entre les deux régions de l'être. On verra qu'elle implique également la notion d'autrui à cheval sur *l'en-soi* et le *pour-soi*.

Au contraire la deuxième « moi-tié » de l'individu composée du *pour-soi* évoque la capacité de se dédoubler, c'est-à-dire de réfléchir sur son propre soi. Sartre explique la deuxième composante ainsi : « Nous verrons que l'être du pour soi se définit au contraire comme étant ce qu'il n'est pas et n'étant pas ce qu'il est » (37). Le *pour-soi* implique donc l'être en devenir. Nous reviendrons à l'importance capitale de la négation dans l'action du *pour-soi*. Le concept du *pour-soi* amène une conséquence de poids : si l'homme peut faire des choix qui modèlent son être, cela revient à dire qu'il est fondamentalement libre. Pour Sartre, cette idée n'a rien de positif, bien au contraire. Puisque l'individu n'existe que par action, laquelle, aussi infime soit-elle, impactant celle des autres, la notion d'excès de liberté entre en jeu. Il n'est plus question d'échapper à sa responsabilité sous couvert d'ignorance car ce serait alors faire preuve de mauvaise foi, on ne peut plus feindre la naïveté. Par conséquent, le *pour-soi* se remplit d'angoisse.

Par opposition à *l'en-soi*, on pourrait parler ici de méta-conscience ou de miroir de la conscience : c'est-à-dire la faculté humaine à prendre du recul et réfléchir sur sa propre conscience. Par exemple, un individu misanthrope comme Roquentin a via son *pour-soi* accès à ce trait de caractère personnel et peut décider de le changer ou non car il en est conscient. En d'autres mots, le *pour-soi* induit une liberté de la modification de son essence à tout moment : la capacité à s'élever pour entreprendre des actions afin de remanier son être.

Cependant, l'Homme contrôle uniquement le *pour-soi* et c'est pourquoi Sartre développera plus tard la thèse selon laquelle l'existence précède l'essence ; avant toute chose, il est puis se définit/change en permanence par ses actes à travers le *pour-soi*. Puisque le *pour-soi* reste entièrement à construire à partir de rien, il puise son « essence » dans ce qu'appelle Sartre le « néant ». La redéfinition perpétuelle de son *pour-soi* rend l'Homme intéressant car il se distingue ainsi des choses, qui elles ne disposent que d'un *en-soi* (ex : le vieux marronnier de *La Nausée*). Pour autant, chose et homme restent tous deux « gratuits » au sens d'êtres jetés aléatoirement dans le monde, à la différence que l'Homme dispose, lui, d'une capacité à changer.

La distinction essentielle entre la chose et l'Homme réside dans l'idée que la chose « est » alors que l'Homme « existe ». Par « exister », entendons une transformation continue de l'essence de l'Homme qui s'oppose à l'idée « d'être », fixe et permanente, puisque l'Homme peut se redéfinir en permanence via le *pour-soi* – comme on le verra accessible grâce à autrui. Sartre développera plus tard ce concept en y ajoutant l'importance de l'action, pierre angulaire de l'existentialisme. Paradoxalement, la redéfinition de cette essence passe par la négation. Là où l'*en-soi* était pleine positivité - masse affirmative immuable - le *pour-soi* agit par contraste : la négation et l'altérité représentent les deux facteurs de sa transformation. C'est en rejetant un « soi » potentiel que l'Homme re façonne son *pour-soi* pour en bâtir un temporaire, le même processus se répétant en boucle de manière infinie. Le *pour-soi* peut donc se définir comme le réceptacle prêt à accueillir le néant afin de le modeler en une essence éphémère qui sera elle-même détruite et remplacée continuellement.

Comme on l'avait déjà vu dans *La Nausée*, le processus implique une crise temporelle où le passé et le futur disparaissent au profit d'un présent infini : « . . . une série infinie de 'maintenant' dont les uns ne sont pas encore, dont les autres ne sont plus . . . le passé n'est plus, l'avenir n'est pas encore » (170). Le concept de « souvenir » s'effondre également car si souvenir il y a, ce dernier n'existe/ne se matérialise que dans le présent. En se débarrassant du passé, Sartre délivre l'Homme de la prison de son *en-soi*. Il n'est alors plus contraint de maintenir son essence et gagne la liberté de la modifier à son gré. Par impact sur le plan temporel le futur disparaît également car il se désagrège au profit du présent permanent, la recreation perpétuelle des actions. L'Homme devient continuellement un autre en ce qu'il se redéfinit à chaque seconde et se faisant nie donc à la fois (l'être) passé et (l'être) futur. Sans passé, l'Homme devient perpétuellement libre car il définit constamment son être sur la seule et même ligne du présent. Par voie de conséquence, si l'Homme devient libre il lui incombe des responsabilités, vis-à-vis des autres, mais surtout par rapport à lui-même.

Le postulat de départ dans *l'Être et le Néant* pose l'idée que l'état de liberté accessible par la méta-conscience (le *pour-soi*) rend au mieux incohérent ou au pire malhonnête le décalage entre la (reconnaissance de cette) conscience et l'action. Sartre nomme ce concept la mauvaise foi. Si la nature même de *l'Être et le Néant* est fondamentalement théorique, tout l'intérêt réside dans le fait que Sartre inscrit sa pensée dans la sphère concrète des situations quotidiennes. Ainsi, on retrouve l'utilisation fréquente des lieux publics comme décor à ses idées et certains personnages venant illustrer les concepts abordés. Le lecteur reconnaîtra certains d'entre eux étaient déjà

introduits dans *La Nausée*, comme la serveuse du café Mably. Pour illustrer la mauvaise foi, observons la scène du garçon de café de *l'Être et le Néant* :

Il a le geste vif et appuyé, un peu trop précis, un peu trop rapide, il vient vers les consommateurs d'un pas un peu trop vif, il s'incline avec un peu trop d'empressement, sa voix, ses yeux expriment un intérêt un peu trop plein de sollicitude pour la commande du client . . . Toute sa conduite nous semble un jeu . . . il joue à être garçon de café. (94)

On peut remarquer que le choix du décor public de la scène (le café) depuis le point de vue externe rappelle la perspective faussement détachée de Roquentin scrutant chaque détail à travers une loupe de phénoménologue. Par ailleurs, l'analyse minutieuse du garçon conduite par Sartre illustre bien implicitement le phénomène de cémentation de l'*en-soi* chez l'autre via le jugement d'autrui (le scruteur). Ajoutons qu'on assiste à une observation à sens unique : le narrateur voit sans être vu. Le serveur est donc ici victime du regard malgré lui.

Dans la description donnée, quelque chose paraît louche chez le garçon de café ; il a l'air d'un acteur, faux et conscient d'être un imposteur mais s'efforçant tant bien que mal de jouer du mieux possible son rôle selon les codes sociaux attendus de ce que doit être un garçon de café. Sa conduite paraît excessive comme la répétition de l'adverbe « trop » l'indique, ce qui le transforme en caricature. Sartre le décrit comme « un automate », pantin mécanique sans humanité. L'individu en question nie sa liberté en calquant ses gestes sur une idée pure, ce qu'on attend d'un garçon de café. Ce faisant, il abandonne sa capacité à faire des choix. La *mauvaise foi* correspond donc à la fuite de sa

responsabilité par l'auto-persuasion qu'une instance supérieure dicte nos choix à notre place (l'Église, l'état, la société). La *mauvaise foi* se définit donc comme un mensonge à soi-même, un manquement à sa propre personne et résulte en un décalage identitaire avec son être. Il s'agit d'un stratagème psychologique de refuge face à l'angoisse découlant de la prise de conscience de la liberté de chacun. Pour parler vulgairement, la mauvaise foi consiste en une politique de l'autruche existentielle. L'acte de mauvaise foi s'inscrit en opposition à la valeur fondamentale de la philosophie sartrienne : l'engagement. À moindre mesure, la sincérité représente donc le véritable contre-poids de la mauvaise foi.

Pourtant, Sartre ne considère pas la sincérité comme foncièrement meilleure car les deux marquent deux attitudes extrêmes. L'équilibre se trouve dans l'authenticité car elle embrasse à la fois la conscience et la reconnaissance de l'absurdité de l'existence. On reviendra plus en détail sur le concept de la mauvaise foi un peu plus tard.

Si l'Homme devient conscient et décide d'user de sa liberté ou non, c'est selon Sartre toujours grâce ou à cause des autres. L'Homme se définit grâce au miroir de l'autre. Tout ce que nous savons de nous provient du reflet (remarques, réactions, commentaires reçus) des autres. Pensons à cette remarque de Roquentin dans *La Nausée* alors qu'il se regarde dans le miroir : « Je n'y comprends rien, à ce visage. Ceux des autres ont un sens. Pas le mien. Je ne peux même pas décider s'il est beau ou laid. Je pense qu'il est laid parce qu'on me l'a dit » (32). Roquentin résume bien la puissance du regard de l'autre. On connaît autrui mieux que soi-même car c'est en tant « qu'autrui pour l'autre » qu'on peut donner un sens et remplir l'*en-soi* de l'autre mais le processus ne fonctionne pas de l'individu pour l'individu : le regard externe du tiers s'avère

toujours requis. Autrement dit, on ne se connaît qu'au travers des yeux des autres : l'amour, la haine, la honte représentent autant de sentiments qu'on n'éprouve qu'en relation à l'autre. En effet, peu importe la situation de gêne, le sentiment ne se manifeste entièrement que via le contact à l'autre :

Je viens de faire un geste maladroit ou vulgaire : ce geste colle à moi , je ne le juge ni ne le blâme, je le vis simplement, je le réalise sur le mode du pour-soi. Mais voici tout à coup que je lève la tête : quelqu'un était là et m'a vu. Je réalise tout à coup toute la vulgarité de mon geste et j'ai honte.

Il est certain que ma honte n'est pas réflexive, car la présence d'autrui à ma conscience, fût-ce à la manière d'un catalyseur, est incompatible avec l'attitude réflexive : dans le champ de ma réflexion je ne puis jamais rencontrer que la conscience qui est mienne. Or autrui est le médiateur indispensable entre moi et moi-même: j'ai honte de moi tel que j'apparais à autrui. (259-260)

La honte fait surface lorsqu'autrui pose son regard sur nous, autrement dit la présence de l'autre est contingente à sa manifestation : Autrui agit à la fois en témoin-créateur de la situation gênante et juge-bourreau de son semblable. Plus loin dans le texte, Sartre prend l'exemple de l'individu espionnant par le trou de la serrure un autre existant. Le sentiment de honte ne parvient à la conscience qu'au moment où l'autre le surprend pendant l'acte. Pendant toute la période précédant l'acte de « se faire attraper » par autrui où il épie et juge en toute quiétude, la honte reste tapie. Le processus de honte démontre toute l'utilité d'autrui qui se fait rappel de présence morale silencieuse indirecte.

Autrement dit, par son regard profondément objectif, autrui lève le voile sur notre propre connaissance de nous-mêmes et son œil nous expose dans la lumière :

. . . nous ne pouvons percevoir le monde et saisir en même temps un regard fixé sur nous ; il faut que ce soit l'un ou l'autre. C'est que percevoir, c'est regarder, et saisir un regard n'est pas appréhender un objet-regard dans le monde (à moins que ce regard ne soit pas dirigé sur nous), c'est prendre conscience d'être regardé. Le regard que manifestent les yeux, de quelque nature qu'ils soient, est pur renvoi à moi-même. Ce que je saisis immédiatement lorsque j'entends craquer les branches derrière moi, ce n'est pas qu'il y a quelqu'un, c'est que je suis vulnérable, que j'ai un corps qui peut être blessé, que j'occupe une place et que je ne puis, en aucun cas, m'évader de l'espace où je suis sans défense, bref, que je suis vu.

(298)

Sartre explique que sans la présence de l'autre, la conscience ne dépasse pas le niveau des actes. Il y a unité entre le geste et la conscience donc aucun moyen de s'élever au-dessus du soi, pas de transcendance possible. La honte, révélée via l'autre, place sur un piédestal le plan de la conscience par rapport aux actions. En d'autres mots, la honte de soi ne se manifeste uniquement que d'abord physiquement par l'apparition du corps du tiers (le toi) et particulièrement par le regard du tiers le sentiment prend toute son ampleur via l'autre. Cette auto-reconnaissance prend place lors de la prise de distance avec soi-même. La haine fonctionne sur un mécanisme similaire à la différence qu'elle ne suppose plus un besoin de l'autre mais la destruction de l'existence de celui-ci. En visant à supprimer

la conscience d'un existant, l'individu cherche à récupérer sa liberté volée par la fonction fossilisante d'autrui : ce que l'autre a fait de moi par son regard. De manière paradoxale, la haine s'avère toujours vaine puisque le projet même d'annihiler l'autre repose sur la reconnaissance de son existence (passée). Supprimer l'autre, c'est donc ironiquement valider son (dernier) regard. Sartre dira plus loin :

. . . la mort, en tant qu'elle peut se révéler à moi, n'est pas seulement la néantisation toujours possible de mes possibles - néantisation hors de mes possibilités - elle n'est pas seulement le projet qui détruit tous les projets et qui se détruit lui-même, l'impossible destruction de mes attentes : elle est le triomphe du point de vue d'autrui sur le point de vue que je suis sur moi-même. (582)

Il n'y a donc pas de réponse satisfaisante dans la mort de l'autre puisqu'elle fige au contraire notre *en-soi* pour toujours ; une péripétie malheureuse qui se terminera donc inéluctablement pour les deux partis en une relation perdant-perdant. Au moment où l'autre rejoint la tombe, il emporte avec lui la dernière « image » de notre *en-soi* et par conséquent l'individu se voit dépourvu de tout moyen de la lui arracher une fois de plus. Pour parler crûment, on doit donc maintenir l'autre en vie en vue de conserver – de lui voler – sa liberté subjective nécessaire à la modification de notre essence. On voit ici un point majeur du tournant humaniste : Autrui devient donc indispensable et il apparaît impératif d'apprendre à cohabiter, même s'il ne s'agit que d'une ruse pour mieux le contrôler. La mort de l'autre est vaine et la haine, stérile : seule l'existence d'autrui peut découler sur un changement de son propre être. Encore une fois, que ce soit dans la honte

ou la haine, l'autre nous permet de nous connaître et sert de reflet révélateur sur nos propres sentiments. Autrui met en rapport notre *en-soi* avec notre *pour-soi* : un procédé impossible à acquérir seul. C'est-à-dire que l'autre offre la prise de hauteur nécessaire à la séparation de l'être vis-à-vis de notre néant pour pouvoir ensuite l'ajuster. Sans l'autre, pas de retour et s'il n'y a pas de retour, aucune chance de changer son *en-soi*. L'autre vise donc non seulement à nous donner une image de nous-mêmes basée sur la situation du moment par son regard mais à plus grande échelle, c'est toute l'expérience de soi qu'on bâtit au travers de l'œil des autres. Sartre distinguera cette fonction des deux parties de l'individu soit en « sujet de connaissance » ou en « objet de connaissance ». « Objet » puisqu'il représente à la fois la source de connaissances sur notre soi mais on utilise également l'autre comme un outil capable de modifier ces données sur notre propre personne.

On en arrive à un premier point majeur de l'évolution du point de vue humaniste sartrien. Ce n'est pas que l'homme soit devenu meilleur ou pas ; à ce stade il ne l'est probablement toujours pas et cela n'a aucune importance. Il n'empêche qu'en tant que conscience externe, autrui représente la seule façon d'obtenir les connaissances de son propre soi ; l'autre reste donc néfaste (risque d'objectification) mais cependant nécessaire (unique moyen de remodeler son *pour-soi*). C'est pourquoi même si Roquentin méprise l'Homme, il a néanmoins besoin de l'autre pour atteindre un palier de conscience supérieur et conserver le nouveau *pour-soi* qu'il lui aura créé. Ce *pour-soi* sera ensuite une nouvelle fois cristallisé en un *en-soi* par les yeux de l'autre mais comme on l'a vu, l'individu « conscient » pourra toujours la briser puis la remodeler à souhait en utilisant

le regard de l'autre à ses fins. Ainsi, l'autre dans ce cas sert d'anti-modèle d'après lequel on peut alors conduire son identité : « Le pour-soi est un être pour qui son être est en question dans son être en tant que cet être est essentiellement une certaine manière de *ne pas* être un être qu'il pose du même coup comme autre que lui » (253). Par analogie, pensons à l'accapitation du regard de l'autre comme l'acte de trouver la clé qui sied à la serrure dans le noir ; on utilisera l'autre à tâtons jusqu'à obtenir la forme que l'on souhaite. L'autre symbolise donc à la fois le semblable — au sens d'être pareillement doté de conscience — mais aussi l'altérité dans le sens de « non-soi » : barrière visuelle et mentale poussant la conscience à conserver sa propre essence.

Comme on l'a vu auparavant, le *pour-soi* agit comme un jeu de miroir entre un et plusieurs existants : le reflétant et le(s) reflété(s). La négation, autrement dit le néant, vise à qualifier le reflété d'un ensemble d'attributs. Pour Sartre, la négation en question s'avère créatrice et détermine la nature du *pour-soi* indirectement par omission. Il prend un exemple simple : « Lorsque je dis : 'Je ne suis pas beau', je ne me borne pas à nier de moi, pris comme tout concert, une certaine vertu qui, de ce fait, passe dans le néant en laissant intacte la positivité de mon être » (254). La négation sert d'outil à définir « par ricochet » une caractéristique non-possédée, c'est-à-dire propre à l'autre.

Le couple « *pour-soi/autre* » forme donc une entité indissociable. Pour dire les choses plus simplement, on pourrait résumer ce concept par l'idée qu'on n'existe que par les autres. Chaque facette ou pourcent infime qui constitue la totalité de notre *en-soi* ne se définit que par opposition ou réaction à un autre existant qui remplit le même critère selon des degrés différents allant de parfaitement dissocié à semblable et quasi-identique.

Une problématique se pose : qu'en est-il de l'ermite coupé de tout contact humain ?

Sartre répond : « Si je conçois un être entièrement clos sur soi, cet être en lui-même sera tout uniment ce qu'il est et, de ce fait, il ne se trouvera de place en lui ni pour une négation, ni pour une connaissance » (255). En d'autres termes, l'ermite privé d'autrui ne dispose d'aucun appareil de retour sur lui-même, il existe dans son *en-soi* mais son *pour-soi* reste en sommeil pour toujours. On trouve dans ce dernier passage la notion de besoin de contact à l'autre qui revient comme contingente à la formation du *pour-soi*. La reconnaissance au sens non pas de mérite mais « d'être reconnu » par une autre conscience par « rebond » comme on l'a vu précédemment joue donc un rôle essentiel dans la formation du *pour-soi*. Par défaut, les consciences externes sur lesquelles rebondissent/se reflètent la nôtre, peu importe leur similarité, aiguïsent et sculptent notre propre conscience. L'existence de l'autre s'avère donc déplorable mais utile. Comme Dolezal le remarque : « . . . in order to fully realize all the structures of one's being, the subject requires the existence of others, as modes of consciousness (in particular self-consciousness) can only be realized from the point of view of the other » (Dolezal 11). La partie de néant présente en chacun amène un besoin insatiable à combler. Puisque le *pour-soi* néantise en permanence l'être et veille à reformer l'*en-soi*, c'est chez l'autre qu'il peut trouver matière à remplir la béance. Autrui asserte/valide cet *en-soi* pour un temps. En d'autres termes, on pourrait dire que les autres « tamponnent » ou approuvent notre *en-soi* tel qu'ils le perçoivent ; à ce moment-là, ils remplissent la vacuité du néant créée par notre *pour-soi*. On assiste donc à un rapport « vase/remplisseur » où l'autre nous

complète par sa présence et nous « bouchonne » par son regard. Fort de ce constat, Sartre décrit deux réactions possibles :

Je peux tenter, en tout ce que je fuis l'en-soi que je suis sans le fonder, de nier cet être qui m'est conféré du dehors ; c'est-à-dire que je puis me retourner sur autrui pour lui conférer à mon tour l'objectivité . . . Mais, d'autre part, en tant qu'autrui comme liberté est fondement de mon être-en-soi, je puis chercher à récupérer cette liberté et à m'en emparer, sans lui ôter son caractère de liberté : si je pouvais, en effet, m'assimiler cette liberté qui est fondement de mon être-en-soi, je serais à moi-même mon propre fondement. Transcender la transcendance d'autrui, ou, au contraire, engoutir en moi cette transcendance sans lui ôter son caractère de transcendance, telles sont les deux attitudes primitives que je prends vis-à-vis d'autrui. (403)

Les deux choix qui découlent de « l'utilisation » d'autrui résulteront en des fins radicalement opposées : épouser sans concession le jugement de l'autre et embrasser ce nouvel *en-soi* fraîchement créé ou bien le lui renvoyer via sa propre subjectivité pour contrôler le reflétant. Respectivement, les deux solutions débouchent soit sur le sadisme ou bien le masochisme :

Le masochisme, comme le sadisme est assomption de culpabilité. Je suis coupable, en effet, du seul fait que je suis objet. Coupable envers moi-même, puisque je consens à mon aliénation absolue, coupable envers autrui, car je lui fournis l'occasion d'être coupable, c'est-à-dire de manquer

radicalement ma liberté comme telle. Le masochisme est une tentative non pour fasciner l'autre, par mon objectivité, mais pour me faire fasciner moi-même par mon objectivité-pour-autrui, c'est-à-dire pour me faire constituer en objet par autrui de telle sorte que je saisisse non-thétiquement ma subjectivité comme un rien, en présence de l'en-soi que je représente aux yeux d'autrui. Il se caractérise comme une espèce de vertige : le vertige non devant le précipice de roc et de terre, mais devant l'abîme de la subjectivité d'autrui. Mais le masochisme est et doit être en lui-même un échec : pour me faire fasciner par mon moi-objet, en effet, il faudrait que je puisse réaliser l'appréhension intuitive de cet objet tel qu'il est pour l'autre, ce qui est par principe impossible. Ainsi le moi aliéné, loin que je puisse même commencer à me fasciner sur lui, demeure, par principe, insaisissable. Le masochiste a beau se traîner à genoux, se montrer dans des postures ridicules, se faire utiliser comme un simple instrument inanimé, c'est pour l'autre qu'il sera obscène ou simplement passif, pour l'autre qu'il subira ces postures ; pour lui, il est à jamais condamné à se les donner. (418-419)

D'un côté : objectiver l'autre et sa liberté par le regard et essayer ainsi de s'approprier son existence relève : le sadisme. Une deuxième attitude consiste à affronter le regard de l'autre voler sa liberté en devenant un objet : le masochisme. Ces deux réactions restent cependant inefficaces en fin de compte. Puisque la transformation en objet s'avère un échec : l'objectivité étant toujours supérieure à la subjectivité personnelle et

l'appropriation de la liberté d'autrui s'évanouissant instantanément en ce qu'elle devient subjectivité.

Quel que soit le choix qu'on fasse, de façon paradoxale on ne peut accéder et révéler et modifier sa méta-conscience qu'à travers la proximité à l'autre au quotidien. Sans cette condition *sine qua non*, le sujet se retrouve aliéné car sculpté – au sens de bâti puis coincé à l'intérieur de l'habillage – par les autres et malgré lui d'un *en-soi* d'où il lui est impossible de sortir ; l'individu finit alors piégé dans l'image que les autres ont peint de lui. Autrui règne au cœur du système ontologique sartrien en tant que présence non désirable mais nécessaire à la complétude de l'être. C'est ce à quoi Garcin fait référence dans *Huis Clos* quand il déclare « l'enfer, c'est les autres ».

La présence de l'autre, si elle est pour l'éternité, maintient l'*en-soi* dans une refonte permanente qui ne peut jamais se fixer dans une quelconque forme. Tout le processus s'en retrouve d'autant plus accentué par le choix délibéré de placer le nombre impair de trois individus en enfer. Ainsi, tout couple potentiel subira quoi qu'il arrive le dernier regard du tiers qui viendra inéluctablement briser l'*en-soi* qu'ils auront engendré à deux. Si le motif du regard joue un rôle essentiel dans la plupart des œuvres chez Sartre, l'exemple le plus frappant se trouve sans aucun doute dans *Huis Clos*, c'est pourquoi on y consacra dans le dernier chapitre une analyse détaillée.

Cependant, déjà dans *l'Être et le Néant*, Sartre utilise la relation amoureuse pour expliciter le rôle du regard d'autrui sur la construction du *pour-soi*. La « mise en couple » représente un moyen pour l'individu de se construire en s'appropriant la liberté de l'autre puisque ce sont les yeux d'autrui au travers desquels notre *pour-soi* se

cristallise : « C'est de la liberté de l'autre en tant que telle que nous voulons nous emparer . . . Ce n'est pas le déterminisme passionnel que nous désirons chez autrui, dans l'amour, ni une liberté hors d'atteinte : mais c'est une liberté qui joue le déterminisme passionnel et qui se prend à son jeu » (404).

En d'autres mots, l'appropriation de la liberté de l'autre dans la relation assure à l'individu une main mise sur la cristallisation de son *pour-soi* : on cherche à maintenir sous contrôle le reflet de notre soi le plus flatteur car seul autrui peut le « sceller » pour de bon une fois modelé. Le couple, selon Sartre, se fonde obligatoirement sur du faux ; il s'agit d'une situation de mauvaise foi permanente où les deux partis s'accordent à jouer à l'unisson leur rôle remis respectivement à chacun par l'autre. Sartre va même plus loin et parle de contagion : « Ainsi vouloir être aimé, c'est infecter l'autre de sa propre facticité, c'est vouloir le contraindre à vous recréer perpétuellement comme la condition d'une liberté qui se soumet et qui s'engage ; c'est vouloir à la fois que la liberté fonde le fait et que le fait ait prééminence sur la liberté » (408).

La relation amoureuse pose un contrat tacite par lequel chaque être tantôt utilise, tantôt se laisse volontairement contrôlé par l'autre pour s'assurer que les *en-soi(s)* respectifs soient maintenus. Par analogie, on pourrait dire que l'autre sert de chambre froide où repose le reflet du soi souhaité par chaque membre de la relation. Si on veut aller plus loin, pour Sartre il n'y a donc pas de véritable « amour » au sens d'intérêt désintéressé et sincère pour l'autre puisque chaque amant bloque la subjectivité naturelle de l'autre. Par analogie, pensons au couple comme deux entités simplement dotées d'une main et d'une toile dans laquelle chacun place un pinceau dont il contrôle les gestes sur la

toile afin d'enfermer dans un cadre une version de lui jugée favorable. Les deux amants se laissent peindre tout en accompagnant la brosse d'autrui pour qu'elle ne dépasse pas le cadre souhaité. Sartre illustre plus loin ce concept de l'autre-objet : « il est bien alors objet pour autrui, comme il le désire, mais objet-outil, objet perpétuellement transcendé ; l'illusion, le jeu de glaces qui fait la réalité concrète de l'amour, cesse tout à coup.

Ensuite, dans l'amour, chaque conscience cherche à mettre son être-pour-autrui à l'abri dans la liberté de l'autre » (413). Le système fonctionne jusqu'à ce qu'une autre conscience vienne perturber l'équilibre des ententes subjectives du couple. Que ce soit le simple passant, le patron, les amis, la famille, chaque nouvelle paire d'yeux qui se pose sur le couple insuffle une objectivité qui détruit toute la base de leur *en-soi* mutuel soigneusement « tissé » ensemble. Pour conserver leur « bien » commun, les amants recherchent l'autarcie ; en d'autres termes ils se mettent à l'abri du regard des autres : « Il faudrait être seul au monde avec l'aimé pour que l'amour conserve son caractère d'axe de référence absolu.» (414). Se confronter au regard terrifiant de l'autre, c'est s'exposer à la fois à la cristallisation de son *en-soi* mais pire, c'est reconnaître qu'on est dorénavant responsable de celle-ci. Pour persister en tant qu'être au sein du couple, l'individu se confine donc dans l'être-objet, privé de liberté mais paradoxalement aussi privé de l'angoisse propre à l'absence de celle-ci. En termes sartriens, on désire dans cette situation faire disparaître la volatilité du *pour-soi* au profit d'un unique *en-soi* immuable à jamais.

Au moment où le premier regard croise celui d'autrui, ce dernier perd tout intérêt puisque par la même occasion il devient « possédable » – sujet à la corruption du premier

– perd donc toute son objectivité et devient outil du premier regard ; l'essence d'autrui a changé, il est devenu « l'autrui-objet ». Dénué de regard objectif, autrui devient inutile dans le sens où il n'offre aucune résistance au changement du *pour-soi* et renvoie au premier regard tout le poids de sa liberté. Selon Sartre, il existe un deuxième choix : refuser le regard de l'autre. Dans ce cas, on tombe dans l'indifférence : Dans *La Nausée*, quand Roquentin décrit la population de Bouville comme des masses informes, il choisit de ne pas voir le regard d'autrui : « J'avance à petits pas. Je domine les deux colonnes de toute la tête et je vois des chapeaux, une mer de chapeaux » (68). Ici, la métonymie (chapeau = être humain) transcrit l'indifférence physique voire misanthrope du personnage où chacun paraît semblable à l'autre et dénué d'intérêt ; les habitants de Bouville disposent d'un *en-soi* mais pas de *pour-soi*.

Quand Roquentin déshumanise les hommes par la métonymie du chapeau, il s'agit bien d'un choix et en aucun cas d'une forme passive ; l'autre sera toujours là mais le personnage prend la décision de ne pas prendre en compte son regard et de le chosifier. Cette perspective réduit autrui à sa « fonction » pure, c'est-à-dire à une étiquette résumant son *pour-soi* entier. Par exemple, le narrateur comparant le garçon de café à un automate le fait rentrer dans la case « métier = 100% » de l'*en-soi*. L'œil fixe comme un instantané le *pour-soi* de l'homme dans son champ de vision. Le regardé devient ce qu'il fait sur le moment, pour toujours : c'est un serveur, il sert, point.

Puisque le regard occupe une place primordiale dans la construction du soi à travers l'autre, il apparaît surprenant que Sartre ne traite pas le cas de l'aveugle dans l'Être et le Néant. Si le non-voyant reste sujet au regard de l'autre, il ne dispose pas à son

tour de capacité de renvoi propres aux voyants. Ainsi, on peut penser qu'il devient impossible pour le non-voyant de chosifier le reflétant comme peut le faire le voyant et de la même façon il échappe par défaut à la gêne ontologique due au regard d'autrui. Sartre n'en fera jamais état dans tout le traité mais la question mérite d'être posée. Le contact avec un tiers bouleverse dans tous les cas l'essence de l'individu : phénomène néfaste dans le cas des couples et bénéfique pour l'individu en lui-même désirant casser et renouveler son *en-soi*.

Le tiers annule instantanément tout l'ouvrage du couple en y injectant un regard parasite neuf, donc terriblement objectif, sur l'image créée pour l'autre : ce qu'appelle Sartre « l'être-pour autrui » ou bien la perception forgée pour l'autre. Le regard d'autrui agit donc comme un « cheveu sur la soupe » qui contamine l'*en-soi* précédemment créé à deux et rend les deux êtres responsables de ce qu'il vient de recréer. Cette critique résume bien la problématique triangulaire destructrice de l'amour chez Sartre :

En premier lieu, les relations amoureuses sont un système de renvois indéfinis, un simple jeu de reflets, de miroirs. D'où une perpétuelle insatisfaction. En second lieu, le réveil d'autrui est toujours possible, il peut toujours faire éclater sa propre objectivité et reconstituer la mienne. D'où une perpétuelle insécurité. En troisième lieu, l'absolu de l'amour est toujours sous le coup de se voir relativisé par les autres ». (Kratochvílová 31)

Comme on l'a vu, la vision de Sartre sur l'amour exclut l'image traditionnelle de l'harmonie entre deux êtres mais établit plutôt un rapport de dominant/dominé entre deux

consciences qui cherchent à s'aliéner mutuellement en usant du regard comme d'une arme pour posséder l'autre. Qu'il s'agisse d'un couple et d'un tiers ou simplement un être et son semblable, le conflit régit donc la relation soi/autrui. Au moment où l'on se rend compte de l'observation d'autrui sur sa propre personne, on devient sujet à l'asservissement de son regard : « Je suis possédé par autrui ; le regard d'autrui façonne mon corps dans sa nudité, le fait naître, le sculpte . . . Autrui détient le secret de ce que je suis. Il me fait être et, par cela même, me possède, et cette possession n'est rien d'autre que la conscience de me posséder » (489). Au moment du regard, l'individu se voit donc volé de son être par autrui qui le refaçonne d'où la réaction de récupération naturelle du soi accaparé par l'autre : on cherche à faire valoir sa liberté. L'autre représente donc le garant de notre liberté en ce sens qu'il la révèle après s'être accaparé de notre soi. Le regard devient donc une arme à l'aide de laquelle l'Homme peut « ouvrir » son semblable. Sartre conduit à la fin du traité une étude sémantique des expressions basées sur la violence du regard :

La vue est jouissance, voir c'est déflorer . . . L'objet non connu est donné comme immaculé, comme vierge, comparable à une blancheur . . . toute recherche comprend toujours l'idée d'une nudité qu'on met à l'air en écartant les obstacles qui la couvrent, comme Actéon écarte les branches pour mieux voir Diane au bain . . . Le savant est le chasseur qui surprend une nudité blanche et qui la viole de son regard. Aussi l'ensemble de ces images nous révèle-t-il quelque chose que nous nommerons le complexe d'Actéon . . . connaître, c'est manger des yeux ». (621)

Dans la mythologie tirée des *Métamorphoses d'Ovide*, Actéon le chasseur légendaire meurt dévoré par sa meute de chiens après qu'il ait surpris Artémis (Diane) se baigner et que celle-ci pour se venger l'ait transformé en cerf. Sartre fait passer ici un message très clair, le regard de l'autre tue autant qu'il met à nu notre être.

Le choix du nom du personnage n'a rien d'innocent non plus. C'est l'acte d'Actéon qui le mène à sa perte. Toute la problématique cyclique (regard, honte, stase du soi et punition) du traité revient ici par l'analogie de l'épisode grec : l'individu use du regard pour remplir l'autre de subjectivité, s'en suit la honte de l'observé par laquelle le scrutateur périt en emportant avec lui le dernier *en-soi* perçu. Comme on l'a vu, que ce soit dans *La Nausée, l'Être et le Néant* – et comme on le verra dans *Huis Clos*, le regard occupe dans la philosophie de Sartre une place prépondérante : tout commence, change et disparaît à travers l'acte d'observation. Tirons de l'Être et le Néant une leçon : si la présence d'autrui peut gravement nuire à l'individu, elle reste indispensable dans le sens où seule une conscience extérieure peut réveiller le *pour-soi* et par conséquence nous donner la possibilité de changer notre *en-soi*. L'autre reste donc utile dans sa capacité à se faire voler sa liberté pour le compte de l'autre. L'idée d'humanisme comme l'idéologie de l'Homme au centre de tout se voit détourné chez Sartre. Si l'Homme occupe toujours la place principale de l'essai, ce n'est aucunement en raison de quelques nouvelles vertus mais uniquement pour sa faculté à refléter sa propre conscience et remplir de néant son propre être afin de le rebâtir à sa guise. Le procédé s'avère donc l'exact contraire de l'essence de l'humanisme traditionnel indiqué par Le Larousse : « philosophie qui place l'homme et les valeurs humaines au-dessus de toutes les autres valeurs ». Il s'agit bien de

« L'Homme pour l'homme », certes, mais dans le sens le plus manipulateur et égoïste qui soit. Autrement dit, on pourrait exprimer l'humanisme sartrien de l'Être et le Néant comme l'idée de l'Homme pour le *pour-soi*. Il ne s'agit plus de l'idée classique de l'Homme comme fin en soi mais plutôt d'un moyen pour parvenir à ses propres fins. Sartre achèvera la dernière partie du traité par cette phrase résumant bien sa pensée : « L'homme est une passion inutile » (659).

La conclusion paraît au premier abord un peu amère mais s'avère extrêmement juste. La passion pour l'Homme, c'est-à-dire l'amour aveugle de l'Homme sous couvert d'humanisme classique hérité de la Renaissance a démontré son échec respectivement dans *La Nausée* avec l'Autodidacte l'amoureux des hommes qui finit battu par ses pairs publiquement et forcé à l'exil mais aussi dans l'Histoire avec les camps de concentration. L'homme ne mérite aucune (com)passion pour son semblable ; il reste néfaste à sa propre espèce. Cependant, comme on l'a vu dans l'analyse, la capacité de l'homme à utiliser autrui pour transformer son *pour-soi* le rend fondamentalement nécessaire/utile à chacun. Il faut donc lire cette dernière phrase comme l'idée de l'Homme inutile par essence mais indispensable dans son regard. *L'Être et le Néant* souligne donc la jonction entre le jeune Sartre de *La Nausée* où l'homme n'était qu'une apparition gratuite dont l'existence était stérile à l'idée que dans toute sa contingence l'Homme peut être malgré lui utile au sens d'objet pour son prochain.

Fidèle à ses propres préceptes, on verra que la position sartrienne sur l'humanisme subira, à l'image du *pour-soi* en mutation continue, une nouvelle évolution pour finalement épouser la thèse de l'humanisme-pilier-de-l'existentialisme

que défendra ensuite Sartre jusqu'au bout de sa vie. Si le thème de l'incarcération n'apparaît pas clairement dans l'Être et le Néant, il ne faudra pourtant pas attendre longtemps pour que Sartre se serve de son expérience personnelle en tant que déporté-prisonnier pendant la guerre pour donner à sa nouvelle forme d'humanisme un cadre au théâtre. On analysera donc cette dernière transformation dans la dernière œuvre sélectionnée pour cette étude : *Huis Clos* publiée en 1944.

Chapitre III: Le Nouvel Humanisme de *Huis Clos*

Le format et la mise en scène de *Huis Clos* en un unique acte forgent un micro-environnement au service du sens de la pièce. Ce théâtre de situation permet la recréation d'une communauté à minima. Composée seulement de trois personnes/personnages, l'œuvre existe en vue de grossir les problématiques liées à l'humanisme afin de les rendre alors plus apparentes aux yeux des spectateurs.

Dès le début, les protagonistes se retrouvent un à un en enfer. Pourtant, de manière très déconcertante, le décor – un salon style Second Empire – s'avère bien loin de la vision infernale conventionnelle. Il s'agit de la volonté du dramaturge d'instiller immédiatement une atmosphère réaliste pour susciter l'intérêt du spectateur qui se retrouve plongé instantanément au sein d'un univers familier. Comme souvent chez Sartre, on retrouve le personnage du « garçon », pas de café cette fois, mais « d'étage », qu'on appellera ici « le valet ». En guise de scène d'exposition, le bref échange entre le valet et Garcin nous indique quelques une des nouvelles valeurs inhérentes au monde infernal : « Savez-vous qui j'étais ? Bah ! ça n'a aucune importance » (14). L'auto-correction de Garcin pose les bases : en enfer chacun devient l'égal de l'autre. Les concepts de passé, de possessions et de pouvoir s'effondrent. Plus de besoins, plus d'atouts ; les personnages se retrouvent nus dans leur âme. Déconcerté par l'absence de flammes et de tortionnaires dans son nouveau logement pour l'éternité, Garcin demande au valet : « Où sont les pals ? . . . Les pals, les grils, les entonnoirs de cuir » (15). On comprend vite qu'il ne s'agit ici pas de l'enfer chrétien mais d'une tout autre forme de lieu. Dès les premières pages, le lecteur averti de *l'Être et le Néant* pourra déjà glaner

quelques indices quant à la véritable torture qui attend Garcin et les autres alors que ce dernier s'exclame : « Pas de glaces, pas de fenêtres, naturellement » (15). Le « naturellement » de Garcin renvoie à l'absence de fenêtre ici, rien d'étonnant puisque c'est ce qu'on pourrait attendre de toute prison. Cependant, c'est l'absence de glace qui devrait lui mettre la puce à l'oreille. Sans miroir, la notion de regard sur soi-même vole en éclats. La deuxième observation de Garcin laisse présager qu'il commence à se douter que quelque chose ne tourne pas rond : « Donc pas de brosse à dents. Pas de lit non plus. Car on ne dort jamais, bien entendu ? » (16). En vérité, l'absence de lit ne se justifie pas uniquement par l'inutilité pratique dû à l'état de mort qui par définition n'a plus besoin de récupérer physiquement. Le fait que le lit ne soit pas présent dans le salon, on le verra plus tard, s'explique par la condamnation à ne plus jamais pouvoir échapper au regard de l'autre en fermant les yeux. Par l'absence de lit, on impose une cohabitation perpétuelle aux résidents infernaux. La barrière illusion/réalité cesse d'exister, ce qui condamne Inès, Garcin et Estelle à la confrontation perpétuelle à la réalité. D'une part, Sartre prive ici ses personnages de repos physique bien sûr mais aussi surtout d'échappée existentielle face aux yeux des autres ; inlassablement, il faudra essayer leur regard qui constitue cette nouvelle réalité permanente et ce pour toujours. Il ne faut pas longtemps à Garcin pour mettre le doigt sur le problème : « J'y suis : c'est la vie sans coupure » (17). Ainsi, on retombe directement sur la problématique de notre sujet : l'humanisme et de manière plus précise l'existence avec et à travers les autres. Comme beaucoup de répliques dans la pièce, un deuxième sens sous-jacent s'y glisse. Ici, la référence à la « coupure » renvoie aussi à la nature de la pièce, sans entracte, donc sans pause ni coupure. Pourtant Garcin se

méprend sur un point : Spontanément, il pense d'abord que le châtiment consiste à éradiquer tout repos jusqu'à le rendre fou : « Sans paupières, sans sommeil, c'est tout un. Je ne dormirai plus ... Mais comment pourrais-je me supporter ? » (18). Garcin se trompe grandement quant à la véritable punition, qui se révélera bien plus pénible qu'un simple face à face avec lui-même pour l'éternité puisque c'est aux autres qu'il faudra survivre. Dans la foulée, on introduit le valet d'enfer avec qui Garcin essaye d'en apprendre plus sur les lieux, un personnage qui s'avère fascinant bien qu'il disparaisse assez vite dans l'intrigue. Grâce à lui, le spectateur glane des informations quant aux « coulisses » de cet enfer. Le valet lui indique que le bâtiment se compose de plusieurs étages reliés par un couloir et d'un mystérieux interrupteur qui, comme par magie, ne fonctionne pas correctement : Les lumières ne peuvent jamais s'éteindre. Le valet précise : « La direction peut couper le courant » (19). Les personnages ne le comprendront que plus tard mais les « lumières » en question se révéleront être les paires d'yeux fixés en permanence sur chacun. La mention d'une « direction » prête d'abord à confusion car si l'enfer de la pièce s'éloigne grandement de la vision chrétienne, on semble trouver ici un écho d'une sorte de Dieu gardant jalousement le pouvoir de changer les règles apparemment immuables de l'enceinte du « bâtiment ». En jouant sur les deux tableaux du réaliste-mystique, il brosse un enfer laïque aux airs chrétiens. Cependant, les « lumières » et la « direction » renvoient implicitement aux projecteurs et la direction – unique responsable de tout changement. La direction peut donc s'interpréter comme la régie du théâtre, véritable dieu omnipotent et responsable de tout ce qui se passe sur scène.

Ainsi, l'enfer sartrien laisse entrevoir autre couche plus en profondeur par le procédé de mise en abyme de l'enfer comme méta-référence à l'œuvre théâtrale qui se joue sous les yeux du public. *Huis Clos* plonge la salle et les spectateurs dans l'obscurité d'où, tapis dans le noir, ils voient des personnages qui eux n'ont pas accès à leur regard à la manière d'une glace sans tain ; ils sont vus sans pouvoir regarder à leur tour. Cette mire unidirectionnelle met en place un voyeurisme chez le spectateur qui perçoit alors sous ses yeux d'autres existants, les acteurs. Ce qui sépare donc les spectateurs des personnages sur scène, c'est la perception de la scène physique qui fait office de « rideau » entre fiction et réalité, entre l'illusion de la pièce (décor et périmètre du jeu) et le monde réel (la salle).

La scène II déclenche véritablement l'intrigue en introduisant le deuxième personnage principal de la pièce : Inès. Elle représente l'intelligence et la perspicacité, autant perspicace dans le sens d'observatrice que par sa capacité à juger : deux thématiques essentielles dans *Huis Clos*. À la différence de Garcin, Inès sait exactement pourquoi elle est là : « C'est tout ce que vous avez trouvé ? La torture par l'absence ? » (23). Garcin ne comprend pas : « Je vous demande pardon : pour qui me prenez-vous ? – Vous ? Vous êtes le bourreau » (23). Malgré toute sa vivacité d'esprit, Inès a partiellement tort. Si elle se trouve bien enfer et qu'il s'agira bien de mettre une triangulaire entre chaque bourreau et sa victime, elle se trompe pourtant de rôle. Garcin sera sa victime et elle endossera son habit de bourreau pour lui. L'isotopie de l'image couplé au regard parsème toute la pièce et Garcin nous en offre un bel exemple en guise de première approche avec Inès : « Eh bien, la glace est rompue » (24). L'allusion ici

implique qu'ironiquement, si la glace s'est rompue au sens figuré, la véritable glace vient de se former sous ses yeux. Inès devient son unique miroir pour toujours. On en trouve une confirmation plus tard quand Garcin explique à Inès : « . . . ils ont ôté tout ce qui pouvait ressembler à une glace . . . mais je n'ai pas peur » (25). Et Inès de répondre avec une ironie majestueuse : « Ça vous regarde » (25). Le « ça », c'est en réalité, elle. Les trois personnages viennent d'être respectivement chosifiés et réduits à l'état de miroir pour chacun. La rencontre entre Inès et Garcin rompt la glace et marque la fin de toute méditation possible et de paix intérieur. Non seulement Inès s'avèrera dorénavant l'unique miroir pour Garcin mais sa présence infligera également l'impossibilité de penser pour lui sur lui-même. L'arrivée d'Inès marque donc la fin du silence qui régnait alors depuis la sortie du valet d'enfer au début de la scène II.

Comme une machine bien rôdée, la scène IV suit le même code pour finalement introduire le troisième et dernier personnage : Estelle. Le premier contact entre Estelle et Garcin se fait d'abord par un long regard avant aucune parole, comme la didascalie nous l'indique : « *Estelle regarde Garcin, qui n'a pas levé la tête* » ; une manière d'insister sur le fait qu'on ne connaît l'autre qu'à travers les yeux, les mots étant dénués de pouvoir. Garcin prend les devants et s'exclame : « Je ne suis pas le bourreau, madame » (27). Il ne le sait pas encore mais c'est effectivement le rôle qu'il va devoir jouer pour Estelle.

Comme divers éléments nous l'ont déjà indiqué plus haut, *Huis Clos* joue constamment sur une méta-référence au monde du théâtre. La construction progressive du trio où chacun se voit remettre un rôle renvoie aux codes mêmes du genre littéraire. L'intrigue se lance donc véritablement après cette scène où le valet – ayant pris soin

d'installer la pièce, laisse libre cours aux acteurs de jouer leur partie. Au sens littéral comme figuré, le valet « quitte » la pièce (salon) mais aussi le texte (la pièce de théâtre) et ne reviendra jamais. Traditionnellement, le valet joue au théâtre un rôle de confident et implique un maître, un duo d'où va même jusqu'à naître l'intrigue toute entière si l'on pense par exemple au *Jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux ou bien *le Mariage de Figaro* de Beaumarchais. Ici, le valet donne la réplique à Garcin avant tous les autres personnages et s'affiche donc comme le premier, bien qu'éphémère, miroir de Garcin : une fonction qui sera reprise dès sa disparition par l'arrivée consécutive d'Inès. En ce sens, le valet représente pour Garcin et pour le spectateur la visée d'exposition de la pièce : il transmet à demi-mot les codes des lieux à Garcin tout en lui laissant le soin de découvrir le reste par lui-même. La scène V continue à disséminer au spectateur des indices quant aux rouages de cet enfer. La nuit arrive de façon abrupte et encore une fois on peut y déceler la volonté de Sartre d'imbriquer le théâtre dans le théâtre par un procédé de mise en abyme :

Garcin, *remettant sa veste* :

Il y fait une chaleur de cloporte. C'est la nuit

Estelle :

Tiens, oui c'est déjà la nuit

Inès :

C'est la nuit. Ils ont mis les scellés sur la porte de ma chambre. Et la chambre est vide dans le noir. (34)

Le commentaire d'Inès a des échos de voix-off ; tout paraît si artificiel et soudain. Le passage brutal à la nuit fait penser à un grossier changement d'arrière-plan sur la scène où on pourrait lire sur carton-pâte : « nuit ». À cet instant, la problématique humaniste frappe de plus belle alors que Garcin raconte sa vie passée qu'il voit filer du regard :

Garcin :

Ils ont posé leur vestons sur le dos de leurs chaises et roulé les manches de leurs chemises au-dessus de leurs coudes. Ca sent l'homme et le cigare
(*Un silence*). J'aimais vivre au milieu d'hommes en bras de chemise

Estelle, *sèchement vers Inès* :

Vous aimez ça vous, les hommes en chemises ?

Inès :

En chemise ou non, je n'aime pas beaucoup les hommes. (34)

On peut sentir dans la réponse d'Inès un relent roquentesque. Si bien sûr sa réplique d'Inès souligne son homosexualité, maintes fois suggéré renvoie au sens propre de rejet du genre masculin de l'homme, on y perçoit également une critique anti-humaniste latente de l'Homme. Estelle met le doigt sur la mécanique essentielle de la pièce : « Ce n'est pas par hasard que *vous*, vous êtes en face de moi ? . . . C'est insupportable. Et quelque chose doit m'arriver par vous deux ? (*Elle les regarde*) (37). À ce moment-précis, Sartre place chaque personnage dans ce qu'on appellera le triangle infernal, nous y reviendrons tout à l'heure. Si les rôles ont été distribués et chacun sait ce qu'il doit faire, reste une réplique particulièrement anticipatrice. Garcin dit à Inès :

« Allons, pourquoi sommes-nous ensemble ? Vous en avez trop dit : allez jusqu'au bout » (38). Ici, la dernière réplique possède un double sens. Au sens propre, Garcin invite Inès à faire partager le fond de sa pensée. De manière plus intéressante, il répond lui-même à sa propre question si l'on considère la dernière partie comme une affirmation plutôt qu'un appel à Inès de développer. Pendant un instant, l'enfer prend alors la forme d'un purgatoire. Comme on va le voir, chacun va devoir passer l'acte de confession avec plus ou moins de brio. En bonne camarade incarcérée curieuse de sa compagne de cellule, Inès lance la discussion : « Qu'avez-vous fait ? Pourquoi vous ont-ils envoyée ici ? » (38). Estelle se prête malgré elle au jeu des confessions mais ne convainc personne avec la carte de l'innocence : « Mais je ne sais pas, je ne sais pas du tout ! Je me demande même si ce n'est pas une erreur. (*À Inès.*) Ne souriez pas . . . Mais ne souriez pas. (*À Garcin.*) » (38-39). Comme les sourires l'indiquent, ni Garcin ni Inès n'est dupe, et c'est leur regard qui fait comprendre à Estelle qu'elle fait figure de piètre menteuse. Un à un, ils avouent à demi-mot leurs fautes mais Inès veille à ce que tout soit dit, elle lance : « Je vois (*un temps*). Pour qui jouez-vous la comédie ? Nous sommes entre nous » (40). Cette réplique s'avère particulièrement intéressante en ce qu'elle insiste encore sur le regard via l'expression en apparence innocente « Je vois » mais surtout on retrouve ici une nouvelle méta-référence au théâtre et plus spécifiquement au public dans la salle de représentation avec le « Nous sommes entre nous ». Cette réplique laisse entendre qu'on n'est jamais à l'abri d'un regard extérieur.

Ici, les acteurs se croient « seuls entre eux » mais ils sont en vérité épiés par des centaines d'yeux dans l'audience. Ces mêmes personnes du public pour l'instant dans

l'obscurité seront également vues plus tard quand les lumières braqueront leurs champs sur eux. Le « nous » gagne donc une autre dimension, on peut l'interpréter comme le nous (acteurs) mais aussi le nous (acteurs + spectateurs).

Suite à quoi, Inès a alors une révélation : « Ha ! (*un temps.*) J'ai compris pourquoi ils nous ont mis ensemble . . . Il n'y a pas de torture physique, n'est-ce pas ? Et cependant, nous sommes en enfer. Et personne ne doit venir. Personne. Nous resterons jusqu'au bout seuls ensemble » (41). Cette dernière réplique représente sans doute la plus énigmatique de toute la pièce. Particulièrement, le « jusqu'au bout » paraît à la fois paradoxale, et pourtant... Comment les personnages prisonniers les uns des autres pour l'éternité peuvent-ils concevoir un « jusqu'au bout » qui implique donc une fin à une sentence qui les damne pour toujours ? À ce stade, une réponse pourrait être qu'il s'agit de la volonté de Sartre d'indiquer subtilement au spectateur qu'un salut reste possible. Cette solution, quoi qu'il arrive devra inévitablement passer par les autres. On peut donc librement penser que c'est nul autre que l'humanisme qui pourra sauver les (hommes) damnés. Inès reprend : « En somme, il y a quelqu'un qui manque ici : c'est le bourreau » (41). Ce dernier passage nous renvoie au concept évoqué plus tôt du triangle infernal. En guise d'illustration, représentons le dit-triangle ainsi :

Légende : G = Garcin ; I = Inès ; E = Estelle † = bourreau de ; 👁 = juge de/scruteur de

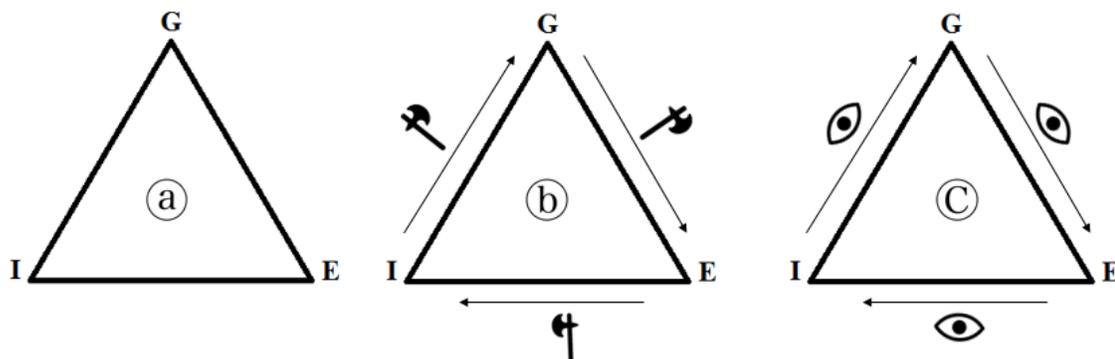


Figure 1 : Le triangle infernal

La configuration initiale a) forme la relation triangulaire de base après quoi chaque personnage devient « bourreau » b) dont l'arme se matérialise enfin via le regard c) : ils deviennent finalement chacun juge de l'autre. L'enfer de Sartre s'illustre donc comme un enfer humaniste où chaque homme tient l'autre comme prisonnier. Chacun dispose d'une proie mais aussi d'un prédateur et personne ne peut sortir du schéma. Ce rapport prédateur/proie tacite parcourt l'ensemble de la pièce mais s'illustre par moment à travers les dialogues, comme Estelle dit ici : « Inès a sorti ses griffes, je ne veux plus rester seule avec elle. » (85). Comme Inès le résume avec humour : « Et bien ils ont réalisé une économie de personnel. Voilà tout. Ce sont les clients qui font le service eux-mêmes » (42). Inès représente la voix de la raison dans toute la pièce. Contrairement à Garcin et Estelle, elle ne renie jamais ses actes passés et le bien-fondé de sa présence en enfer. Elle impose cette même franchise à ses deux compagnons d'incarcération constamment, comme ici : « En enfer ! Damnés ! Damnés ! [*Estelle*] Taisez-vous. Voulez-vous vous taire ? Je vous défends d'employer des mots

grossiers [*Inès*] Damnée, la petite sainte. Damné, le héros sans reproche. Nous avons eu notre heure de plaisir, n'est-ce pas ? Il y a des gens qui ont souffert pour nous jusqu'à la mort et cela nous amusait beaucoup. À présent, il faut payer » (41). Suite à l'éclaircissement d'*Inès* sur leur condition, Garcin et Estelle cherchent chacun un abri au regard de l'autre. Rappelons que les concepts propres aux vivants ont été bannis. Ainsi, l'absence de sommeil, doublée de celle du lit pousse Garcin à se cacher du regard extérieur en se masquant symboliquement les yeux : « *Il va à son canapé et se met la tête dans les mains* » (43) évidemment en vain. Estelle, quant à elle, essaie tant bien que mal de feindre la situation.

Pendant la chanson des blanc manteaux d'*Inès*, « *Estelle se remet de la poudre et du rouge* » (43). La didascalie du maquillage indique ici la volonté d'Estelle de camoufler à la fois qui elle est et comment elle apparaît aux autres, en plein jeu de l'être et du paraître. Pour reprendre des termes propres à *l'Être et du néant*, on peut dire qu'elle cherche à braver l'interdit : modifier par elle-même son *en-soi*, c'est-à-dire comment les autres la perçoivent. Ce qui en temps normal est déjà impossible, mais en plus dans le contexte actuel rappelons que tout miroir, glace et autres objets reflétant ont été abolis. Le seul miroir qui subsiste se trouve dans le regard de l'autre : « Monsieur, avez-vous un miroir ? (*Garcin ne répond pas*) (44) et *Inès* de lancer : « Moi, j'ai une glace dans mon sac. (*Elle fouille dans son sac. Avec dépit* :) Je ne l'ai plus. Ils ont dû me l'ôter au greffe (44). Finalement, Estelle ajoute : « Je me sens drôle. (*Elle se tâte*). Ça ne vous fait pas cet effet-là, à vous : quand je ne me vois pas, j'ai beau me tâter, je me demande si j'existe pour de vrai » (44). On retrouve ici une idée-clé de *l'Être et le Néant*, on n'existe que par

le miroir, en l'occurrence par le miroir de l'autre. Les personnages, privés de miroir se retrouvent par la même occasion privés de retour sur eux-mêmes. Sartre illustre l'idée de l'autre comme seul levier-reflet permettant d'activer son *pour-soi*. L'hypothèse se confirme un peu plus loin quand Inès dit : « Voulez-vous que je vous serve de miroir ? Venez, je vous invite chez moi. Asseyez-vous sur mon canapé » (45). Le « chez moi » d'Inès souligne à la fois un humour paré à toutes les circonstances mais propose aussi une réflexion sur le concept de propriété. Les nouveaux résidents infernaux ont perdu toute possession, leurs corps mais aussi tous meubles, ils doivent (se) partager, tout, pour toujours. Puisqu'il n'y a qu'une pièce dans la pièce de théâtre, tout appartient à tout le monde et le « chez moi » ne peut se détacher du « chez eux » ou plutôt « chez nous ». Pour aller plus loin, il n'y a donc plus de distinction entre le « moi » et le « eux », pas plus que le « moi » qui doit devenir le « nous » mais seulement Garcin soutient ce projet qui ne prend jamais véritablement racine.

Dans *l'Être et le Néant*, nous avons déjà rencontré le concept de l'autre comme levier d'activation du *pour-soi*. L'homme utilise donc son semblable pour puiser des informations sur soi-même, comme l'invitation d'Inès le suggère : « Regarde dans mes yeux : est-ce que tu t'y vois ? » (46). Par métonymie, Sartre détourne avec brio l'idée des yeux comme le reflet de l'âme non plus dans ses propres yeux mais dans ceux des autres. Dans le cas de *Huis Clos*, la même idée s'applique de manière plus poussée car au lieu de disposer de milliers de miroirs à deux jambes pour refléter son *pour-soi*, chaque condamné n'a accès qu'à un unique reflet, déterminé par le triangle infernal. Ainsi, Inès est le miroir de Garcin, Estelle est le miroir d'Inès et Garcin qui devrait être le miroir

d'Estelle lui refuse son regard, ce qui consiste en la véritable torture d'Estelle. Sans reflet, son bourreau la prive de données sur son *en-soi* mais aussi lui ferme les portes de toute modification possible. Garcin subit une torture similaire à la différence qu'Inès ne daigne pas l'ignorer mais lui assure ne pas vouloir changer l'idée qu'elle a de lui ; en d'autres termes, elle maintient la trappe d'accès à son *pour-soi* close. Tout le sadisme prend place lorsque chaque bourreau prend conscience de son emprise totale sur sa victime. Ainsi, Inès remarque : « . . . ma petite alouette, je te tiens ! . . . Si le miroir se mettait à mentir ? Ou si je fermais les yeux, si je refusais de te regarder, que ferais-tu de toute cette beauté ? N'aie pas peur : il faut que je te regarde, mes yeux resteront grands ouverts » (48). Bien qu'Inès accède à la requête d'Estelle, consciente qu'elle pourrait en obtenir les faveurs (sexuelles), le regard de cette dernière ne compte pas, selon le triangle. Pour Estelle, le regard à obtenir pour une quelconque rédemption, c'est celui de Garcin : « *Estelle, désignant Garcin d'un coup de tête. Je voudrais qu'il me regarde aussi* » (49). Dans la relation Garcin-Estelle, ce dernier utilise le déni de regard comme une arme à contre-pied envers Estelle puisqu'elle ne désire que son attention. Inès et Garcin démontrent donc des motifs opposés. L'un cherche à se dissimuler du regard des autres alors qu'Estelle souhaite obtenir celui de Garcin. Puisqu'il ne peut pas lutter directement contre son bourreau (Inès), il décide d'utiliser sa victime (Estelle) pour nuire indirectement à Inès. Le triangle prend alors une nouvelle forme : Inès aime Estelle qui aime Garcin, qui lui n'aime personne mais va feindre un amour pour Estelle pour détruire le regard d'Inès : « Alors petite, je te plais ? Il paraît que tu me faisais de l'œil » (51). Encore une fois, l'homme utilise l'Homme (ici une femme) pour détruire l'Homme.

Passé ce cap de la revanche individuelle et du sadisme, Garcin propose une sortie potentielle dans un discours somme toute mystérieux : « . . . Eh bien, il faudra que nous allions jusqu'au bout. Nus comme des vers : je veux savoir à qui j'ai affaire » (52). Nous avons déjà rencontré un premier « jusqu'au bout » surprenant précédemment. Celui-là ne l'est pas moins.

Comment expliquer ce « bout » quand les personnages sont en enfer pour l'éternité ? La clé pour sortir de l'enfer semble donc passer par la mise à nu, c'est-à-dire l'ouverture totale de son *en-soi* à l'autre. Dans le cas des personnages, il s'agit de confesser leurs « péchés » mutuellement. Encore une fois, si l'enfer sartrien se donne des airs laïcs, on peut toujours y déceler quelques relents religieux ici et là. Précisément, les allusions à la chaleur servent de motif récurrent pour rappeler au public qu'en dépit des apparences, l'action de la pièce se situe bien en enfer : [Garcin] : « Quelle chaleur ! . . . Il y fait une chaleur de cloporte. » (33) ; [Inès] : « Et cette chaleur ? Et cette chaleur ? » (36) ; [Garcin] : « Qu'il fait chaud ! » (62) ; [Garcin] « Et moi j'ai si chaud » (76) ; [Garcin] « Bon, eh bien, fermez la porte. Il fait dix fois plus chaud depuis qu'elle est ouverte » (88). D'ailleurs, on peut se demander comment se fait-il que les personnages restent sujets à quelque chose de si corporel que la chaleur alors qu'ils sont morts et par cet état hors d'atteinte de besoin ou sensations humaines tels que la faim, la soif, le sommeil. Nombreuses représentations de la pièce montrent visuellement les acteurs transpirer sur scène, comme une marque physique repoussante et marquant symboliquement la chaleur étouffante causée par la seule présence de l'autre. Cette chaleur évoquée à plusieurs reprises déclenche aussi le « déshabillage » des acteurs –

Garcin ôte sa chemise – comme pour souligner la nécessité d'enlever un poids (vêtement) trop lourd à porter. Symboliquement, on peut dire que les attaques répétées de la chaleur servent donc à précipiter la scène des confessions. Garcin prend les devants et révèle son passé de tortionnaire, alcoolique et sadique : « Je suis ici parce que j'ai torturé ma femme. C'est tout. Pendant cinq ans. Bien entendu elle souffre encore . . . Je rentrais saoul comme un cochon, je sentais le vin et la femme. Je ne regrette rien. Je paierai mais je ne regrette rien ». Quand Inès lui demande pourquoi la faire souffrir, il répond froidement : « Parce que c'était facile » (54) et ajoute qu'il est allé jusqu'à transformer sa femme en servante pour lui et sa maîtresse. Quant à Inès, on apprend plus tard qu'elle est responsable de la mort de deux de ses proches. D'une franchise déconcertante, elle déclare : « Moi, je suis méchante : ça veut dire que j'ai besoin de la souffrance des autres pour exister » (57). Les deux compagnons d'infortune partagent un certain goût pour le sadisme. Estelle, la moins honnête du trio, pressée sans cesse de passer à confesse par les autres avoue finalement avoir commis un infanticide : « Il y avait un balcon, au-dessus d'un lac. J'ai apporté une grosse pierre. Il [l'amant, père de l'enfant non désiré] : 'Estelle, je t'en prie, je t'en supplie.' Je le détestais. Il a tout vu. Il s'est penché sur le balcon et il a vu des ronds sur le lac » (61). On apprendra plus tard que son mari (légitime) s'est tiré une balle dans la tête suite à l'événement. Le choix narratif de laisser progressivement les personnages délier leur passé criminel sert à gagner d'entrée de jeu la compassion du lecteur qui prend alors parti pour ceux qui apparaissent comme des « victimes » d'une erreur judiciaire divine. Sartre se joue de la valeur systématique héritée du catholicisme : fautes = punition, en faisant du spectateur un complice de chaque criminel dont, avec le

temps, on a gagné la sympathie. Passé le stade du châtement mérité, le spectateur s'interroge alors : la micro-communauté peut-elle trouver une quelconque rédemption chez/avec l'autre ?

Après la scène de confession, Garcin fait sentir son besoin urgent de se retrouver face à face avec sa propre image : « Je donnerais n'importe quoi pour me voir dans une glace » (62). Il renouvelle sa demande de solidarité : « (*Timidement.*) Est-ce que nous ne pourrions pas essayer de nous aider les uns les autres ? » (63) mais l'individualité l'emporte encore quand Inès dit : « Je n'ai pas besoin d'aide » (63).

Pourtant Garcin insiste : « Aucun de nous ne peut se sauver seul : il faut que nous nous perdions ensemble ou que nous nous tirions d'affaire ensemble. Choisissez » (63). L'idée reste encore uniquement au stade d'idée et personne ne daigne y donner du crédit. On peut penser que l'invitation de Garcin à la cohésion représente pourtant l'unique sortie possible mais les personnages restent prisonniers d'eux-mêmes. À mi-chemin, Inès et Garcin conviennent d'un pacte : « Si vous nous laissez tout à fait tranquilles, la petite et moi, je ferai en sorte de ne pas vous nuire » (67). Fatalement, le projet tombe à l'eau car dans la configuration du triangle, il suffit qu'un des trois membres n'adhère pas au pacte pour rendre le projet nul :

Inès :

« Vous m'aviez promis Garcin , vous m'aviez promis ! . . .

Garcin :

C'est vous qui avez rompu le pacte » (75).

La symbolique du chiffre 3 prend tout son sens ici où toute alliance avec un autre s'avère impossible car le dernier peut revêtir son habit de bourreau pour nuire à sa propre proie et ainsi affecter son propre bourreau : « Faites ce que vous voudrez, vous êtes les plus forts. Mais rappelez-vous, je suis là et je vous regarde. Je ne vous quitterai pas des yeux, Garcin ; il faudra que vous l'embrassiez sous mon regard. Comme je vous hais tous les deux ! Aimez-vous, aimez-vous ! Nous sommes en enfer et j'aurai mon tour » (75). Le « tour » évoqué par Inès renvoie au schéma triangulaire précédent ou, tour à tour, chacun souffre et fait souffrir un autre. Le choix judicieux de mettre un nombre impair (trois personnages) en enfer permet d'accentuer le phénomène d'objet/possédant.

Lorsque Garcin s'abandonne à Estelle, il scinde le triangle en deux groupes, le couple qu'il constitue (1+1) et Inès (1). Celle-ci, la seule capable d'offrir à Garcin sa rédemption en le considérant « non-lâche », lui refuse prise de jalousie pour l'amour qu'Estelle lui porte. Le triangle s'avère donc maudit en ce sens qu'il apparaît impossible de concilier une relation entre deux sans négliger le troisième dans toutes les configurations possibles.

La solution du pacte du couple qui repose sur l'échange de mensonges mutuels ne s'avère pas viable dans cet enfer. On en revient au fait que l'individu n'a pas d'accès à une auto-modification de son *en-soi*, cet acte passe toujours par les autres. Garcin en est conscient lorsqu'il demande à Estelle de lui fournir le reflet de son image à travers son regard, elle répond : « Mais je n'en sais rien, mon amour, je ne suis pas dans ta peau. C'est à toi de décider. » et Garcin de répondre : « Je ne décide pas » (79). Comme vu précédemment dans le chapitre II sur l'Être et le Néant, l'accapitation d'un autre, déchu

d'objectivité nullifie son intérêt. Garcin ne peut donc plus utiliser le regard d'Estelle pour lui-même puisque sa vision de Garcin est maintenant viciée. Le miroir d'Estelle est biaisé par son objectification volontaire subie pour plaire à Garcin ; son regard est devenu incompatible à renvoyer une image objective de Garcin : « [Garcin à Estelle] : Va-t-en ! Tu me dégoûtes encore plus qu'elle. Je ne veux pas m'enliser dans tes yeux » (85). La seule qui ait le pouvoir de lui procurer cette liberté est Inès mais elle lui refusera jalousement cette faveur/délivrance jusqu'à la fin. L'âme de Garcin reste alors damnée, couverte à jamais de l'enveloppe formée par le dernier regard de ses proches à son égard sur Terre avant que la mort ne cristallise son *en-soi* pour toujours.

Garcin le sait et déclare : « Garcin est un lâche. Voilà ce qu'ils ont décidé, eux, mes copains. » (80). Le passage à la troisième personne pour faire référence à lui-même traduit ici le détachement du personnage par rapport à son propre *soi* qui ne lui appartient plus, il devient étranger à lui-même, aliéné, et privé d'accès à son propre être. Plus tard, la métaphore resurgit alors qu'il rend compte de la cémentation de son *en-soi* : « Je suis tombé dans le domaine public » (82). Quand Estelle lui affirme son amour, Garcin pense un instant être sauvé : « Estelle, nous sortirons de l'enfer » (83). Tout assertif qu'elle soit, la résolution de Garcin ne peut qu'être vaine : sa porte de sortie n'étant qu'Inès, ni sa volonté ni celle d'Estelle ne comptent. La liberté de Garcin dépend de l'autre, le troisième du triangle échappant respectivement à chacun des deux autres. Dans *Huis Clos*, c'est donc l'individualisme qui maintient en enfer chacun des personnages là où en faisant bloc ils pourraient tous bénéficier de l'effort commun et sortir de leur situation ensemble.

Mais même dans la mort, les personnages ne parviennent pas à agir chacun pour l'autre et se sauver, ils se maintiennent tous prisonniers les uns des autres. On en arrive alors à un nouvel échec, cette fois aux antipodes de celui de l'humanisme dans *La Nausée* : celui de l'individualisme. On retrouve d'ailleurs dans cette réplique à la fois la haine, déjà présente dans le roman qui vient ici cohabiter avec l'humanisme quand Garcin dit : « Mais toi, toi qui me hais, si tu me crois, tu me sauves » (89). L'idée du salut de l'un, contingent de l'action de l'autre mis en lumière à la toute fin ne trouve pourtant pas de concrétisation. Inès laisse Garcin dans son enfermement : « Tu es un lâche, Garcin, un lâche parce que je le veux. Je le veux, tu entends, je le veux ! Et pourtant, vois comme je suis faible, un souffle ; je ne suis rien que le regard qui te voit, que cette pensée incolore qui te pense » (91). Le pouvoir réside toujours dans les autres, ce sont eux qui décident de remplir ou non *notre en-soi*. Cette dernière réplique laisse entendre un écho rimbaudien, qui disait dans *Les lettres du voyant* : « C'est faux de dire je pense : on devrait dire : On me pense ». Le « me » implique bien l'idée du tiers remplissant son propre néant, sac existentiel porté par chacun mais en définitive toujours ficelé par l'autre. Pourquoi alors ces trois-là se retrouvent-ils en enfer et n'en sortent pas même après la confession de leur fautes ? Inès, Garcin et Estelle diffèrent dans leur « péchés » mais partagent tous à leur échelle une *mauvaise foi* telle qu'on l'a rencontrée dans l'Être et le Néant. Inès se dédouane de ses actes en se persuadant que sa nature puise ses racines dans le besoin de faire souffrir les autres. Elle justifie ses actes par une damnation du mal dès la naissance, donc renie l'imputabilité de ses choix sur son existence et rejette par conséquence la possibilité même de changer. En d'autres termes, elle se considère d'abord par essence et

ne peut sortir de ce qu'elle croit être cette essence plutôt que par existence. On présente Estelle dans la pièce comme une femme-objet, elle aussi feint sa responsabilité et cherche constamment dans le regard d'un homme (une fois morte, chez Garcin), une existence. Dans ce sens, elle nie sa propre responsabilité. Quant à Garcin, il souffre de l'image idéalisée et donc inaccessible qu'il a édifiée lui-même, dont il ne cesse de se convaincre avoir vécu mais qui n'a en réalité jamais existé. Tous, ont donc en commun leurs mensonges, pas seulement aux autres mais surtout à eux-mêmes. Peu après la scène des confessions, un semblant de climax survient au moment où la porte de la salle de séjour jusqu'alors clos s'ouvre soudainement, suggérant une sortie possible : « *(La porte s'ouvre brusquement)* » (86).

Contre toute attente, aucun des personnages n'ose franchir le pas et quitter les lieux. Mais Inès jette : « Alors ? Lequel ? Lequel des trois ? La voie est libre, qui nous retient ? Ha ! c'est à mourir de rire ! nous sommes inséparables » (87). Ce qui devrait constituer le dénouement de la pièce, la résolution par la sortie mentale et physique des personnages n'aboutit pas. Bien que dotés d'un recul suffisant pour connaître maintenant exactement leur « rôle » au sens de « prédateur de/proie de » ils ne parviennent pas à en sortir. Sur un second plan, l'orientation sexuelle des personnages renforce la chaîne triangulaire d'un deuxième maillon: Garcin est attirée par Inès, qui étant lesbienne, n'en a que faire mais recherche plutôt les faveurs d'Estelle (hétérosexuelle) qui cherche à s'enticher de Garcin. Chacun poursuivant avec désir un autre qui ne peut s'y offrir, le triangle redouble de force et revêt alors une nouvelle perspective de triangulaire amoureuse. À deux en enfer, chacun pourrait accorder son miroir sur celui de l'autre et

espérer trouver une porte de sortie ensemble ; ce que commencent à faire Estelle et Garcin au milieu de la scène 5 mais la tentative est immédiatement contrée par Inès, lésée. Le chiffre 3 nullifie donc toute rédemption par l'autre via l'amour. Qu'en est-il du meurtre ? Puisque les personnages sont déjà damnés, on pourrait se dire qu'ils ne sont plus à commettre une atrocité près et qu'éliminer « son autre » pourrait détruire les lois du triangle infernal. C'est à ce moment précis qu'on peut apprécier tout le sadisme des lieux.

En tout début de pièce, on nous avait présenté deux accessoires d'apparence bien banal : le coupe-papier et le bronze de Barbedienne. La mise en scène de ces objets trônant au beau milieu de la pièce sert de rappel à la condition immuable des personnages et démontre le caractère sadique de « celui qui les a placés là ». Le coupe-papier rappelle la futilité des intentions meurtrières en enfer et dissuade de « passer à l'acte » : chaque membre du triangle étant immortel en sa qualité de déjà-mort, il se trouve donc intuable. Chaque issue, échappée potentiel au périmètre du triangle a été méticuleusement pensée avant de les plonger dans ces lieux. On peut donc y voir un message du dramaturge rendant caduque tout contournement des difficultés, y compris la solution de la vie en hermite. Quant au bronze et sa « lourdeur » évoquée au début de la pièce alors que Garcin tente en vain de le déplacer, on comprend à la fin de la pièce qu'il agit en symbole du *pour-soi* figé dans l'*en-soi*, d'où l'apparence statuesque impossible à modifier/bouger soi-même. Le bronze joue un rôle épiphanique similaire à celui du galet de Roquentin dans *La Nausée* au contact duquel il saisit toute la gratuité de l'existence. En dépit de son apparence insignifiante, la statuette représente sans aucun doute l'élément scénique le

plus important de toute la pièce de par sa puissance évocatrice. Elle se tient immuable depuis les premières secondes de la pièce, et pourtant c'est seulement à la fin qu'on en décèle toute la force latente quand Garcin confie :

Le bronze... (*Il le caresse.*) Eh bien, voici le moment. Le bronze est là, je le contemple et je comprends que je suis en enfer. Ils avaient prévu que je me tiendrais devant cette cheminée, pressant ma main sur ce bronze, avec tous ces regards sur moi. Tous ces regards qui me mangent... (*il se retourne brusquement.*) Ha ! vous n'êtes que deux ? Je vous croyais plus nombreuses. (*il rit*) Alors c'est ça l'enfer. (93)

En plus de faire passer sa prise de conscience au spectateur, la réplique de Garcin renvoie encore une fois à la mise en abyme de l'œuvre. Le « vous n'êtes que deux ? Je vous croyais plus nombreuses » désigne la double paire d'yeux d'Inès et Estelle mais la faculté de Garcin à percevoir malgré tout ce qu'il ne peut pas voir, c'est-à-dire les centaines d'autres regards braqués sur lui dans la salle obscure dont le caractère ironique à sens unique (personnage vu mais qui ne peut pas voir) provoque son rire jaune.

Sur tous les plans, les trois restent prisonniers de la fonction qui leur a été attribuée, donc de leur essence. Inlassablement, ils restent figés, coincés dans la fonction assignée à leur « personnage » en enfer, encore une méta-référence au théâtre. Ils ne peuvent quitter ni la pièce ni la scène, le regard invisible du public les en empêchant. La signification du titre prend alors tout son sens : « Huis Clos » ne souligne pas seulement l'état d'incarcération des personnages prisonniers les uns des autres dans un espace fermé mais aussi le caractère scellé de leur *en-soi* dont la clé devrait être l'autre mais qu'ils ne

parviennent jamais à saisir. Toute la pièce est dénouée d'intrigue puisqu'il ne s'y passe aucune péripétie majeure outre la confession des personnages sur leur vie passée. *Huis Clos* s'inscrit en marge du théâtre traditionnel où le développement de l'intrigue mène à un dénouement final. En termes de progression scénique, *Huis Clos* n'avance pas, les personnages autant que le décor n'évoluent pas vers une résolution ou une sortie. Toute l'œuvre n'est que représentation, le pouvoir du théâtre est mis au service d'une démonstration philosophique. La circularité de la pièce renforce son message, on l'illustrera ainsi :

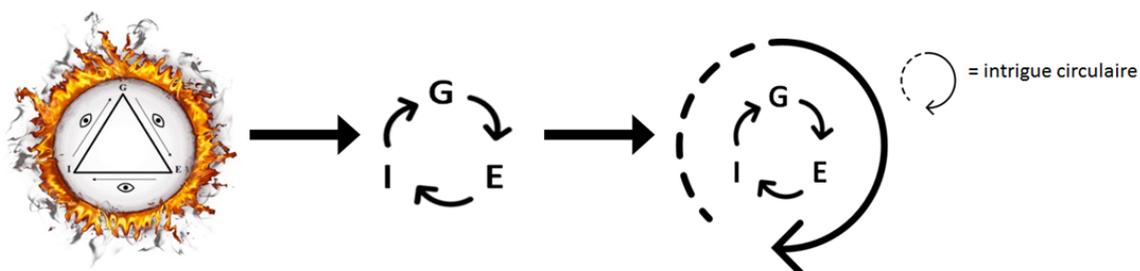


Figure 2 : Le cercle infernal

La « chaîne humaine » tourne en rond à l'intérieur d'un cercle plus grand (l'intrigue). Au moment où le rideau tombe, les trois personnages ont à peine bougé par rapport au début. Ils se tiennent dans le même espace confiné, ce qui referme le seul « acte » de la pièce sur elle-même. La dernière réplique lâchée sur scène par Garcin clôturant la pièce à demi-mot : « Eh bien, continuons » *Rideau* (95).

Huis Clos apporte un contre-poids à l'argumentaire de *La Nausée* qui prônait l'individualisme comme unique moyen de saisir l'existence dans toute son absurdité. La pièce sert véritablement de continuation logique et d'équilibre au roman.

L'œuvre ne veille pas qu'à condamner de manière simpliste des hommes ayant commis des fautes mais propose de réfléchir sur le rôle fondamental de l'autre comme vecteur de modification de sa propre existence. Chacun qu'il le veuille ou non est attaché à son semblable. En d'autres termes, la pièce renverse l'ostracisme salvateur de *La Nausée*. Ici, le salut passe nécessairement par l'autre mais l'individualisme de chacun les maintient tous en enfer.

Dans *Huis Clos*, la perspective a changé, il est devenu impossible de prendre le parti du vivre pour-soi (au sens commun du terme). Prisonniers, les personnages le sont d'abord vis-à-vis d'eux-mêmes, au sens de leur propre ego avant d'enchaîner les autres et la modification de leur essence dans un second temps. Garcin pourrait donc être comparé à un Roquentin mort dans le sens où il existe pour toujours dans un *en-soi* figé dont il est le seul responsable de sa dernière forme. Si elle agit en contraste du roman, la pièce n'invite pas pour autant le lecteur à embrasser les valeurs humanistes, au contraire. Il s'agit toujours de souligner la bêtise de l'humanisme (au sens d'amour gratuit pour l'autre et valeur fondamentale de l'existence) et de démontrer l'utilité de l'Homme pour soi-même en y ajoutant une borne d'urgence temporelle. Autrui doit être utilisé pendant son vivant si l'on ne souhaite pas avoir à porter comme un fardeau une version de soi faussée pour l'éternité. Une fois mort, aucun retour ou modification sur soi-même n'est envisageable, c'est là la nature de l'enfer sartrien qui plonge les personnages dans un état

de stase à valeur de simple bilan existentiel non modifiable. La pièce représente donc un avertissement pour les témoins (le public) qui pousse chaque individu à agir dès maintenant – un appel à agir pour se sauver soi-même grâce à l'autre. La pièce ne revêt pas de valeur morale au sens chrétien du terme : Même après la confession de leur « péchés », les personnages ne se voient offrir aucune sorte de rédemption. Loin des concepts de bien ou de mal, *Huis Clos* tout comme *La Nausée* visent à déclencher une prise de conscience chez le lecteur/spectateur et suggère d'utiliser l'autre pour son propre compte avant qu'il ne soit trop tard pour son *en-soi*. Si chacun attache son boulet aux pieds de l'autre, le véritable enfer de la pièce correspond au moment où chacun des personnages prend lui-même conscience que les clés de sa liberté se trouvent également dans les mains d'un autre. Dans l'enfer de *Huis Clos*, l'Homme reste inutile en soi mais vital pour l'autre.

Conclusion

Au moment de la conférence de 1945, les mots « L'existentialisme est un humanisme » retentissent comme une trahison chez les partisans de Sartre qui voyaient en lui dès 1938 le détracteur d'une tradition humaniste vieillissante en décalage total avec l'époque actuelle. Après la seconde guerre mondiale, Sartre s'était également inscrit aussi en faux par rapport à la place laissée à la Raison humaine établie par les Lumières, censée combler le vide laissé par la mort de Dieu et guider l'Homme vers un épanouissement personnel. Se développe alors, comme on l'avait vu à la fois dans *La Nausée* et *L'Être et le Néant*, l'individualisme avait la part belle et se dressait comme valeur fondamentale dans la lutte contre l'absurdité du monde. Par un tour de force rhétorique – pour ne pas céder à ce qui ressemble à un « retournement de veste philosophique » –, Sartre veille pourtant à rendre compatible la pensée anti-humaniste telle qu'elle apparaît dans *La Nausée* avec cette déclaration apparemment aux antipodes en distinguant différentes formes d'humanisme. Il y rejette toujours en bloc l'idée de nature humaine mais cherche cependant à tisser des caractéristiques de la condition humaine en société. Dans les trois œuvres de cette analyse, le concept de dépassement repose au cœur de l'existentialisme sartrien et le titre de la conférence exprime en 1945 à travers l'évolution de sa vision sur l'humanisme. Pour Sartre, vouloir définir une nature humaine commune reste toujours vaine puisque l'existence précède l'essence, cette dernière essence/nature devient propre à chacun et se transforme continuellement en fonction de ses actes. Au contraire, il prône la redéfinition perpétuelle du soi qui débouche sur la transcendance permanente de l'homme. Dans ce sens, Sartre pratique ce qu'il prêche quand il fait la déclaration qui

choque tant. Tout en restant conscient des partisans du premier jour maintenant désabusés dans l'assemblée, il revendiquera sa position lors d'un entretien : « C'est dans le prolongement de ces positions que j'ai fait, en 1945, une conférence qui a déçu énormément . . . Ce qui les scandalisait, c'est que j'avais été amené, selon eux, à renier par engagements successifs, ce qu'il y a de non-humanisme dans *La Nausée*. Ce que je considérais comme un progrès était pour eux un revirement » (Lanzmann 670). Sartre conclut son exposé en expliquant que puisque l'homme se trouve constamment hors de lui-même (l'aliénation), il n'existe que durant la phase de transcendance (le moment où il se perd). Par conséquent, l'individu devient Homme uniquement pendant cette transformation. Ce qui importe, c'est le procédé – mouvement – plutôt que l'état de post-transformation qui fixe l'individu dans un *en-soi* provisoire *ad eternum*. L'être sartrien n'existe que par dépassement, jamais par essence, d'où le concept de mort-en-vie surgissant de l'encroûtement de l'essence d'un individu dont on peut apercevoir les répercussions chez les pensionnaires infernaux dans *Huis Clos*. Autant que leurs corps, leurs essences se retrouvent figées pour l'éternité sans aucun(e) modification/retour possible.

Pour terminer, la phrase choc de 1945 tient plus de la rhétorique que d'un reniement total à la fois de l'anti-humanisme de *La Nausée* et de l'échec de l'individualisme pur de *Huis Clos*, ce qui aurait eu pour lui comme conséquence de se contredire par deux fois. Sartre parvient même à concilier ces deux penchants pour en faire émerger une troisième perspective. L'esprit de la citation renvoie bien à la dernière forme d'humanisme telle qu'on l'avait analysée dans le chapitre précédent à la fin de

Huis Clos en 1944. L'individualisme sert de moteur à la pensée sartrienne tandis que l'humanisme symbolise paradoxalement le meilleur moyen d'asseoir cet individualisme. L'autre, aussi bafoué et mis à mal qu'il soit dans *La Nausée*, *L'Être et le Néant* et *Huis Clos*, reste au cœur du projet de prise de conscience sartrien. Autrui s'impose comme le mal nécessaire au bien individuel, l'entité-catalyse de notre propre transcendance. Dans *La Nausée*, Roquentin n'existe par essence que par contraste à la masse humaine. Malgré lui, il n'accède à sa propre conscience par phénomène d'aliénation que grâce aux autres. Dans *Huis Clos*, les personnages n'ont de raison d'être que via l'existence des autres. Certes de façon très péjorative puisqu'ils se retrouvent en enfer, prisonniers les uns des autres, mais par la même occasion liés pour toujours chacun à l'existence de l'autre. On peut y voir l'image de communauté perpétuelle, c'est-à-dire l'idée que même dans le cas extrême de la mort, une conscience n'existe et ne survit qu'à travers une autre conscience ; l'autre par le biais de son regard trône toujours au-dessus de soi. Ainsi, l'humanisme sartrien agit comme un contre-idéal où puiser les outils nécessaires à son propre dépassement. Pour conclure, dans la conférence de 1945, Sartre clarifie vulgairement la relation entre soi et l'autre : l'humanisme bien que placé au cœur du système sartrien ne se voit doté que d'un rôle secondaire, il se réapproprie le terme, pour mieux le dénuder et faire voler en éclats les valeurs philanthropes qui lui étaient attachés. L'humanisme sartrien apparaît alors dans toute sa nudité au sens générique « d'existence humaine » mais pas d'un but en soi : L'Homme existe « par » mais surtout *pour* l'homme.

Œuvres Citées

- Dolezal, Luna. "Reconsidering the Look in Sartre's 'Being and Nothingness.'" *Sartre Studies International*, vol. 18, no. 1, 2012, pp. 9–28.
 <www.jstor.org/stable/42705181>.
- Kratochvílová, Jarmila. «L'Amour dans l'œuvre de Jean-Paul Sartre ». [online]. Brno, 2013. <<https://is.muni.cz/th/ls0a5/>>.
- « Humanisme ». TLFi : Trésor De La Langue Française Informatisé ATILF.
 <<http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=2356363200;>>.
- Lanzmann Claude. « "On naît plusieurs Socrate, on meurt un seul." Entretien avec Jean-Paul Sartre », *Les Temps Modernes*, n°634, juillet-octobre 2005, p. 670
- Nietzsche, Friedrich. "Schopenhauer éducateur." Friedrich Nietzsche.
Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche, Vol. 5.2, Mercure de France, 1922.
 <<https://www.schopenhauer.fr/oeuvres/fichier/schopenhauer-educateur.pdf>>.
- Pauly, Rebecca M. "Huis Clos, Les Mots Et La Nausée: Le Bronze De Barbedienne Et Le Coupe-Papier." *The French Review*, vol. 60, no. 5, 1987, pp. 626–634.
 <www.jstor.org/stable/393983>.
- Sartre, Jean-Paul et Elkaïm-Sartre Arlette. *Carnets De la Drôle de Guerre: Septembre 1939-Mars 1940*. Gallimard, 2015.
- Sartre, Jean-Paul. *La Nausée*. Folio, 1985.
- Sartre, Jean-Paul. *L'Être Et Le Néant: Essai D'ontologie phénoménologique*. Gallimard, 1943.

Sartre, Jean-Paul. *Lettres au Castor*, Paris, Gallimard, 1983, I, lettres du 3 septembre 1939.

Bibliographie

- Aronson, Ronald. *Camus & Sartre: The Story of a Friendship and the Quarrel That Ended It*. University of Chicago Press, 2005.
- Bargat, Claire. “Phénoménologie Du Dégoût.” *Anatomie Du Dégoût*, Presse universitaire de France, 2011, pp. 17–25.
- Clayton, Cam. “Nausea, Melancholy and the Internal Negation of the Past.” *Sartre Studies International*, vol. 15, no. 2, 2009, pp. 1–16. JSTOR, JSTOR, <www.jstor.org/stable/23511159>.
- Daigle, Christine. *Le Nihilisme Est-il un Humanisme? : Étude Sur Nietzsche Et Sartre*. Les Presses De L'Université Laval, 2005.
- Davis, Colin. “Sartre and Beauvoir: A Very Gentle Occupation?” *Traces of War: Interpreting Ethics and Trauma in Twentieth-Century French Writing*, Liverpool University Press, Liverpool, 2018, pp. 49–64. <www.jstor.org/stable/j.ctt1ps33bb.7>.
- De Coorebyter, Vincent. « *L'Être et le Néant*, ou le roman de la matière », *Les Temps Modernes*, vol. 667, no. 1, 2012, pp. 1-11.
- Dinan, Stephen A. “Intentionality in the Introduction to Being and Nothingness.” *Research in Phenomenology*, vol. 1, 1971, pp. 91–118. <www.jstor.org/stable/24654422>.
- Doubrovsky, Serge. “Sartre et Camus: A Study in Incarceration.” *Yale French Studies*, no. 25, 1960, pp. 85–92. <www.jstor.org/stable/2928907>.

- Dubois, Jacques. « *La Nausée* : roman de l'individu, roman du social ? ». *Les Temps Modernes*, vol. 632-634, no. 4, 2005, pp. 193-207.
- Greene, Norman N. *Jean-Paul Sartre: The Existentialist Ethic*. Greenwood Press, 1980.
- Howells, Christina. *Sartre's Theory of Literature*. The Modern Humanities Research Association, 1979.
- Kellman, Steven. *The Self-begetting Novel*.
- Kipp, David. "Existentialism in Sartre's Nausea." *Indian Philosophical Quarterly*, vol. 14, ser. 1, 1987, pp. 28–57.
- Kritzman, Lawrence. "To Be or Not to Be: Sexual Ambivalence in Sartre's *La Nausée*." *L'Esprit Créateur*, vol. 43, no. 3, 2003, pp. 79–86.
<www.jstor.org/stable/26288651>.
- Lazar, Liliane. "Sartre Dans L'Intimité: *Les Lettres Au Castor*." *Modern Language Studies*, vol. 18, no. 2, 1988, pp. 37–46. www.jstor.org/stable/3194764
- Louette, Jean-François. « *La Nausée* », Roman du silence. » *Littérature*, no. 75, 1989, pp. 3–20. <www.jstor.org/stable/41704529>.
- Ovide. *Les Metamorphoses*. Editions Belin, 2010.
- Pauly, Rebecca M. "*Huis Clos, Les Mots Et La Nausée*: Le Bronze De Barbedienne Et Le Coupe-Papier." *The French Review*, vol. 60, no. 5, 1987, pp. 626–634.
<www.jstor.org/stable/393983>.
- Prince, Gerald. "L'Odeur De *La Nausée*." *L'Esprit Créateur*, vol. 17, no. 1, 1977, pp. 29–35. <www.jstor.org/stable/26280661>.
- Raoul, Valerie. "The Dairy Novel: Model and Meaning in 'La Nausée'." *The French*

Review, vol. 56, no. 5, 1983, pp. 703–710. <www.jstor.org/stable/39090>.

Sheridan, James. *Sartre; The radical conversion*. Ohio Univ. Pr., 1969.

Tremault, Eric. “Sartre's 'Alternative' Conception of Phenomena in ‘Being and Nothingness.’” *Sartre Studies International*, vol. 15, no. 1, 2009, pp. 24–38.
<www.jstor.org/stable/23511194>.

Verstraeten, Pierre. « La problématique de la communauté humaine dans *Huis Clos* et *Les Séquestrés* », *Revue internationale de philosophie*, vol. 231, no. 1, 2005, pp. 121-146.



OHIO
UNIVERSITY

Thesis and Dissertation Services