

# UGA Éditions

---

Parcours critique II (1959-1991) | Serge Doubrovsky

---

## « Sartre : autobiographie/autofiction »<sup>96</sup>

p. 85-95

Texte intégral

### Présentation

-  Les remarques qui vont suivre me sont venues à l'esprit comme résultat d'une double expérience, dont les voies sont parallèles, mais distinctes. À titre de lecteur qui s'intéresse depuis toujours à l'œuvre de Sartre et, plus récemment, aux problèmes que j'appellerai, faute d'un terme plus précis, l'« écriture de soi », j'ai été obligé de constater que l'image de Sartre « tel qu'en lui-même enfin » *Les Mots*<sup>97</sup> le changeant a été brouillée, voire altérée, par la publication de nombreux textes postérieurs ou posthumes. En tant qu'écrivain, j'ai été amené, au cours des ans, à composer une série d'ouvrages directement et nommément inspirés par ma propre vie, et que pourtant j'ai toujours intitulés « romans ». Pour désigner cette pratique, qui ne m'est pas particulière, mais est le fait de beaucoup d'écrivains contemporains, j'ai proposé, par opposition à l'autobiographie classique, le vocable d'« autofiction », lequel semble avoir été adopté désormais par un large consensus universitaire.
- Ma première remarque, connue de tous et que je rappellerai pour mémoire, est que la publication des *Mots* en 1964 n'est pas un geste

isolé, celui d'un « grand homme au soir de sa vie » qui se raconte, mais fait partie d'une activité autobiographique incessante et quasi obsessionnelle, même si elle est périodique. Dans *Les Carnets de la drôle de guerre*<sup>98</sup>, Sartre avait noté : « Jusqu'à cette guerre, j'ai vécu public. Et ces carnets, au fond, sont une manière de vivre public encore. » (p. 331) Alain Buisine, dans *Laideur de Sartre*<sup>99</sup>, va plus loin et montre « Sartre constamment dominé par une insurmontable pulsion poussant à se rendre toujours plus public » (p. 31). Qu'il s'agisse bien là non d'un accident, mais d'une constante, est amplement démontré, du vivant de Sartre, par l'autobiographie « parlée » des innombrables interviews, par le film d'A. Astruc et M. Contat<sup>100</sup>, et, après sa mort, par la publication de textes antérieurs, *Entretiens avec Simone de Beauvoir*<sup>101</sup>, *Lettres au Castor*<sup>102</sup>, et, naturellement, *Les Carnets*, qui sont à mon avis l'un de ses chefs-d'œuvre.

3 Si l'on s'interroge à présent sur le but de cette immense entreprise, il n'a jamais dévié de son intention première, énoncée dans *Les Carnets* : « J'étais engagé dans une forme d'existence rayonnante et un peu torride, sans vie intérieure et sans secrets. » (p. 329) Cette abolition du secret (pour soi ou pour les autres) vise à « une aveuglante vérité », une « translucidité totale » (*ibid.*, p. 331), même si cette révélation est parfois « torride » ou « étouffante » (p. 329). Il ne s'agit nullement de cette simple « lucidité » ou « sincérité », exigibles de tout autobiographe, mais d'une activité radicale devant aboutir à la « transparence » : « Je pense que la transparence doit se substituer en tout temps au secret, et j'imagine assez bien le jour où deux hommes n'auront plus de secrets l'un pour l'autre, parce qu'ils n'en auront plus pour personne. » (*Situations*, X<sup>103</sup>, p. 141-142) Cette visée eschatologique n'a jamais varié, des notations du journal de 1940 à l'« Autoportrait à soixante-dix ans ». Sartre semble s'inscrire ici en droite ligne dans le paradigme rousseauiste, si magistralement défini par J. Starobinski<sup>104</sup>, de la « transparence » et de l'« obstacle » – l'obstacle majeur étant pareillement désigné comme « le Mal » (*ibid.*, p. 142). Mais si, pour Rousseau, la transparence renvoie à un état d'origine, le Mal au développement de la culture de l'Histoire, Sartre renverse exactement les termes, cette transparence n'est plus pré-mais post-historique, au terme de la Révolution qui balaiera le Mal. Il faut citer ici encore Buisine : « La société future conçue comme une vaste *panoptique* où je vois complètement les autres, qui voient eux-mêmes tout de moi. Tout voir, être entièrement vu... » (*op. cit.*, p. 30) Bien sûr en l'état actuel de la société, l'exigence du dévoilement a ses limites : « Comme tout un chacun, j'ai un fond sombre qui refuse d'être dit. — L'inconscient ? — Pas du tout. Je parle de choses que je sais... On ne peut pas tout dire, vous le savez bien. » (*ibid.*, p. 143-144) Et Sartre de préciser : « Par exemple, je n'ai pas décrit les rapports sexuels et érotiques de ma vie. Je ne vois d'ailleurs pas de raisons pour le faire,

sinon dans une autre société où tout le monde jouerait cartes sur table. » (p. 146) Discrétion pour le moins curieuse, de la part du romancier de *La Nausée*<sup>105</sup> et du *Mur*<sup>106</sup>, et aussi du philosophe de *L'Être et le Néant*<sup>107</sup>, qui a minutieusement scruté les problèmes de la sexualité. Réticence très en retrait de son contemporain Michel Leiris, voire du père fondateur de l'entreprise autobiographique, puisque Rousseau inaugure ses *Confessions* par l'aveu circonstancié de sa différence sexuelle.

- 4 Pourtant, en attendant prudemment la fin de l'Histoire pour passer aux aveux complets, l'écriture reste l'approche privilégiée de la transparence ultime : « — N'est-ce pas d'abord dans l'écriture que vous avez cherché cette transparence ? — Pas d'abord, en même temps. Si vous voulez, c'est dans l'écriture que j'allais le plus loin. » (*ibid*, p. 143) Pour comprendre cette avancée, il faut la situer dans le projet sartrien : il ne s'agit nullement, comme chez le grand ancêtre, d'exhiber ses faits et gestes, pour appeler l'absolution de Dieu et des lecteurs ; la transparence n'est pas la proclamation du non-dit de l'honnête homme, connaissance du cœur, effusion des retrouvailles intimes, ressaisie extatique ou douloureuse de soi par intuition rétrospective. À l'opposé de Rousseau, il s'agit pour Sartre d'arriver à la transparence du vécu opaque grâce à l'appareil conceptuel d'un système philosophique. Ce n'est pas par hasard, mais par nécessité essentielle, que les catégories fondamentales de *L'Être et le Néant* s'élaborent *in vivo* dans les *Carnets*. Le mode de compréhension de soi que proposent *Les Mots* est indissociable des démarches à l'œuvre de la *Critique de la raison dialectique*<sup>108</sup>. La transparence de soi à soi et aux autres n'est pas ineffable, mais le résultat d'une reconstruction théorique. La fameuse formule : « tout ce qu'on peut *savoir* d'un homme aujourd'hui » n'est pas seulement valable pour Flaubert et la biographie, mais tout autant pour l'autobiographie. Philippe Lejeune a très bien montré, dans *Les Mots*, la volonté affirmée de maîtrise totale du sens, qui inaugure un nouveau genre, pertinemment appelé par Lejeune la « fable théorique », où le récit de vie apparent est rigoureusement gouverné par un ordre didactique et dialectique (*Le Pacte autobiographique*<sup>109</sup>, p. 197-243). Ce qui était, dans l'autobiographie traditionnelle, histoire, devient subtilement, chez Sartre, démonstration, les deux registres se confondant en une unité indissoluble.

## **Autobiographie(s)**

- 5 Le malheur (et pour nous, lecteurs, le bonheur) c'est que cette fusion idéale des deux discours est impossible. De l'aveu même de Sartre (c'est un aveu), « *Les Mots* est une espèce de roman aussi, un roman auquel je crois, mais qui reste malgré tout un roman » (« Autoportrait », *op. cit.*, p. 146). D'emprunter une forme romanesque, le discours autobiographique s'interdit d'être le lieu d'une évidence, d'une

transparence du vrai. Sartre a toujours opposé la polysémie de l'écriture littéraire à l'univocité nécessaire du langage philosophique. L'auteur dût-il y croire cent fois, un « roman » reste un discours problématique, que la maîtrise d'aucun sens préalable ne saurait gouverner. D'entrée de jeu, le texte propose une lecture plurielle, irréductible à celle que l'écrivain, au nom d'une idéologie, pourrait vouloir imposer. Cette pluralité de principe est encore renforcée par une multiplicité de fait : la prolifération posthume de textes autobiographiques, qui relatent *autrement* les *mêmes* événements. C'est cette différence, voire divergence du sens, que la superposition des récits fait apparaître, que j'aimerais interroger ici. Faute de pouvoir comparer de très vastes ensembles, j'ai choisi un exemple, à vrai dire frappant et central, le récit de la perte de la foi en Dieu, épisode d'autant plus important que Sartre est l'un des principaux penseurs de l'athéisme du xx<sup>e</sup> siècle.

6 La première version, dans l'ordre de la publication, sinon de la chronologie, est donnée par *Les Mots* (p. 82-83 de l'édition originale). Je me permets de renvoyer le lecteur au texte. Ce « biographème » est structuré de la façon suivante :

1. Le *grand-père* est rendu entièrement responsable de l'attitude du « petit catholique » et de sa fausse position à l'école religieuse de l'abbé Dibildos : « Quant à moi, je ne détestais pas les prêtres... c'était mon grand-père qui les détestait par moi » ; (p. 82)
2. L'échec relatif de la *composition française sur la Passion*, qui « n'obtint que la médaille d'argent », « enfonça » l'enfant dans « l'impiété » ;
3. La *mort de Dieu*, si l'on peut dire, intervient à la suite d'un jeu imprudent avec des allumettes, qui brûlent un petit tapis : transpercé littéralement par le regard divin, l'enfant se rebelle contre Dieu, blasphème. « Il ne me regarda plus jamais. ». (p. 83)

7 Or, il existe une seconde version du même épisode dans les *Carnets*, postérieure par la publication, mais bien antérieure par sa rédaction (1939). Les trois thèmes relevés ci-dessus s'y retrouvent, mais dans un ordre de présentation et d'importance différente (p. 92-93).

1. *Grand-père, grand-mère, mère* : la responsabilité de cette éducation religieuse manquée n'est plus attribuée au seul grand-père, mais également réparties entre les trois instances parentales.
2. *Mort de Dieu* : au lieu d'être la scène finale et culminante du récit, elle se donne comme une simple anecdote de cinq lignes, où des « rideaux de tulle » et non un tapis sont brûlés, anecdote ponctuée de lacunes et d'incertitudes : « Ce souvenir est lié au bon Dieu, je ne sais pourquoi. Peut-être parce que cet acte incendiaire n'avait

nul témoin et que je pensais cependant : le Bon Dieu me voit. »  
(p. 93)

3. *Composition française* : c'est elle, et non la perte de la foi, qui constitue l'apogée de l'histoire, quantitativement, par sa longueur, qualitativement, par son lyrisme. Loin d'être déçu par un insuccès qui le plonge dans l'impiété, « je suis encore tout pénétré d'admiration et de jouissance quand je pense à cette narration et à cette médaille, mais cela n'a rien de religieux » (*ibid.*). Dissocié de tout rapport au divin, cet épisode est lié à la mère (« C'est que ma mère avait copié de sa belle écriture ma composition ») et la joie de la prouesse littéraire, « comparable à l'émerveillement que j'ai eu à me voir imprimé pour la première fois ». Le texte des *Carnets* n'est donc pas seulement différent de celui des *Mots* par la consécution narrative : sur le point crucial, il propose une interprétation opposée, ce qui, de toute évidence, pose un problème. Il faut aussi noter, pour terminer, la présence, dans *Les Carnets*, d'un souvenir à connotation sexuelle (« En plus de cela, l'abbé qui avait corrigé mon travail, était joli, roux et pâle, tout jeune avec de belles mains »), connotation qui évoque la question de la féminité du mâle et de la féminité devant le mâle, lesquelles sont éminemment présentes chez Lucien dans *L'Enfance d'un chef*<sup>10</sup>, mais soigneusement gommées chez Poulou dans la transparence aseptisée des *Mots*.

## Autofiction

- 8 La dualité de versions antithétiques du même épisode capital est-elle une duplicité ? Peut-on penser que l'une dit vrai et que l'autre est fausse ? Depuis *Les Mémoires d'outre-tombe*, la question du « mensonge » dans l'autobiographie est bien connue. Je ne crois pas qu'elle s'applique ici. Toute réponse univoque serait trop simple et donc, à son tour, inexacte. Nous ne saurons jamais si Poulou a « réellement » brûlé des rideaux de tulle ou un tapis : dans de nombreux cas, le statut référentiel du récit autobiographique nous échappe. Pour reprendre les catégories de Philippe Lejeune, la « copie conforme » est souvent hors de notre portée et, de toute façon, ce qui importe le plus est le « je soussigné ». Dans le cas présent, nous avons affaire à deux *textes*, dont la finalité et partant l'élaboration est différente. À chaque fois, les impératifs de l'écriture créent, en quelque sorte, les règles de leur propre jeu. L'écriture dite littéraire n'est jamais le lieu de cette transparence, dont rêvait Sartre, mais une redistribution constante des ombres et des lumières, sur laquelle la critique ne saurait verser soudain le grand jour.
- 9 À première vue, on serait tenté d'accorder aux *Carnets* plus de crédit. D'abord, parce que plus proches d'un quart de siècle des faits relatés, donc plus sûrs. On connaît trop les déformations et transformations de

la mémoire. La référencialité du texte semble plus fiable : les lacunes, les incertitudes sont ouvertement admises. Le problème de la croyance religieuse et de sa disparition ne fait pas l'objet d'une insistance majeure ; il est évoqué, pour ainsi dire, en passant, sans dramatisation aucune. Le récit des *Carnets* est de l'ordre du témoignage, prit dans le processus de l'examen de conscience (de quelqu'un qui n'a pas toujours la conscience nette). En bref, à l'occasion de circonstances historiques exceptionnelles, la guerre, si « drôle » qu'elle fût encore à ce moment, Sartre règle ses comptes avec lui-même. Dans *Les Mots*, il se règle son compte, ce qui n'est pas du tout pareil. Il ne s'agit plus d'un examen de conscience, à la protestante ou à la Gide, mais d'une dénonciation de soi, à base idéologique, qui est renonciation à une culture (littéraire, bourgeoise), hypostasiée en ersatz de religion. La perte de la foi en Dieu devient, dans le récit, un épisode essentiel qui préfigure la perte de la foi en la Littérature et qui lui est très exactement parallèle. Le geste autobiographique est ici une affirmation politique, et non une notation intimiste. L'épisode prend alors une valeur démonstrative, quasi allégorique. La narration doit se construire de façon à justifier la « fable théorique » qu'elle soutient, les « faits » sont au service du système conceptuel qui prétend les élucider. Mais, nous l'avons vu, il y a loin de la coupe, ou de la coulpe, aux lèvres ; parti pour ériger un dogme, Sartre se retrouve en train d'écrire ce qu'il appelle lui-même « une espèce de roman ». Il serait donc absurde de dire que *Les Carnets* présentent une version plus « vraie » que *Les Mots*. Il s'agit de deux registres textuels, régis par des lois d'énonciation différente. Ce qui ne signifie nullement que le registre romanesque, d'autant plus qu'il se veut simultanément autobiographique, échappe à toute considération de vérité. Simplement, la notion de vérité est déplacée de « copie conforme » à « je soussigné », du plan de la référence au règne du fantasme. Tout en étant infiniment redevable à la recherche et à la catégorisation de Philippe Lejeune, dans son *Pacte autobiographique*, notre lecteur des *Mots* s'écarte de la sienne lorsqu'il déclare : « Toutes les issues du texte qui pourraient mener à une réflexion psychanalytique sont impeccablement bouchées... » (p. 231) C'est une illusion que Sartre se donne et veut donner, comme nous allons tenter de le montrer.

10 Le discours romanesque, même lorsqu'il se croit sous-tendu par la vérité d'une théorisation philosophique, ne saurait être régi par un sens entièrement conscient : d'où sa polysémie que Sartre est le premier à admettre, même s'il refuse de reconnaître la nature. Quelle que soit la part du projet et de l'intention volontaire, tout texte littéraire est le lieu d'un *travail de l'écriture*, parallèle au travail du rêve selon Freud, c'est-à-dire relevant du domaine de l'inconscient. Ce travail de l'écriture déforme et reforme les traces du vécu, de la même façon que

l'accomplissement de souhait (« Wunscherfüllung ») opère dans le travail du rêve, suivant la loi dégagée dans *L'Interprétation des rêves* :

*Der Traum ist die (verkleidete) Erfüllung eines (unterdrückten, verdrängten) Wunsches.* (Le rêve est l'accomplissement (déguisé) d'un souhait (réprimé, défoulé))

11 Ce qui est fascinant, ce n'est pas la disparité entre la version des *Carnets* et celle des *Mots*, c'est la *transformation* de la première version en la seconde. Très classiquement, on trouve les processus primaires à l'œuvre. *Condensation* : la triple responsabilité parentale des *Carnets* fusionne dans la seule figure du grand-père, unique responsable des péchés de la famille et de la classe, unique responsable de la mystification de l'enfant, qui est la substitution de la foi littérale à la foi religieuse (dont la dénonciation constitue le projet fondamental des *Mots*). Le grand-père devient un condensé de Dieu le père : « Il ressemblait tant à Dieu le père qu'on le prenait souvent pour lui. » (p. 14) *Déplacement* : l'anecdote de la composition française et de la médaille d'argent demeurent, mais l'affect lié à la représentation est changé, plus précisément renversé en son contraire, selon le mécanisme de défense bien connu. Cette altération obéit à la *Nachträglichkeit*, à une opération rétroactive : c'est le dénigrement postérieur de l'activité littéraire qui transformera le succès de la composition dans *Les Carnets* en son échec dans *Les Mots* ; la médaille d'argent dévaluée, c'est aussi le prix Nobel refusé la même année. Là où il n'y a aucun lien dans *Les Carnets*, une logique *a posteriori* fera suivre perte de la foi littéraire et perte de la foi religieuse, inconsciemment identifiées, avant d'être consciemment repérées. *L'élaboration secondaire* joue enfin (« remaniement du rêve destiné à le présenter sous la forme d'un scénario relativement cohérent et compréhensible », « remaniement du matériel psychique en fonction d'un nouveau but... ». Laplanche et Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*<sup>111</sup>). Le nouveau but est, bien sûr, la « démonstration » que vise Sartre, le propos « didactique » ou « dialectique » que définit Lejeune. Mais, à regarder de près l'*écriture* de cette scène de la « mort de Dieu », on voit le roman compénétrer l'autobiographie, ou encore, dans la terminologie que j'ai jadis proposée, l'autobiographie se transmuier sous nos yeux en *autofiction*.

12 Le caractère vague du souvenir, dans *Les Carnets*, (« je ne sais pourquoi », « peut être ») est remplacé par une indication précise « une seule fois », qui a valeur d'intensification narrative, d'insistance énonciative tel le fameux « il était une fois ». L'effet d'intensification, dans la scène des *Mots*, est accru par la nature du geste : des « rideaux de tulle » que l'enfant brûle, on passe au « tapis », si l'on veut, du méfait au « forfait » (p. 83). L'expérience enfantine, que le diariste des *Carnets* essayait de relater à travers la fragilité de sa mémoire, est ici entièrement reprise et remaniée, *réécrite* par le romancier de *La*

*Nausée* : « je tournoyai dans la salle de bain » rappelle irrésistiblement Roquentin entrant dans le Café des Cheminots, « un remous se produisait... je voyais tourner lentement les couleurs autour de moi, j'avais envie de vomir ». L'intrusion soudaine de Dieu, dans la scène des *Mots*, induit une mini-nausée, de l'ordre d'un sentiment répugnant de possession physique par le Regard divin : « Je sentis Son regard à l'intérieur de ma tête et sur mes mains ; je tournoyai... » À la suite de quoi, la connotation (homo) sexuelle explicite des *Carnets* (le « joli abbé », aux « belles mains ») fait retour implicitement, un quart de siècle plus tard, s'il est vrai que, par opposition au « regard infini » et neutre des prêtres et des vieilles dames (p. 82), le Regard divin a l'efficace d'une pénétration physique, « à l'intérieur de ma tête et sur mes mains » : viol au corps, effraction dans l'intimité de la personne. Ce qui relie directement cette scène à celle de *La Nausée*, que j'ai analysée ailleurs comme angoisse de castration et de sodomisation (*Autobiographiques*, p. 83 à 94). Si l'on n'en croit pas le critique, on en croira du moins l'auteur : que la pénétration du sujet par le regard divin soit l'équivalent d'une pénétration par le mâle suprême est extraordinairement décrit dans une page de *L'Âge de la Raison*.

On me voit, non. Même pas ; ça me voit. Il était l'objet d'un regard. Un regard qui le fouillait jusqu'au fond, qui le pénétrait à coups de couteau et qui n'était pas son regard... Une épaisse nuit était descendue contre lui et cette nuit était regard. Il était l'objet inerte d'un regard, qui le fouillait jusqu'au fond, qui le pénétrait comme un sexe... (*Œuvres romanesques*, Pléiade, p. 852, variante, p. 1990)

- 13 C'est, à ma connaissance, la seule scène de cet ordre à mettre en rapport avec celle des *Mots*, chez Sartre, à moins que l'on évoque les Manes du président Schreber, d'illustres mémoires freudiennes : « Femme de Dieu » et heureux de l'être ! Seulement, Sartre, lui, n'entend être la femme ou la femelle de rien ni de personne. Quasi mathématiquement, et de par cette logique de l'inconscient que Sartre philosophe dénie, et qui régit ses propres textes comme ceux des autres, au terme de ce passage consacré à la perte de la foi en Dieu, on voit apparaître brusquement et sans transition, comme dans *Les Carnets*, l'angoisse de la féminité du mâle, l'ambiguïté de sa position dans le sexe et la réassurance virile qu'elle exige.

Je viens de raconter l'histoire d'une vocation manquée... Il n'y eut rien. Pourtant mes affaires allaient de mal en pis. Mon grand-père s'agaçait de ma longue chevelure : « C'est un garçon, disait-il à ma mère, tu vas en faire une fille : je ne veux pas que mon petit-fils devienne une poule mouillée. » (p. 83)

- 14 Dès lors, le remaniement du matériel psychique dans la scène d'écriture prend un tout autre sens que celui, anecdotique ou didactique, que Sartre entend lui donner. La réassurance virile ne saurait être simplement conférée de l'extérieur, par le grand-père, qui,

en lui faisant couper ses boucles, le rend à sa condition masculine et, du même coup, à sa laideur (p. 85). Le blasphème a une fonction très précise : « Sacré nom de Dieu de nom de Dieu de nom de Dieu ». « Il ne me regarda plus jamais » (p. 83). Si l'on « tue » Dieu, personne ne pénétrera dans votre for intérieur — pour y voir ce que l'on craint/désire le plus, être possédé comme une femme, puisqu'on est très fortement identifié à la *mère*, intensément présente dans les deux textes des *Carnets* et des *Mots*. Cette identification sexuelle à la mère est avérée explicitement plus loin dans le texte ;

Un homme s'approcha, gras et pâle, avec des yeux charbonneux, des moustaches cirées... je surpris son regard maniaque et nous ne fîmes plus, Anne-Marie et moi, qu'une seule jeune fille effarouchée qui bondit en arrière... ce désir, je l'avais ressenti à travers Anne-Marie ; à travers elle, j'appris à flairer le mal, à le craindre, à le détester. (p. 182)

- 15 Par des cheminements complexes, que nous pouvons seulement indiquer et simplifier ici, en perdant la foi, Poulou *recouvre*, dans tous les sens qu'on voudra, sa virilité.
- 16 Une telle lecture ne se prétend en rien exhaustive. Elle tente seulement d'éclairer les zones d'obscurcissement d'un texte qui vise à une pseudo-transparence, – mythe du biographe et de l'autobiographe chez Sartre. À un autre niveau, si, selon la célèbre formule, « tout homme rêve d'être Dieu », que Sartre a reprise à Malraux, il est évident que si l'on « tue » Dieu, c'est pour lui prendre sa place, plus spécifiquement ici sa place comme Biographe Suprême. Celui qui pose la question : « Que peut-on savoir d'un homme aujourd'hui ? » et qui y répond par les trois énormes tomes incomplets de *L'Idiot de la famille* est le rival direct de *Celui qui sonde les reins et les cœurs*. La biographie (et l'autobiographie) enfin *transparentes* constituent une forme de blasphème, par lequel l'enquêteur s'arroge des pouvoirs divins, y compris, naturellement, le privilège du Jugement Dernier, – obsession sartrienne s'il en est. Mais on peut dire aussi que, sans la scène autofictive de la « mort de Dieu », il en va ultimement, et c'est sa grandeur, du statut du Cogito : quand *je pense*, en moi il n'y a pas de place pour deux, cette fameuse présence augustinienne, plus intime à moi que moi-même. Comme Sartre le dit si bien dans *Saint Genet* : « Si Descartes a substantifié la pensée, c'est qu'il croit que Dieu le voit. » Sartre désubstantifiera la pensée, en supprimant le Regard divin. Il s'agit, en fin de compte, de se réapproprier soi-même. La texture philosophique fait partie intégrante du tissu du texte, au même titre que sa trame inconsciente.

## Conclusion

- 17 Ce que nous avons lu ici, sous le couvert d'un récit d'enfance, est une pure scène de fiction, dont l'auteur est à la fois le narrateur et le personnage, et que j'appelle pour ma part *autofiction*. « Roman vrai »,

a dit Sartre. La vérité n'est pas à y entendre au sens de « copie conforme », adéquation référentielle inattaquable. La vérité qui se livre dans le texte est tressage (largement inconscient) de tous les fils du désir qui traverse cinquante ans d'écriture et plus de quinze mille pages, maîtrise *absolue du sens, réappropriation de soi et du monde* par la philosophie et l'écriture littéraire, la hantise féminisante sous-jacente étant surtout à comprendre comme refus de l'*abandon de soi* dans la jouissance féminine, horreur de la *passivité* :

Ma chair elle-même palpait et s'entrouvrait, s'abandonnait au bourgeonnement universel, c'était répugnant. (*La Nausée*, p. 188)

- 18 Si l'on revient à la question du début, quelle version est la plus « vraie » de celle des *Carnets* ou celle des *Mots* ? Je dirai que la présentation des *Carnets* est sans doute la plus exacte, mais que le pseudo-épisode des *Mots* réinventé de toutes pièces est plus « vrai », dans la pure fiction, d'être plus riche, de nous révéler davantage de l'intimité de Sartre, de nous permettre de plus fonctionner en lui simultanément le penseur, l'écrivain et l'enfant qu'il est demeuré, ainsi qu'il le reconnaît lui-même à la fin. *Mentir vrai* : la formule d'Aragon s'appliquerait-elle aussi à l'autobiographie ? Je finirai sur cette question difficile et cruelle, sans pouvoir apporter d'ultime réponse.

## Notes

96 . *Revue des Sciences humaines*, n° 224, oct.-déc. 1991, p. 17-26

97 . Jean-Paul Sartre, *Les Mots*, Gallimard, 1964, « Folio », 1990 (Nde).

98 . Jean-Paul Sartre, *Carnets de la drôle de guerre*, nouvelle édition avec le *Carnet I*, Gallimard, 1995 (Nde)

99 . Alain Buisine, *Laideurs de Sartre*, Presses universitaires de Lille, 1986 (Nde).

100. Michel Astruc, Michel Contat, *Sartre par lui-même*, Gallimard, 1977 et coffret VHS, 2002 (Nde).

101. Simone de Beauvoir, *La Cérémonie des adieux*, suivi de « Entretiens avec Jean-Paul Sartre : août - septembre 1974 », Gallimard, 1981, « Folio », 1991 (Nde).

102. Jean-Paul Sartre, *Lettres au Castor et à quelques autres*, T. I, II, Gallimard, 1983, rééd. 1990 (Nde).

103. Jean-Paul Sartre, *Situations X*, « Politique et autobiographie », Gallimard, « Blanche », 1976 (Nde).

104. Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau, la transparence et l'obstacle*, Gallimard, 1971 (Nde).

105. Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, *op. cit.* (Nde).

106. Jean-Paul Sartre, *Le Mur*, Gallimard, 1939, rééd. « Folio », 1991 (Nde).

107. Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant*, Gallimard, 1943, « Tel », 1993 (Nde).

108. Jean-Paul Sartre, *Critique de la raison dialectique* précédé de *Questions de méthode*. T. I : Théorie des ensembles pratiques. Texte établi et annoté par Arlette Elkaïm-Sartre, Gallimard, « Bibliothèque de philosophie », [1960], 1985 (Nde).

109. Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Éd. du Seuil, « Poétique », 1975 (Nde).

110. Jean-Paul Sartre, nouvelle parue dans *Le Mur*, *op. cit.* (Nde).

111. Jean Laplanche, Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, PUF, 2002, « Quadrige », 3<sup>e</sup> édition (Nde).

Le texte et les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont sous **Licence OpenEdition Books**, sauf mention contraire.

### **Référence électronique du chapitre**

DOUBROVSKY, Serge. « *Sartre : autobiographie/autofiction* » In : *Parcours critique II (1959-1991)* [en ligne]. Grenoble : UGA Éditions, 2006 (généré le 18 octobre 2023). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/ugaeditions/8886>>. ISBN : 9782377471003. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.ugaeditions.8886>.

### **Référence électronique du livre**

DOUBROVSKY, Serge. *Parcours critique II (1959-1991)*. Nouvelle édition [en ligne]. Grenoble : UGA Éditions, 2006 (généré le 18 octobre 2023). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/ugaeditions/8850>>. ISBN : 9782377471003. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.ugaeditions.8850>.

Compatible avec Zotero

## **Parcours critique II (1959-1991)**

Serge Doubrovsky

### ***Ce livre est recensé par***

Fatima Pilone, *Studi Francesi*, mis en ligne le 23 avril 2020. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/9717> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.9717>