

## « On entre dans un mort comme dans un livre » : Sartre irrévérencieux

Véronique Samson  
Université McGill

Le nom de Sartre ne vient pas spontanément à l'esprit lorsqu'on recense les irrévérencieux du siècle dernier. L'explication pourrait être que l'existentialisme et la littérature engagée ont rapidement été perçus par les avant-gardes littéraires et politiques de la seconde moitié du siècle, comme des discours hégémoniques à déboulonner ; elle pourrait aussi tenir à la forme des prises de position sartriennes, qui donne aux pires impertinences un air doctrinal. Pensons aux articles des années trente, dénonçant les artifices et les formes pétrifiées du roman, avec le notoire : « Dieu n'est pas un artiste ; M. Mauriac non plus<sup>1</sup>. » Dans son ouvrage sur *Sartre et « Les Temps Modernes »*, Anna Boschetti a démonté l'entreprise de légitimation du jeune romancier, cette bruyante entrée en littérature visant à dépasser la génération précédente « en ajustant son pas à celui des avant-gardes littéraires en voie de consécration<sup>2</sup>. » Dans les années quarante, Sartre n'est plus tout à fait aspirant des lettres, mais ses écrits critiques conservent une même tension entre, d'un côté, l'irrévérence affichée – les décalages de registre et de style, les formules joyeusement péremptives, l'ironie – et, de l'autre, le cadre sérieux des analyses, leurs prétentions théoriques, leur objectivité revendiquée.

Les écrits critiques de Sartre, sous l'influence de ce qu'il a appelé sa conversion à l'histoire pendant la Seconde Guerre, prennent souvent la forme de développements historiques, fixant la succession des siècles et des générations. Cette irrévérence d'historien pourrait être une manière de se faire une place dans la longue durée des lettres, dans cette histoire qu'il juge alourdie par le poids du révolu : si Sartre s'attaque encore à ses contemporains vivants dans sa « Situation de l'écrivain en 1947 », il se tourne aussi – peut-être parce qu'un peu mieux établi dans sa position dominante – vers les grands monuments du passé qui portent encore leur ombre sur le présent. Comme on le sait, pour le Sartre des années quarante, chaque écrivain est nécessairement situé, empêtré dans son époque : c'est depuis ce point de vue, depuis ce privilège absolu accordé au contemporain, que Sartre peut distribuer les condamnations. La présentation des *Temps Modernes* et les essais qui composent *Qu'est-ce que la littérature ?* sont autant de charges contre la déchronologisation des œuvres, et autant de défenses d'une littérature en prise sur le monde présent, reçue en temps réel par ses lecteurs. « Il paraît que les bananes ont meilleur goût quand on vient de les cueillir : les ouvrages de l'esprit, pareillement, doivent se consommer sur plac<sup>3</sup> », écrit Sartre. Tout compte fait, les œuvres posséderaient le même mode d'inscription dans le temps que le fruit, rapidement périssable. L'irrévérence historique de Sartre – qui atteint ici un sommet – s'exerce donc envers une forme d'*illusio* du monde des lettres, une forme d'investissement ou de croyance particulière entretenue selon lui par ses contemporains – à savoir que l'éloignement historique d'une œuvre ou d'un auteur confère à ceux-ci de la valeur. Toute perspective autre que strictement contemporaine est ainsi récusée – que ce soit celle qui préfère la littérature morte à la vivante, ou encore celle qui fait de la littérature vivante déjà une littérature morte, en la considérant depuis le point de vue de la postérité ou « des musées futurs », comme le

---

<sup>1</sup> Jean-Paul Sartre, « M. François Mauriac et la liberté », *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947, p. 52.

<sup>2</sup> Anna Boschetti, *Sartre et Les Temps Modernes*, Paris, Minuit, 1985, p. 49.

<sup>3</sup> Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1985, p. 82.

formule Marielle Macé<sup>1</sup>. Cette révérence accordée à tout ce qui a – ou tout ce qui aura – passé l'épreuve du temps, a pour Sartre quelque chose de nécessairement morbide, qui passe près de rendre posthume la littérature elle-même.

Nous passons rapidement sur cette pensée bien connue, pour citer seulement une anecdote, relatée par Sartre dans le court manifeste « Écrire pour son époque », rédigé au même moment que les textes de *Qu'est-ce que la littérature ?* et paru en 1948 dans les *Temps Modernes*.

On dit que le courrier de Marathon était mort une heure avant d'arriver à Athènes. Il était mort et il courait toujours ; il courait mort, il annonça mort la victoire de la Grèce. C'est un beau mythe, il montre que les morts agissent encore un peu de temps comme s'ils vivaient. Un peu de temps, un an, dix ans, cinquante ans peut-être, une période *finie*, en tout cas ; et puis on les enterre pour la seconde fois<sup>2</sup>.

Avec ces mathématiques inconvenantes, Sartre s'emploie à enfoncer le dernier clou sur le cercueil de ses illustres prédécesseurs et à les enterrer pour de bon, même si cet enterrement définitif a un retard de quelques années sur la fin de leur vie mortelle. L'irrévérence sartrienne des années quarante se fonde donc sur l'acte brutal de couper le passé du présent, ce qui est mort de ce qui vit encore, dans un étagement chronologique des époques assez typique de la modernité. Cet « art du fini<sup>3</sup> » clôt hermétiquement les époques sur elles-mêmes ; chaque écrivain est remis à sa place (au sens propre comme au sens figuré), emmuré dans une durée d'efficacité limitée : dès qu'il ne partage plus directement nos passions et nos soucis, comme le dit Sartre à propos du surréalisme en 1947, l'écrivain n'a plus rien à nous dire<sup>4</sup>.

## Les deux corps du roi

Lorsqu'il fait paraître *Les Mots*, Sartre entretient sa posture d'historien irrévérent, en continuité avec celle des années quarante, et même quelque peu radicalisée par son virage marxiste au début des années cinquante. Les nombreux entretiens accordés autour de 1964, mais aussi plus tard, notamment lors de la parution de *L'Idiot de la famille*, imposent une lecture de l'autobiographie comme récit de conversion – ou plutôt de dé-conversion, de renoncement à la révérence pour les grands défunts qui aurait été celle de son grand-père, homme du XIX<sup>e</sup> siècle – pour mieux déclarer, encore une fois, que « les écrivains sont vivants avant que d'être morts<sup>5</sup> ». Dans son entretien filmé avec Michel Contat et Alexandre Astruc, par exemple, Sartre déclare :

j'ai été guéri de ma névrose, tout de suite, là [vers 53-54]. Alors j'ai eu envie de la comprendre, de comprendre qu'est-ce qui avait pu faire qu'un garçon de neuf ans se

---

<sup>1</sup> Marielle Macé, « Situations, attitudes », in Vincent Debaene, Jean-Louis Jeannelle, Marielle Macé et Michel Murat, dir., *L'Histoire littéraire des écrivains*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2013, p. 59-60.

<sup>2</sup> Jean-Paul Sartre, « Écrire pour son époque », *Les Écrits de Sartre : chronologie, bibliographie commentée*, éd. Michel Contat et Michel Rybalka, Paris, Gallimard, 1970, p. 676.

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

<sup>4</sup> La formule a été l'objet des critiques de Julien Gracq dans « Pourquoi la littérature respire mal » [1960], *Préférences*, Paris, José Corti, 1961.

<sup>5</sup> Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, op. cit., p. 40.

mette dans cette névrose de littérature alors que d'autres sont normaux. Alors j'ai écrit en gros *Les Mots*<sup>1</sup>.

La « névrose » consiste, encore ici, à affirmer l'éternité de la littérature. L'idée se traduit plus précisément dans *Les Mots* par la métaphore des deux corps du roi, à laquelle Pierre Michon a récemment consacré un essai – à savoir que l'écrivain possède à la fois un corps mortel, une dépouille, qui va à la charogne, et un corps immortel, soit l'œuvre, l'incarnation du verbe toujours vivant<sup>2</sup>. La grande erreur dont s'accuse Sartre est d'avoir accordé, dans sa jeunesse, toute la valeur au second.

Dans *Les Mots*, le corps immortel de l'écrivain trouve sa place sur les rayonnages de la bibliothèque du grand-père. Les livres sont à plusieurs reprises comparés à des cercueils, à des dalles funéraires, à des urnes de columbarium, comme dans *Qu'est-ce que la littérature ?* : ils opèrent la transsubstantiation du corps mortel de l'écrivain en monument. Cette bibliothèque « de l'honnête homme », tout à fait canonique, possède la permanence minérale des « pierres levées », nous dit le narrateur. « Elles se ressemblaient toutes, je m'ébattais dans un minuscule sanctuaire, entouré de monuments trapus, antiques qui m'avaient vu naître, qui me verraient mourir et dont la permanence me garantissait un avenir aussi calme que le passé<sup>3</sup> ». En somme, les livres existent ici hors du temps des mortels.

Sartre montre avec ironie l'enfant qui prend au pied de la lettre cette réincarnation des grands disparus en livres.

Corneille, c'était un gros rougeaud, rugueux, au dos de cuir, qui sentait la colle. [...] Flaubert, c'était un petit entoilé, inodore, piqueté de taches de son. Victor Hugo le multiple nichait sur tous les rayons à la fois. [...] je ne savais pas encore tronçonner les morts mais je leur imposais mes caprices : je les prenais dans mes bras, je les portais, je les déposais sur le parquet, je les ouvrais, je les refermais, je les tirais du néant pour les y replonger : c'étaient mes poupées, ces hommes-troncs, et j'avais pitié de *cette misérable survie paralysée qu'on appelait leur immortalité*<sup>4</sup>.

Le narrateur, exposant naïvement les vues de l'enfant qu'il a été, retourne contre elle-même l'idéologie littéraire du grand-père. La métamorphose en livre, qui devait assurer la grandeur éternelle de l'écrivain, soumet plutôt ce dernier, inerte, aux manipulations de l'enfant – qui d'ailleurs, par une subversion supplémentaire, fait tout sauf lire les livres et leur retire ainsi leur unique prétention à la gloire. Tout se passe donc comme si la trop grande adhésion à la révérence du grand-père finissait, paradoxalement, par se traduire en une irrévérence accidentelle et spontanée, qui est ensuite récupérée comme posture réfléchie, lucide, par le narrateur adulte.

Aujourd'hui encore, ce vice mineur me reste, la familiarité. Je les traite en Labadens, ces illustres défunts ; sur Baudelaire, sur Flaubert, je m'exprime sans détours et quand on m'en blâme, j'ai toujours envie de répondre : « Ne vous mêlez pas de nos affaires. Ils m'ont appartenu, vos génies, je les ai tenus dans mes mains, aimés à la passion, en toute *irrévérence*. Vais-je prendre des gants avec eux<sup>5</sup> ? »

---

<sup>1</sup> Alexandre Astruc et Michel Contat, *Sartre, un film*, Paris, Gallimard, 1977, p. 111-112.

<sup>2</sup> Nous reprenons les formulations de Pierre Michon dans *Corps du roi*, Lagrasse, Verdier, 2012.

<sup>3</sup> Jean-Paul Sartre, *Les Mots*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », p. 35-36.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 55-57.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 58. Nous soulignons.

En écho aux déclarations du péritexte, cette prise de parole de l'auteur, qui se souligne comme telle par l'insertion du discours direct, l'interpellation du lecteur et la référence aux luttes du champ littéraire hors du texte, tente encore une fois d'orienter l'horizon de réception de l'autobiographie, pour en faire une attaque portée à la distance respectueuse souvent maintenue avec le cimetière-bibliothèque.

Cependant, à y regarder de plus près, la représentation des livres dans *Les Mots* est instable, et travaillée par une tension interne qui permet difficilement d'en faire une cible. En incarnant le corps immortel de l'écrivain non pas dans l'œuvre – le « Verbe vivant » de Michon – , mais dans l'objet matériel fragile du livre, le narrateur rapproche implicitement ce corps immortel de la guenille et en vient à brouiller la frontière présumée entre la temporalité du vivant et celle, posthume, de l'écrivain illustre. La séparation entre la vie et la mort, le présent et le passé, qui soutenait l'irrévérence historienne de Sartre, semble s'estomper dès que le livre se trouve entre les mains de l'enfant. « Quelquefois je m'approchais pour observer ces boîtes qui se fendaient comme des huîtres et je découvrais la nudité de leurs organes intérieurs, des feuilles blêmes et moisies, légèrement boursouflées, couvertes de veinules noires, qui buvaient l'encre et sentaient le champignon<sup>1</sup>. » D'une manière qui rappelle le héros proustien contemplant le travail du temps sur les pierres tombales des abbés de Combray, le jeune Sartre voit les livres perdre leur qualité de « matière inerte et dure<sup>2</sup> », et la matière organique, soumise aux lois de la décomposition, s'infiltre dans les interstices du corps immortel. Le passage, suivant immédiatement le premier portrait de la bibliothèque familiale en cimetière, en renverse les valeurs, ainsi grugées de l'intérieur par l'imagerie de la charogne, encore grouillante de vie. Dans les « taches de son » du livre-Flaubert se trouve aussi le champ lexical associé au corps mortel, mais mobilisé ici pour décrire l'objet même qui devait se substituer à lui, assurer sa disparition et le nier tout à fait.

*Les Mots* ne cesse de réaffirmer la séparation entre la vie organique et la bibliothèque, tout en travaillant paradoxalement à la brouiller au fil de la démonstration. Rappelons, par exemple, le passage bien connu où le narrateur explique s'être buté à l'opacité des mots avant même de rencontrer les choses. « Je n'ai jamais gratté la terre ni quêté des nids, je n'ai pas herborisé ni lancé des pierres aux oiseaux. Mais les livres ont été mes oiseaux et mes nids, mes bêtes domestiques, mon étable et ma campagne<sup>3</sup> ». Si le narrateur suggère qu'à ses yeux d'enfant, les livres s'apparentaient aux « petits herbiers » où se fixaient, asséchées, les voix de sa mère ou de son grand-père lui faisant la lecture, il conclut du même souffle que les mots trouvés dans les livres ont formé « l'humus de [s]a mémoire<sup>4</sup> ». D'un côté, le monde de la bibliothèque s'oppose à la vie organique déployée dans ce long tableau pastoral, et la remplace ; de l'autre, la littérature y est assimilée comme terreau fertile et foisonnant, contribuant à l'instabilité métaphorique de la représentation des livres sur l'ensemble de l'autobiographie. Avec « l'humus » de la mémoire littéraire du narrateur, le caractère « tout à fait posthume » de l'enfant s'enrichit de son sens propre et concret – son lien à la terre, à la décomposition, loin de la fixité de ce qui est immortel.

Cette tension au sein de la représentation pourrait servir les visées polémiques de l'écrivain, en cherchant à invalider, de l'intérieur, l'idée de l'éternité du livre héritée du grand-père. Au contraire, plusieurs passages des *Mots*, dont les scènes de lecture de l'enfant, semblent

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>2</sup> Voir Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, in *À la recherche du temps perdu*, t. 1, éd. Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p. 58.

<sup>3</sup> Jean-Paul Sartre, *Les Mots*, *op. cit.*, p. 42.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 42-43.

échapper au traitement parodique général : comme l'a observé Jean-François Louette, il en émane une certaine « poésie » nostalgique ou encore un humour empathique qui font contrepoids à l'ironie habituelle de l'irrévérencieux<sup>1</sup>. Les épisodes cités relèvent en effet d'un autre mode discursif et traduisent, dans le rapport enfantin aux livres, une véritable jouissance de la matérialité. La représentation des deux corps du roi laisse croire que l'auteur aurait oscillé au cours de la rédaction, des années cinquante au début des années soixante, à rebours de la posture de dénonciation claire et nette des entretiens, comme si différents rapports à la temporalité des lettres s'étaient stratifiés dans le texte. Il semble qu'il y ait ici une division au sein de la posture sartrienne, qui manifeste ses contradictions à l'intérieur du texte autobiographique.

Le souci pour la précarité de la matière se manifeste également au moment où l'enfant lui-même décide de se faire écrivain et fantasme sa propre métamorphose triomphale en livre. Si le jeune Sartre imagine écrire pour « tailler ce corps de gloire dans les mots », « couler [s]a babillarde, [s]a conscience, dans des caractères de bronze, remplacer les bruits de [s]a vie par des inscriptions ineffaçables, [s]a chair par un style, les molles spirales du temps par l'éternité », la description de sa transfiguration prochaine introduit un ensemble de connotations qui vont jusqu'à contester la lourde et pleine permanence du monument que l'enfant appelle de ses vœux :

pour écrire il fallait un cerveau, des yeux, des bras ; le travail terminé, ces organes se résorberaient d'eux-mêmes : aux environs de 1955, une larve éclaterait, vingt-cinq papillons in-folio s'en échapperaient, battant de toutes leurs pages pour s'en aller poser sur un rayon de la Bibliothèque nationale. Ces papillons ne seraient autres que moi. Moi : vingt-cinq tomes, dix-huit mille pages de texte, trois cents gravures dont le portrait de l'auteur. Mes os sont de cuir et de carton, ma chair parcheminée sent la colle et le champignon, à travers soixante kilos de papier je me carre, tout à l'aise<sup>2</sup>.

Dans ce passage, la conversion s'incarne sous deux formes difficiles à concilier : celle, dominante, de l'enfant en masse de papier et celle, plus discrète, de la larve en « papillons in-folio ». Articulées autour du « moi » répété, ces deux figurations sont mises en équilibre sur les plateaux d'une balance, et les vingt-cinq tomes, dix-huit mille pages et soixante kilos de papiers semblent acquérir l'existence sans poids du papillon, dont les ailes rappellent encore une foi la matérialité menacée des feuilles dévorées par les champignons. Surtout, l'image du papillon pose plus nettement la question traversant les représentations de livres croisées jusqu'ici dans les *Mots*, à savoir : quelle vie posthume est possible pour l'écrivain ? Si la chenille a droit à une vie après la vie, celle-ci reste fragile ; si le papillon, comme le grand écrivain, peut s'élever « au-dessus des mortels », son envol est éphémère, marqué par la certitude d'être rapidement rattrapé par l'attraction terrestre qui caractérisait sa forme première, rampante.

---

<sup>1</sup> Voir la notice de Jean-François Louette sur *Les Mots*, in *Jean-Paul Sartre, Les Mots et autres écrits autobiographiques*, éd. Jean-François Louette, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, p. 1294-1307. Jacques Lecarme a également noté le singulier désamorçage de la portée contestataire des *Mots* par son écriture même : l'ironie et la parodie finissent par accomplir le genre autobiographique, en conférant aux confidences l'impression d'un maximum d'authenticité. Le procès intenté contre la littérature bourgeoise cède alors la place à une simple jouissance du texte et de sa littérarité, de ses allusions littéraires. Voir Jacques Lecarme, « *Les Mots* de Sartre : un cas limite de l'autobiographie ? », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 6, 1975, p. 1047-1066.

<sup>2</sup> Jean-Paul Sartre, *Les Mots*, *op. cit.*, p. 158-159.

## Vies posthumes

Sous l'irrévérence manifeste et revendiquée de l'autobiographie apparaît une lamentation ambivalente, entre amertume et espérance, sur l'inscription dans le temps de l'écrivain, comme si Sartre se mettait à prendre au sérieux sa « *misérable survie* ». S'il refuse en tant qu'écrivain de parier sur les générations futures – pari qu'il condamne comme mauvaise foi –, ce grand lecteur des œuvres du XIX<sup>e</sup> siècle est confronté à la possibilité de durer des écrits et, du même coup, contraint de repenser l'hypothèse de leur péremption rapide. D'une certaine manière, le problème de la vie posthume était déjà posé dans l'anecdote du coureur de Marathon<sup>1</sup>. En effet, la durée de la période qui précède l'exhumation définitive de l'écrivain semble échapper à Sartre dès qu'il tente de la saisir concrètement : un an, dix ans, cinquante ans – si on enlève un an, le critère du nombre fini tient-il toujours ? Quel peut être le juste délai d'efficacité post-mortem de l'écrivain et, surtout, comment le justifier<sup>2</sup> ? Sartre se montre ici conscient de la nécessité d'une réflexion sur la « mémoire des œuvres<sup>3</sup> », ce phénomène par lequel le présent tourne son attention vers le passé pour le retenir encore un moment, sans cependant résoudre le problème de cette vie qui s'étire et se prolonge. Une fois achevée la période plus « doctrinaire » de la littérature engagée, au lendemain immédiat de la Libération, c'est précisément vers les décalages temporels de l'écrivain que Sartre semble se tourner, de façon à penser ce que Benjamin appelait le « rendez-vous tacite entre les générations passées et la nôtre<sup>4</sup> ».

*Les Mots* laisse présager cet infléchissement de la pensée de Sartre, sa prise en compte de la survie des œuvres, de leur actualité persistante dans le présent, qu'il rappelle d'ailleurs à propos de Flaubert dans sa préface à *L'Idiot de la famille* – Flaubert qui est, à la fin des années soixante et au début des années soixante-dix, proclamé précurseur du Nouveau Roman et objet d'étude par excellence de la Nouvelle Critique. Cette présence de Flaubert est donnée comme une des motivations principales de son étude<sup>5</sup>, ce qui devrait déjà suggérer qu'elle est beaucoup moins irrévérencieuse qu'on pourrait le supposer d'après son titre et d'après les mises en accusation contre le « rentier de talent » de la présentation des *Temps Modernes* en 1945. *L'Idiot de la famille* ne cesse de réfléchir sur l'anachronisme nécessaire de la réception des œuvres, *Madame Bovary* la première. L'extrait suivant permet de prendre la mesure du tournant de la pensée sartrienne :

comme toutes les grandes œuvres, [*Madame Bovary*] a une histoire, commencée du vivant de l'auteur et qui n'est pas près de s'achever. Chaque négation de négation [c'est-à-dire les révocations d'interprétations antérieures] l'enrichit et l'achemine vers sa *vérité devenue*, totalisation idéale qu'on ne peut imaginer qu'à la fin de l'histoire, si

---

<sup>1</sup> Jean-François Hamel a récemment donné une interprétation similaire de l'anecdote. Voir Jean-François Hamel, *Camarade Mallarmé. Une politique de la lecture*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2014, p. 193-194.

<sup>2</sup> Sur l'absurdité du dénombrement, voir Sartre lui-même, qui se moque ailleurs des « bons esprits » qui ont calculé « le "temps optimum" au bout duquel un événement historique peut faire l'objet d'un roman. Cinquante ans, c'est trop, paraît-il : on n'y entre plus. Dix, ce n'est pas assez : on ne dispose pas d'un recul suffisant », Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, op. cit., p. 207.

<sup>3</sup> Selon la formule de Judith Schlanger dans *La Mémoire des œuvres*, Lagrasse, Verdier, 2008.

<sup>4</sup> Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », trad. française de Maurice de Gandillac, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », p. 428.

<sup>5</sup> « J'ajoute que Flaubert, créateur du roman "moderne", est au carrefour de tous nos problèmes littéraires d'aujourd'hui », Jean-Paul Sartre, « Préface », *L'Idiot de la famille : Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 1971, p. 8.

les mots ont un sens. Et chacune d'elles n'est que la *situation* de Flaubert par une littérature qui redéfinit ses objectifs<sup>1</sup>.

La récupération du mot de « situation », dans un sens presque opposé à celui des années quarante, est notable : il ne s'agit plus ici du contexte immédiat de la vie et de l'activité de Flaubert, mais plutôt du mode de présence du passé dans divers temps de l'histoire – d'une action du présent sur le passé. Quelques années avant, dans son essai *Questions de méthode*, Sartre définissait le « sens objectif » d'une œuvre comme le résultat d'un compromis entre deux « moments », soit celui de l'écrivain et celui des lecteurs éventuels<sup>2</sup>. Ce n'est pas là une reconnaissance – comme par retour du balancier – de la révérence effectivement due aux œuvres et aux auteurs qui survivent. Si Sartre accorde à l'auteur de *Madame Bovary* le droit de se perpétuer d'une génération de lecteurs à une autre, c'est d'une manière toute autre que celle, figée, inerte, achevée, de l'éternité : au contraire, la vie posthume dans *Questions de méthode* et *L'Idiot de la famille* est constamment transformée et même menacée par de nouveaux lecteurs, comme Flaubert-livre entre les mains maladroites du jeune Jean-Paul. Cette vie posthume dans « l'humus » des mémoires est, si nous pouvons oser la tautologie, bien *vivante*, et c'est peut-être là une nouvelle forme d'irrévérence historienne.

Pour citer cet article : Véronique Samson, « “On entre dans un mort comme dans un livre” : Sartre irrévérencieux », *SELF XX-XXI*, L'Irrévérence, URL : [<http://self.hypotheses.org/publications-en-ligne/lirreverence/lirreverence-critique-2>]

---

<sup>1</sup> Jean-Paul Sartre, *L'Idiot de la famille*, op. cit., t. 3, 1972, p. 15.

<sup>2</sup> Jean-Paul Sartre, *Questions de méthode*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1986, p. 62.