

UNIVERSIDAD DE BARCELONA

FACULTAD

DE

FILOSOFIA Y LETRAS

LE PATTERN DU REGARD chez SARTRE :  
ses diverses transformations stylistiques  
et sémantiques .

TESIS DE LICENCIATURA EN  
FILOLOGIA ROMANICA FRANCESA  
DIRIGIDA POR :  
D. ALAIN VERJAT MASSMANN.



ALICIA PIQUER DESVAUX.

JUNIO 1973.

BIBLIOTECA DE LA UNIVERSITAT DE BARCELONA



0701186425

R.T. 336

U N I V E R S I D A D   D E   B A R C E L O N A

F A C U L T A D

D E

F I L O S O F I A   Y   L E T R A S

L E P A T T E R N   D U   R E G A R D   c h e z   S A R T R E :  
s e s   d i v e r s e s   t r a n s f o r m a t i o n s   s t y l i s t i q u e s  
e t   s é m a n t i q u e s .

T E S I S   D E   L I C E N C I A T U R A   E N  
F I L O L O G I A   R O M A N I C A   F R A N C E S A  
D I R I G I D A   P O R :  
D . A L A I N   V E R J A T   M A S S M A N N .

A L I C I A   P I Q U E R   D E S V A U X .

J U N I O   1 9 7 3 .

# S O M M A I R E

## INTRODUCTION

=====

- 0     OBJET DE L'ETUDE     Ses limites
- 0.1   Précision de la notion de style.  
      Pattern. Pattern linguistique et Pattern  
      stylistique.
- 1     METHODE     Définition de la terminologie  
                      utilisée.  
                      Son origine.
- 1.1   POUR LA CONSTATATION DU PATTERN LINGUIS-  
      TIQUE.
- 1.1.1 Fréquence et intensité du "signe-Regard"
- 1.1.2 Index et concordances du "signe-Regard"
- 1.2   POUR LA CONSTATATION DU PATTERN STYLIS-  
      TIQUE.
- 1.2.1 Le contexte comme norme =microcontexte et  
      macrocontexte.
- 1.2.2 Effet perçu par rétroaction.
- 1.2.3 Convergence des contrastes dans l'ensem-  
      ble de la production littéraire étudiée.
- 1.2.4 Mot clef. Poétisation du mot.
- 1.2.5 Icône.
- 1.2.6 Cliché.

2 METHODE DE TRAVAIL

2.1 PHASE D'ANALYSE STYLISTIQUE DU PATTERN  
DU REGARD

2.1.1 Relevé des invariants du texte; des variants  
de structure et des faits stylistiques  
d'après les critères d'analyse signalés.

2.1.2 Classification des patterns stylistiques  
décodés.

2.1.3 Obtention de la structure de composition  
du Pattern du Regard dans l'oeuvre.

2.2 PHASE INTERPRETATIVE DU PATTERN DU REGARD  
Obtention de la structure sémantique du  
Pattern du Regard dans l'oeuvre.

3 SARTRE

3.1 Oeuvres choisies: Nouvelles, théâtre.

3.2 LE SIGNE DU REGARD CHEZ SARTRE: rôle  
linguistique, stylistique et sémantique.

3.3 LE PATTERN DU REGARD CHEZ SARTRE: struc-  
ture de composition et signification du  
signe littéraire.

4 BUT DE L'ANALYSE STRUCTURALE DU STYLE

L'oeuvre à travers du système qui la  
rend existente et efficace.

4.1 FORME DE LA FORME. FOND DE LA FORME

4.2 L'IDIOLECTE SARTRIEN : l'écriture conçue  
comme phénomène littéraire. FORME DU FOND.

5 ANALYSE DE LA STRUCTURE STYLISTIQUE CARAC-  
TERISTIQUE DU PATTERN DU REGARD.

Classification des structures diverses du  
Pattern :

Les modifications de structure.

Les faits stylistiques sartriens.

Les faits stylistiques dûs au micro-con-  
texte.

5.1 CLASSIFICATION SELON LA FREQUENCE. LES  
INVARIANTS DE STRUCTURE.

5.1.1 Usage commun.

5.1.2 Usage particulier au code de l'écrivain :  
Mot clef.

5.2 CLASSIFICATION SELON LA CONCORDANCE. VA-  
RIANTS DE STRUCTURE.

5.2.1 Intensité. Intention.

5.2.2 Modifications adjectivales.

5.2.3 Modifications modales.

5.3 COMBINAISONS CINCONSTANCIELLES AVEC LE  
MICROCONTEXTE.

5.3.1 Regard / lumière

5.3.2 " / sons, mots

5.3.3 " / gestes

5.3.4 " / choix des couleurs

5.3.5 " / espace

5.3.6 " / insonorisation

5.3.7 " / glace

5.3.8 " / sens

5.3.9 " / mouvement

5.4 DE L'UNITE EXPRESSIVE SIMPLE A L'  
UNITE COMPLEXE

Transformations paradigmatiques ou  
syntagmatiques.

6 DISTRIBUTION ET INTEGRATION DES PATTERNS  
=====  
STYLISTIQUES.  
=====

6.1 FONCTION DISTRIBUTIONNELLE.

6.1.1. Rôle de la prévisibilité dans les combi-  
naisons circonstancielle: L'expressivité  
du microcontexte modifiée par le macro-  
contexte.

6.1.2 Système d'oppositions.

6.2 FONCTION INTEGRATIVE

6.2. 1. Mot-clef. Icône.

6.2.2 Parole- cliché.

6.2.3 Ecriture cliché: écriture appréciative.  
Rhétorique de l'émotion: exteriorisa-  
tion "lisible des sentiments".

6.2.4 Perception et neutralisation stylis-  
tique du cliché.

Ecriture à double sens.

7. CONCLUSION  
=====

7.1 BILAN DE L'ETUDE : Signe linguistique,  
pattern stylistique, pattern littéraire,  
pattern de la littérature.

- 7.2 RENDEMENT DES METHODES EMPLOYEES
- 7.3 RIFFATERRE : Critique stylistique  
structurale " en contexte ".
- 7.4 BARTHES : Critique fonctionnelle.
- 7.5 INSUFFISANCE DES METHODES EMPLOYEES.
- 7.6 INTERRELATION ENTRE LE FOND DE LA FORME  
ET LE FOND DU FOND.
- 7.7 Peut-on asseoir LES BASES D'UNE INTERPRE-  
TATION TOTALE EN SUIVANT LE PROCESSUS  
FORME DE LA FORME - FOND DE LA FORME-  
FORME DU FOND - FOND DU FOND ?.

=====

## I N T R O D U C T I O N

O OBJET DE L'ETUDE. Ses limites.

### Qu'est-ce que la stylistique ?

Depuis l'essor du structuralisme, les études du style littéraire ont subi une évolution décisive.

Dans un souci de systématisation, diverses interprétations de la notion de style sont proposées : les avis étant partagés principalement entre la conception "fonctionnelle" (1) et celle, double, apportée par le structuralisme selon le choix d'un critère linguistique ou "en contexte" (2).

Nous constatons les difficultés à surmonter encore par la stylistique moderne afin de parvenir à une signification concrète du style littéraire, ainsi que pour établir un procédé critique objectif d'analyse stylistique. Le problème demeure autant dans la précision de l'objet et des buts à considérer, que dans le choix méthodologique. C'est, en fait, la même recherche qui se poursuit depuis la crise de la Rhétorique traditionnelle.(3)

Quand on envisage toute étude stylistique, il faut donc préciser d'abord le critère choisi qui préside l'analyse ( la notion de style ), la démarche à suivre, son objet et son but.

O.1 PRECISION DE LA NOTION DE STYLE.  
PATTERN. PATTERN LINGUISTIQUE ET  
PATTERN STYLISTIQUE.

Ce que nous entreprenons en premier lieu dans notre travail, c'est de constater notre interprétation du style.

Les études stylistiques modernes sont basées sur les deux notions de style issues de la Rhétorique traditionnelle : d'une part, l'art d'écrire, d'autre part, la manière d'écrire propre à un écrivain ( à une époque ou à un genre ). C'est à dire, la stylistique moderne étudie la valeur des moyens d'expression bien de la langue en soi ( stylistique pure ), ou bien son actualisation dans la littérature ( stylistique appliquée ).

Nous allons rappeler brièvement ces deux directions afin de mieux préciser notre choix.

La stylistique pure représentée d'abord par la stylistique descriptive, étudiait les valeurs expressives ( selon les facteurs phonétiques, morphologiques et syntaxiques ) et impréssives ( intonation ... ), propres aux différents moyens d'expression possibles dont dispose la langue. Les démarches de la linguistique emmènent la notion de structure et avec elle, une transformation de la stylistique pure. Le fonctionnalisme étudie la fonction expressive de la communication, déterminée par la forme des structures qui composent le système de la langue. Ce qui élargie l'étude à la considération des causes qui président le choix des formes ( l'intention qu'informe la communication, l'écriture de la collectivité ou de l'époque, l'idiolecte de l'auteur ).

La stylistique appliquée génétique dans son étude de la réalisation par l'écrivain des procédés expressifs de la langue, considérait aussi les sources dont l'auteur tirait ces valeurs ( la tradition littéraire ) et les raisons qui commandaient son choix ( sociologiques ou psychologiques ).

La stylistique structurale évite toute dispersion : elle centre l'étude du style dans le texte, et fixe deux critères à suivre ( celui du rapport à la norme ou celui d'effet en contexte ).

Nous nous adhérons à la conception "d'effet en contexte" exposée par M. Riffaterre ( 4 ), la seule qui par le moment, nous semble ( malgré quelques réserves qu'on signale par la suite ) le mieux dégager la valeur expressive du langage écrit.

La valeur d'un signe dépend de ses rapports à l'intérieur d'une structure; ainsi, un même signe indique une information ( fait linguistique ), ou la met en relief ( fait stylistique ). Cela nous rend l'évidence que l'effet stylistique ne réside pas dans le signe en soi, mais dans sa relation avec le contexte ( mis à part le signe "cliché" ) ( 5 ).

Cette interprétation de l'effet stylistique, permet de transformer l'impression subjective des jugements de valeur, en un procédé objectif d'analyse qui relève les signes imposés par la forme particulière de leur rapport avec le contexte : " Le goût change et chaque lecteur a ses préjugés pour localiser les faits stylistiques dans le discours littéraire ... (il faut) transformer des jugements de valeur en des jugements d'existence. Comment ? ... En négligeant totalement le contenu du jugement de valeur et en le traitant comme un simple signal ". ( 6 )

Le style est alors considéré comme une caractéristique du texte.

En étudiant le recours au code du langage, et en évitant toute allusion à l'écrivain et à son époque, le style est défini en fonction du lecteur, c'est le lecteur qui relève les faits stylistiques dans la lecture consciente du texte.

Autrement dit, les procédés stylistiques encodés par l'écrivain ne sont valables du point de vue stylistique que dans la mesure où ils sont constatés par le lecteur.

En conséquence, pour être compris du lecteur et pour maintenir son attention, l'écrivain contrôle d'avance le décodage, en insistant là où il juge que son interprétation risque d'être prévue ou faussée: " Le procédé stylistique est combiné de telle sorte que le lecteur ne peut passer à côté, ni même le lire sans qu'il le conduise à l'essentiel. Parallèlement, la prolongation des effets stylistiques dans le temps, aussi bien que la perception du poème à n'importe quel moment dépend entièrement du lecteur ". ( 7 )

Une relation d'interdépendance s'établit entre l'encodage stylistique et sa perception; relation qui préside autant la mise en oeuvre que la lecture.

Cette considération est bien manifeste dans la notion de "Pattern": en général, "Pattern" indique une suite d'unités équivalentes, qui constitue une structure ( formelle-sémantique ) particulière à l'oeuvre considérée, et qui est en rapport avec un ensemble plus général.

Au moyen de la lecture, le décodeur perçoit une

accumulation des signes linguistiques ( Signifiant - Signifié, que nous désignerons désormais par les initiales: Sa - Sé ) équivalents, qui constituent un pattern linguistique ( structure linguistique et sémantique déterminée ) particulier au texte, et en rapport simultanément avec le code de langage du lecteur.

Lorsque la cohérence du " pattern" linguistique est interrompue par un signe différent, l'ensemble . . . . " Contexte ( pattern linguistique ) + Signe contrastant" produit un fait stylistique, perçu immédiatement.

Des faits stylistiques, identiques qui se répètent au long du texte, constituent un pattern stylistique déterminé.

Si un texte contient plusieurs " patterns " stylistiques différents ( autant de structures stylistiques-sémantiques ) leur groupement établit le système de composition particulier du texte: nouveau " Pattern " qui s'intègre dans une notion plus générale (style d'un genre, notion de rhétorique, écriture d'une époque, idiolecte d'un écrivain).

La notion de " Pattern " stylistique, fondamentale chez Riffaterre, comporte des caractéristiques différentielles qui les distinguent du " cliché " et du "registre"<sup>(8)</sup>. Du point de vue de la signification :

a) le sens du " pattern " se dégage exclusivement du texte où il est encodé; b) tout " pattern " est en rapport avec une unité supérieure ( code/cliché linguistique ou littéraire ). Quant à la forme, un " pattern" résulte de l'encodage, soit corrélatif, soit linéal, d'unités d'un même trait à l'intérieur du texte.

Riffaterre précise la notion de style littéraire

( le décodage des faits stylistiques ); il apporte un critère d'analyse objectif ( l'effet perçu, non interprété, par le lecteur à la lecture du texte; et il signale les buts de la stylistique ( le décodage d'un ( ou plusieurs ) pattern(s) stylistique(s) encodé(s) dans le système du texte ).

Toutefois, la méthode qu'il utilise dans la perception de la structure stylistique, ne nous semble, ni tout à fait acceptable, ni tout à fait suffisante. Bien que nous refusions l'analyse du style d'un point de vue exclusivement linguistique ou fonctionnel, l'écart total du code du langage nous semble appauvrir considérablement la valeur effective et sémantique de l'expression littéraire: un signe du langage commun ( information ), répété fréquemment ne relève-t-il pas aussi un souci de l'écrivain pour rendre évident chez son lecteur un message ?. Riffaterre tient compte exclusivement des faits de style, pourtant un " pattern " linguistique peut produire, indépendamment de son contexte, un effet stylistique qui, par la suite, se révèle intéressant pour l'analyse.

La linguistique et la stylistique sont deux façons distinctes mais complémentaires d'analyser les structures du langage ( système de relations entre les signes ) et d'interpréter leur fonction respective dans la communication.

En conséquence, le point de départ et l'intention qui informent les théories stylistiques de Riffaterre vont présider aussi notre travail. Mais nous essayons d'y appliquer une méthode, qui nous semble plus complète, parce que plus générale: méthode qui accorde de la valeur sty-

listique au pattern linguistique perçu par accumulation ( autrement dit, il s'agit d'une mise en relief par insistance ).

Sans nous éloigner, cependant, des limites signalées, cette modification ajoutée nous permet une conception plus élargie de la lecture qui prend la stylistique comme point de référence.

LE PATTERN STYLISTIQUE DU REGARD.

---

Sa - Sé

Si                    Si                    Si  
ling.            +            ling. ...    /            contrastant

Fait                    Fait                    Fait sty. + Fait sty. ...  
sty.                    +            sty.                    +

Pattern Sty.

Pattern Sty.

D'autres PATTERNS STY.

PATTERN STY.

Caractéristiques

Caractéristique du texte

Code / cliché de la littérature

1. METHODE. Définition de la terminologie utilisée.  
Son origine.

Comme nous venons de l'indiquer, les procédés méthodologiques de M. Riffaterre qui négligent la valeur stylistique apportée par les patterns linguistiques, ne nous semblent pas suffisants. Cela nous mène à utiliser d'autres techniques qui nous permettent de vérifier l'effet du Pattern linguistique et d'en tirer le plus grand profit lors de son décodage.

1.1. POUR LA CONSTATATION DU PATTERN LINGUISTIQUE.

1.1.1 Fréquence et intensité.

On emprunte à Vilette Morin ( 9 ) le classement selon la fréquence des unités-thèmes ( du point de vue de la signification: signe-thème / signe en contexte ).(10)

Il y a dans la répétition d'une unité-thème et, précisément, à travers les variantes de chacune d'elles, une signification nouvelle que le lecteur perçoit.

L'indice de fréquence de chaque unité-thème qui repose sur une quantité objective de répétitions,( 11 ) constitue le point de départ de notre analyse.

1.1.2 Index et concordances.

On emprunte à M. Mitterrand ( 12 ) sa méthode de l'Index, qui permet d'établir des classifications selon la fréquence d'usage d'un signe, mais surtout il facilite la comparaison de tous les contextes dans lesquels apparaît un même signe. Nous dressons ainsi, une liste des emplois sémantico-stylistiques du signe dans l'oeuvre.

3. Petit nous apporte la notion de concordances. Les

condordances ( 12 ) groupent les signes dans leur contexte respectif, tenant compte de l'accompagnement syntagmatique qui les caractérise ou les qualifie; considérant leurs transformations paradigmatiques ( ou liaison avec les signes de la même famille, morphologique ou idéologique ), et leurs liaisons-thèmes avec des termes qui dans le langage peuvent n'avoir avec ces signes que des liens sporadiques, mais qui dans le texte considéré s'établissent régulièrement.

## 1.2 POUR LA CONSTATATION DU PATTERN STYLISTIQUE.

### 1.2.1 Le contexte comme norme: microcontexte et macrocontexte.

Toutes les notions de contexte ( microcontexte et macrocontextes ) nous les empruntons à M. Riffatterre.(13)

Le contexte ou macrocontexte, commence là où le lecteur perçoit un pattern continu quelconque, sa longueur est variable, mais il finit au fait de style.

Le contexte stylistique ou microcontexte, est un pattern linguistique en opposition avec un signe " imprévisible ".

Le contraste résultant est le procédé ou fait stylistique.

" Dis, ce jour-là, quand je serai hanté par des remords plus nombreux que les mouches d'Argos, par tous les remords de la ville, est-ce que je n'aurai pas acquis droit de cité parmi vous ? Est-ce que je ne serai pas chez moi, entre vos murailles sanglantes, comme le boucher en tablier rouge est chez lui dans sa boutique, entre les boeufs saignants qu'il vient d'écorcher ? ( Les Mouches pp.140-

141 op. cit. ).

" Dis . . . . . chez moi " : constitue un (macro)contexte.

" Est-ce que . . . . . murailles " : est le microcontexte en contraste avec le signe " sanglantes " ; leur association surprend, c'est le fait stylistique qui se produit.

D'ailleurs, ce procédé amorce un nouveau contexte.

L'orientation vectorielle du macrocontexte, permet de distinguer les tics de l'écrivain, procédés stylistiques particuliers à lui ( mot-clef, cliché ). ( 14 )

Le macrocontexte précède donc le fait stylistique, il le neutralise ou l'accentue selon le cas.

#### 1.2.2 Rétroaction.

Un fait stylistique déjà décodé peut se modifier rétroactivement à cause de ce que le lecteur constate au fur et à mesure qu'il avance dans sa lecture.

#### 1.2.3 Convergence.

Les faits stylistiques autonomes décodés sont regroupés, malgré la distance qui les sépare dans le texte, avec leurs équivalents. Ce procédé est à la base de la notion stylistique du " Pattern " dont il a été question en 0.1. Nous verrons par la suite le rôle préminent du procédé dans l'interprétation du Pattern du Regard: 3.3.

#### 1.2.4 Mot-clef. Poétisation du mot.

Un mot, ou une structure, contrastant qui se répète dans un texte est considéré comme un mot-clef ( 15 ) du

texte en question.

La "poétisation du mot" est le processus suivi par Riffaterre qui nous permet de réléver un mot caractéristique de l'auteur: il faut constater au long de l'oeuvre si le mot en question est un variant d'une structure fixe (c'est à dire, si le sens du mot en contexte est le même dans tous les cas où le mot est perçu).

A la différence du mot clef, le cliché ( 16 ) maintient toujours un double sens qui permet de le classer comme forme thématique ou stylistique conventionnelle, autrement dit d'usage non exclusif d'un écrivain (cf 1.2.6.)

Chez Sartre, le signe " regard d'autrui " qui s'oppose à son contexte et à la notion usuelle du signe-thème "regard" ( partant signe stylistique ) maintient son sens particulier tout au long de l'oeuvre: c'est le mot-clef sartrien du " regard d'autrui ".

### 1.2.5 Icône.

Robert M. Browne, suivant d'autres linguistes, ( 17 ) applique la dénomination d'icône au signe qui opère par similitude entre son Sa et son Sé.

Notion proche à celle d'image ( affaiblie par son assimilation au langage figuratif ), l'icône, loin de toute " reproduction servile " imite uniquement les propriétés essentielles du Sé. Signe applicable surtout aux arts visuels, nous pouvons parler d'icône quand il s'agit de notions ou d'objets qu'il nous est possible de représenter dans une substance non-linguistique ( matérielle, mentale ).

Ainsi, chez Sartre, les allusions du " Regard d'autrui "

au moyen de statues, de photos, de mouches, de crabes, ou de visions imaginaires.

Nous faisons la distinction icône / indice, car l'indice opère la "contigüité" du fait entre le Sa et le Sé. Par exemple, chez Sartre, les tics du visage sont indices du sentiment d'être surpris par le regard d'autrui.

Il ne faut pas non plus confondre icône et symbole, ce dernier opère par une relation instituée conventionnellement entre le Sa et le Sé.

Dans Sartre, un décor clos et sombre symbolise une situation de " mauvaise foi ".

#### 1.2.6 Cliché.

Le cliché est une structure fixée: c'est, non son signifié, mais son signifiant, qui produit une réaction chez le lecteur, puisqu'une expression synonymique efface toute impression de cliché. Structure avec valeur stylistique et sémantique propres, indépendants du contexte.

Encodé dans un contexte, le cliché a un double effet :

|   |                                                                     |   |  |
|---|---------------------------------------------------------------------|---|--|
| [ | en contraste avec le microtexte                                     | ] |  |
|   | effet-cliché                                                        |   |  |
|   | Allusion à un ensemble extérieur au texte ( genre, rhétorique....); |   |  |
|   | perçu comme forme conventionnelle.                                  |   |  |

Quand Sartre écrit : " elle a l'air triste " ou " elle a une mine de déterrée ", nous percevons une structure cliché.

D'abord, une substitution synonymique efface l'effet ( par. ex.: " son visage exprime la tristesse " ); ensuite l'effet perçu en contexte est double : 1) effet-cliché qui renvoie à un usage généralisé dans une collectivité ( " parole " ). 2) connotation d'un aspect de la pensée sartienne. Nous examinons cet emploi de la " parole - cliché " avec plus de détail dans: 6.2.2.

## 2 METHODE DE TRAVAIL.

Nous précisons maintenant, la manière dont nous avons mis en oeuvre des techniques stylistiques que nous avons défini dans notre analyse du " Pattern Stylistique du Regard " .

Au début, nous avons distingué deux phases: la première celle du décodage stylistique du texte; la deuxième, celle de l'interprétation significative.

2.1 PHASE D'ANALYSE DU STYLE : Elle a été divisée en trois moments.

2.1.1 Nous relevons selon la méthode de fréquence des unités-thèmes, un nombre considérable de phrases où le signe " regard " apparaît ( sans que nous ajoutions aucune distinction sémantique de notre part ).

Nous classons, ensuite, suivant la méthode de l'Index, les Sé différents du signe " regard " constatés. Nous apprenons ainsi l'existence de deux interprétations dans son usage: 1) l'une commune au langage des lecteurs: le signe " regard " indique, soit la communication ou l'expression d'un sentiment ( par ex. " (il) me jeta un regard haineux " ( Le Mur p. 19 ), soit l'instrument de connaissance ("elle parcourut du regard la pièce") (La Chambre p. 59).

2) Quand le signe "regard" appartient au code sartrien: mot-clef du " Regard d'autrui " ( par ex. (ils) sont découverts et cloués sur le champ par mon Regard " ).

Ces deux structures forment les invariants du texte ( 18 ).

Tous les procédés stylistiques successifs sont appliqués au signifiant du signe-regard ( autant s'il s'agit du signe commun que du mot-clef ).

L'application de la méthode des "concordances", nous offre une longue série de combinaisons dont la raison d'être est d'insister sur le signe ou de lui donner du relief.

Le champ sémantique tient compte des compléments ( nous nous rapportons à la syntaxe ) ainsi que des variations synonymiques ( du paradigme ).

En résumé, avec les méthodes de frequence, Index et concordances, nous obtenons :

Deux structures - base ( constantes et invariables ) du texte : celle du "signe-commun-regard" et celle du mot-clef-regard d'autrui.

Plusieurs variants des deux structures bases signalées.

2.1.2 Nous appliquons ensuite sur ces structures-bases, les méthodes de "contraste" ( effet du décalage existant entre les composants du contexte - macrocontexte et microcontexte - et de convergence qui fait appel à la rétroaction ).

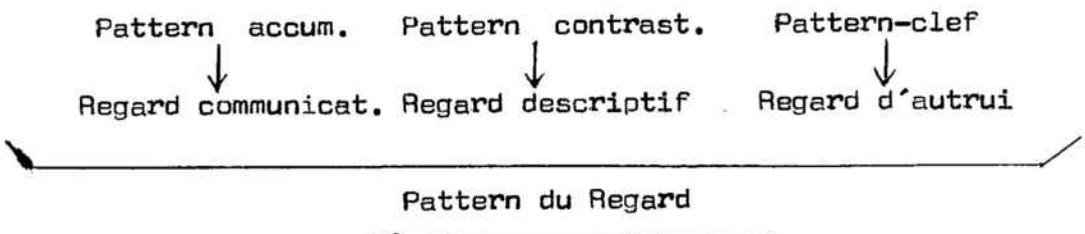
Ces deux procédés ( le contraste et la convergence ) nous aident à distinguer des faits de style divers répétés tout au long des textes; ces faits de style se constituent en structures stylistiques et sémantiques constantes ( Patterns ).

Pattern stylistique par accumulation ( insistance sur un Pattern linguistique déterminé )

Pattern stylistique par comparaison ( le Pattern-cléf correspondant au mot-cléf " regard-d'autrui )

Pattern stylistique par opposition au contraste : Le procédé stylistique qui dans ce cas précis, en plus d'insister ou mettre en relief, nous apporte une signification nouvelle du signe-Regard, celle phénoménologique ou descriptive.

2.1.3 Les trois Patterns assemblés composent la structure globale stylistique et sémantique du Pattern du Regard dans l'oeuvre :



2.2 PHASE INTERPRETATIVE DU PATTERN DU REGARD.

... Obtention de la structure sémantique du Pattern du Regard dans l'oeuvre.

C'est à partir de la structure stylistique du Pattern que nous pouvons classer les différentes idées encodées dans les oeuvres.

Le Regard communication et le Regard phénoménologique issus, tous les deux, de la même origine ( celle du signe commun du Regard ) appartiennent à la zone " Moi " Sujet du Regard : manifestation active ( Regard commun ), manifestation passive ( Regard connaissance ).

Le Regard d'autrui, manifesté par la signification du mot-clef ( Regard-clef sartrien ), nous fait considérer un " Moi " objet du Regard d'autrui et un " Moi " sujet-objet de son propre Regard.

.....

SIGNE - REGARD

Usage  
commun

Moi-Sujet  
du Regard

Regard actif - regard communi-  
cation (Pattern par accumul.)  
Regard passif - regard descrip.)  
( Pattern par contraste. )

Usage  
sartrien

Moi objet du  
Regard d'autrui  
Moi sujet-objet

actif ( agressif )  
passif  
du Regard passif ( de soi-même )  
Conscience du Regard d'Autrui



3        SARTRE.

Si nous admettons que le style est une propriété du texte, le texte émanant de l'auteur, cela revient à dire que l'étude du style nous conduit immédiatement à l'étude de l'auteur au travers de son oeuvre.

Mais, nous venons d'observer comment l'activité de décodage du lecteur, implique auparavant celle de l'encodage de l'écrivain. En conséquence nous analysons la façon concrète de procéder d'un écrivain pour mettre en valeur la communication de sa pensée.

R. Barthes ( 19 ) décrit la crise de l'expression littéraire ( autant dire de la littérature même ) qui résulte de l'écroulement d'une conception précise ( bourgeoise ) du monde et de l'homme, et souligne par la suite les différentes recherches entreprises par les écrivains, toujours à la poursuite d'une nouvelle conception de la littérature et du langage littéraire.

Certains, se soucient de la perfection et de la beauté de la forme; d'autres mettent l'accent sur l'information, essayent l'expression la plus neutre possible ("blanche" "transparente" ), d'autres encore, préfèrent à une création personnelle, d'embrasser le moyen caractéristique à une idéologie établie par un certain groupe social ("écriture").

Sartre, participe, à notre avis, de ces trois manifes-

tations. Il représente un rare exemple d'auteur engagé dans une idéologie, qui, sans renier l'"écriture" spécifique à cette idéologie, l'utilise d'une façon tout à fait personnelle et artistique, pour tout dire " artisanale ", car le souci qu'il apportait à la forme en vue de frapper au maximum son public ( jusqu'en 1945 à peu près ) est très considérable. Les travaux ultérieurs de Sartre font peut-être aujourd'hui méconnaître le prix qu'il attachait à l'"oeuvre" littéraire, comme mode de rapport privilégié de l'homme avec le monde. ( 20 )

La préoccupation de l'écriture artistique reste parallèle à celle de la contingence, problème qui est au premier plan de la réflexion sartrienne durant des années et qu'il aborde sur le mode littéraire, spécialement dans La Nausée.

Dans le panorama agité et confus de l'époque ( 21 ), une nouvelle littérature se cherche, qui tâche d'établir le sens du rapport de l'homme au monde à partir de sa situation concrète.

Sartre qui vise aussi la totalité de l'homme et fait un large crédit à la littérature, refuse toutes les affirmations " universelles " du " cogito " cartésien: ". . . au lieu de dire, il fallait montrer " ( 22 ). C'est vers 1933-34, qu'il découvre la phénoménologie de Husserl. C'était la synthèse dont il rêvait: l'homme - l'écrivain - le philosophe ne forment désormais qu'un.

La Nausée, les nouvelles du Mur développent toute une formule romanesque, car la recherche philosophique chez

Sartre est inséparable de sa recherche littéraire. ( 23 )

La "sensatioj - sentiment comme instrument de l'activité de l'homme", prend la place du " je " pensant cartésien.

A partir surtout de 1.945, les convictions de Sartre, qui plaçait l'absolu dans la littérature, disparaissent au contact des événements de l'Histoire; à celle-ci dorénavant Sartre accorde tout son intérêt.

Si les écrits romancés visent l'homme en découvrant sa contingence ( sa situation d'homme ) les pièces théâtrales le visent dans une situation concrète, en rapport avec les hommes ou l'Histoire; mais le critère d'approche ( la sensation - sentiment ) se maintient.

### 3.1 OEUVRES CHOISIES : Nouvelles - Théâtre.

Il faut, tout de même, éviter d'interpréter la production littéraire de Sartre comme une compilation des idées philosophiques qu'il développe dans ses essais; aussi bien les nouvelles que les pièces de théâtre sont des fictions d'un genre déterminé. Nous avons choisi pour notre étude trois nouvelles : Le Mur - La Chambre - Erostrate, dont le situation littéraire particulière à mi-chemin entre le théâtre et le roman, participant à la fois, des caractéristiques propres à ces deux genres, nous intéressent.

Nous avons de même choisi trois pièces : Les Mouches - Huis Clos - Les séquestrés d'Altona, qui demeurent, des pièces de Sartre, les mieux connues du public.

Les nouvelles du Mur ( 1939 ) reproduisent les innovations que Sartre avait mises en oeuvre dans La Nausée où il brise les lois du genre romanesque.

Le récit est un monologue intérieur exprimant le fonctionnement de la conscience. Ecrit à la 1<sup>è</sup>. et à la 3<sup>è</sup>. personne, le " je / il " s'alterne au cours de la narration ( 24 ).

Le protagoniste est un observateur, un individu quelconque, patient et analyste, qui se forme dans le va-et-vient qui mène de la sensation à la réflexion.

Au long du récit, nous remarquons comment dans cette représentation de la recherche de soi-même ( mode de description dans une perspective de suspense ), tous les éléments descriptifs ont une fonction, non de réalisme, mais d'insistance et de persuasion.

Nous pouvons constater aussi deux écritures dans le récit : une écriture de type "naturaliste" qui décrit en détail toute la série d'éléments ( couleurs, sons, matière ... ) qui meublent systématiquement l'espace où se meuvent les personnages. Ce rapport à la réalité est faussé par des procédés qui tiennent du surréalisme de l'époque: objets qui se déforment, images qui se répètent ( main, nuque, oeil, statues ... ).

Réalité ou irréalité, ce sont des procédés utilisés en vue de l'effet à produire chez le lecteur. ( 25 )

Le théâtre est le genre qui touche davantage le grand public et, partant, très en ligne avec les nouveaux statuts de la littérature engagée.

Les pièces de Sartre, paradoxalement, se conforment à la forme traditionnelle bien qu'elles en tirent des effets plus intenses. ( 26 )

Le théâtre demeure essentiellement un spectacle très riche en moyens d'expression : scénario, décors, vêtements, mimique, gestes, jeux de lumière et de son, musique, danse ... autant de formes différentes d'exprimer le sens. Le spectateur " regarde " de tous ses yeux ce qui se passe, à un rythme généralement accéléré et simultané devant lui. ( 27 )

Mais les pièces, agencées dans des situations plus complexes ( "le théâtre de situations" place l'homme parmi les hommes, il exige un nombre plus élevé de personnages ) ont encore recours aux procédés "surréalistes", qui s'opposent à toute une série d'associations exprimées par les jeux scéniques ( lumière, bruits ... ) "naturalistes".

Il faut souligner, bien entendu, que le théâtre-lu est beaucoup moins direct et moins suggestif, cependant l'accumulation d'indications scéniques nous permet de considérer dans notre étude le rôle du langage secondaire, ( 28 ) encodé par Sartre, sans les interprétations des metteurs en scène.

La nouvelle écarte aussi, tout recours à des procédés

non-linguistiques, Sa nature permet une exposition plus détaillée que celle du théâtre, et une interprétation plus subjective de la part du lecteur; mais forcée d'exprimer son message dans un espace plus bref que celui du roman, La nouvelle surprend encore davantage, le lecteur, à cause de l'accumulation de procédés narratifs et stylistiques encodés.

En dépit des différences de genre, une unité de tonalité et de démarche semble présider cette diversité : Non simplement la " mise en oeuvre " des pensées philosophiques, mais une expérience effective des possibilités de l'écriture que les divers procédés stylistiques, encodés systématiquement dans toutes les oeuvres choisies nous permettent de suivre.

### 3.2 LE SIGNE DU REGARD CHEZ SARTRE : Rôle linguistique-stylistique et sémantique.

La description sommaire de la méthode à suivre, nous permet de constater objectivement, le rôle prééminent du signe du " regard " dans le système de composition commun au code des oeuvres choisies : a) Le signe-regard est l'élément qui déclenche les diverses structures du système. b) Le signe-regard est, de même, l'élément qui se répète au travers de toutes les variantes d'une même structure.

Suivant la définition saussurienne : le signe linguistique est un signifiant ( forme du langage collectif ) qui évoque un signifié commun à une collectivité.

Le Signe linguistique - Regard. ( forme / fond commun au code langage - pensée de l'écrivain et des lecteurs ), revient très fréquemment sur le texte; accompagné souvent d'une série de quelifications qui précisent sons sens.

Le nombre de ses synonymes qui apparaissent dans le texte, est aussi très considérable.

En groupant chaque signe dans la série respective, selon la fréquence et l'aspect de son information, nous obtenons des séries de patterns linguistiques.

Il y a dans ce procédé de répétition du signe linguistique du regard et, précisément, au travers de ses variants, une signification nouvelle que nous retenons.

De plus, une fois que nous avons tous les patterns linguistiques rassemblés, nous pouvons constater que le pattern qui revient le plus, est celui du " regard " ( regarder ), qui embrasse tous les autres.

Cette présence objective du pattern linguistique - Regard comporte une connotation : l'insistance se joint à l'information. Le pattern. linguistique se charge d'expressivité.

Le signe - Regard ( et ses équivalents ) se trouve très souvent en opposition avec des microcontextes divers. L'effet en contraste se constitue en fait stylistique.

Le mot - clef - Regard, est une structure " sartrienne " du signe - Regard. Par là, bien que gardant rapport avec les formes usuelles, le mot - clef enferme une valeur

effective - affective typique. Le mot - clef par sa structure est un fait stylistique; aussi se charge-t-il d'une valeur intentionnelle particulière qui, sans s'opposer au sens commun, le dépasse largement.

### 3.3 LE PATTERN DU REGARD CHEZ SARTRE : Structure de composition et de signification du signe littéraire.

Nous avons déjà fait mention de la notion de "pattern" comme un système de structures particulier qui renvoie à un système plus général.

Nous venons de montrer aussi, les procédés qui mettent en relief le signe linguistique - Regard.

Pourtant, les faits stylistiques isolés sont, bien que décodés rapidement, engloutis dans la complexité du texte et oubliés par le lecteur. L'écrivain est là, qui enchaîne à l'aide de plusieurs procédés les faits stylistiques semblables qu'il répète à la satiété.

Trois types de patterns stylistiques résultent de ces procédés : l'un issu de l'accumulation de patterns linguistiques ( à haute intentionnalité ) qui conserve le sens commun du Regard connaissance, l'autre issu des convergences du contraste en contexte ( celui qui préside la plus riche variété combinatoire ) ,représente une spécification du sens regard -"connaissance", celle du regard descriptif ou phénoménologique.

Le dernier pattern stylistique est perçu par comparaison : le mot - clef du " Regard d'Autrui " est une constante stylistique - sémantique qui se rencontre dans tous les écrits sartiens.

Selon ces encodages, en intégrant les diverses structures stylistico - sémantiques dans un système unique de signification, nous obtenons le Pattern du Regard.

#### 4 BUT DE L'ANALYSE STRUCTURALE DU STYLE.

La fonction de l'analyse est de découper les parties d'un tout, en vue de les examiner. C'est justement, ce que nous allons faire, afin de mieux comprendre l'étroit rapport établi entre la " forme de la forme " et le " fond du fond " chez Sartre.

Le choix méthodologique se révèle décisif, Nous ne suivrons pas une démarche exclusivement stylistique ( Riffaterre ), ni totalement linguistique ( valeur des mots-en-soi ), ni fonctionnaliste. parce que Sartre ne s'attache pas non plus à un procédé unique pour encoder le système complexe de ses oeuvres : il joue du réel et de l'imaginaire alternativement.

Avec les procédés que nous avons déjà signalés, nous essayerons par la suite de parvenir au sens de l'oeuvre au travers de l'étude du style.

##### 4.1 FORME DE LA FORME - FOND DE LA FORME.

Notre point de départ est celui de la double considération ( Sa - Sé ) du signe linguistique. L'analyse des significations de tous les "signes - regard" relevés, nous apportent deux interprétations significatives différentes :

interprétation commune : forme de la forme

interprétation - clef: fond de la forme

Au long des textes, des procédés stylistiques

se répètent qui révalorisent ces deux nuances.

Ainsi, pour le Si - commun ( forme de la forme ), Sartre recherche des effets de contraste, de répétitions, un rythme lent, qui produisent des phrases longues, descriptives, minutieuses :

( Il se lève, va vers la porte, l'entrouvre et jette un coup d'oeil au dehors ... il renferme la porte et se tourne vers Frantz )).

( Les seq. d'Alt. p. 301 )

ou bien il insiste sur le fait, de façon plus ou moins précisée ( variations de structure; champ sémantique recherché ) :

( ". . . et tu t'es mise aux aguets derrière les rideaux" ).

( Les Mouches, p. 88 )

ou encore, il maintient la poétisation du mot - clef avec l'emploi d'une série d'icônes, très représentatives des idées de l'écrivain. C'est là recourir à un monde poétique imaginaire, création sartrienne :

( "Du cinéma . . . les crabes en rond regardent" )

( Les seq. d'Alt. p. 137 )

La convergence des techniques diverses, modifie sensiblement l'interprétation première dégagée au préalable par le lecteur : une interprétation intermédiaire ( entre celles du Regard commun / Regard d'Autrui ) paraît : la notion du Regard phénoménologique, d'où, en fait, se dégage celle du Regard d'Autrui, la dernière fonction

des trois qui composent le Regard chez Sartre.

L'inter - relation forme - fond nous semble chez Sartre bien évidente, du moins en ce qui concerne le Pattern du Regard.

#### 4.2 L'IDIOLECTE SARTRIEN : L'écriture conçue comme phénomène littéraire. Fond du Fond.

Il s'agit, en fait, de définir la façon particulière à Sartre d'écrire.

Barthes fait la distinction style - langue - écriture : considérant d'abord le style de l'écrivain comme une manifestation entièrement " biologique ", ( 29 ) la langue comme une imposition ( 30 ) et l'écriture comme un engagement ( 31 ) libérateur associé du modus d'exposition d'un groupe.

Nous le verrons par la suite, tous les procédés stylistiques que Sartre met en oeuvre sont prémédités et veulent produire chez le lecteur un effet.

Sartre à notre avis, considère l'écriture ( nous faisons toujours allusion aux années 1930 - 1940 ) selon le point de vue phénoménologique : c'est à dire comme un phénomène ( manifestation visible de la technique littéraire ) qui cherche à éveiller chez le lecteur par la voie de la surprise, de l'insistance ( voie affective ) son propre sentiment de contingence ( lui faire prendre

conscience de sa contingence ) : le fond du fond de l'oeuvre. ( 32 ) Puisqu'il s'agit de l'usage particulier d'une écriture spécifique ( celle des phénoménologues ), nous préférons la dénomination d'idiolecte ( 33 ), parce qu'elle recouvre le style de l'auteur, son engagement conscient et l'intention qu'il a de produire un effet, ainsi nous revenons au contrôle d'encodage exercé par l'écrivain afin de limiter la libre interprétation de son oeuvre.

5      ANALYSE DE LA STRUCTURE STYLISTIQUE CARACTE-  
RISTIQUE DU PATTERN DU REGARD .

Il s'agit de classer les structures diverses qu'intègrent le " Pattern stylistique du Regard chez Sartre ", à l'aide des méthodes que nous avons signalées dans notre Introduction. ( cf. 1 et 2 )

La signification apportée par les transformations des structures, sera étudiée par la suite.( cf. 6.2 )

5.1      LES INVARIANTS DE STRUCTURE .

Nous relevons suivant la méthode de fréquence l'unité-thème du " regard ", qu'en suite, d'après l'Index, nous classons selon ses deux Sé.

5.1.1      Usage commun.

Le Signe - Regard s'emploie, ici, avec ses significations usuelles : action de diriger les yeux vers quelque chose ( ou quelqu'un ), afin de voir; ou expression des yeux de celui qui regarde ( qui implique une transmission des sentiments ) :

" Elle parcourut du regard avec une curiosité froide . . . cette pièce "  
( La chambre p. 59 )

- " Eve lui rendit un étrange regard moqueur  
presque gai "  
( La Chambre p. 56 )
- " Tom sursauta et me jeta un regard haineux "  
( Le Mur p. 19 )
- " La femme ôta sa robe, puis s'arrêta en me  
jettant un regard méfiant "  
( Erostrate p. 81 )
- " Je ne peux plus supporter ce regard "  
( Les Mouches p. 16 )
- " Son regard rencontre une affiche "  
( Les Seq. d'Alt. p. 290 )
- " Johanna, regard encore chargé de haine "  
( Les seq. d'Alt. p. 267 )

5.1.2 Usage particulier : mot-clef regard.

C'est le Regard - objectivateur dont Sartre nous parle longuement dans son essai "L'Être et le Néant".

Le regard d'autrui attentif seulement aux manifestations externes ( le physique, les gestes . . . ) considère l'homme selon son apparence. L'homme ainsi regardé, se sent toujours surpris et attaqué dans son intimité. Pour une étude plus approfondie aussi bien sémantique que stylistique ( cf 6.3 et (34) )

" Les avortons qui se glissent sous les tables  
et, croient passer inaperçus, sont découverts  
et cloués sur le champ par mon Regard "

( La Chambre p. 70 )

" Vous aimez aussi la chair de l'homme . . .  
et son fameux regard que les fauves ne  
peuvent supporter "

( Erostrate p. 88 )

" Elle se tenait devant mon regard,  
suppliante "

( Les Mouches p. 181 )

" La bête se cachait, nous surprinions son  
Regard, tout à coup, dans les yeux intimes  
de nos prochains "

( Les séq. d'Alt. p. 374 )

" Je te dis que te vois . . . Elle s'en moque  
elle danse à travers mon regard "

( Huis - Clos p. 56 )

## 5.2 VARIANTS DE STRUCTURES .

La méthode des concordances, groupe les signes  
selon leur variation paradigmatique ( les synonymes du  
Signe - Regard ) et d'après leurs combinaisons syntagma-  
tiques ( les compléments qui précisent leur sens ).

5.2.1 Intensité - Intention .

La transformation paradigmatique de la structure du signe - regard tient compte des synonymes suivant leur liaison morphologique ou idéologique :

Synonymes , en rapport morphologique du Signe - regard décodés :

|                    |                                                                                                                                                       |
|--------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Sens commun ( 35 ) | Lancer un regard<br>Parcourir <del>du</del> regard<br>Considérer du regard<br>Se mesurer du regard<br>Pas cesser de regarder<br>Sans quitter des yeux |
|--------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

|                    |                                                                                    |
|--------------------|------------------------------------------------------------------------------------|
| Sens - clef ( 36 ) | (se) Regarder<br>Regarder dans les yeux<br>Rendre le regard<br>Détourner le regard |
|--------------------|------------------------------------------------------------------------------------|

Synonymes idéologiques du Signe - regard décodés :

|                      |                                                                                                                                                                                                                                            |
|----------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Sens - commun ( 37 ) | Voir<br>Apercevoir<br>Distinguer<br>revoir<br>assister<br>contempler<br>observer<br>sous ses yeux<br>considérer<br>inspecter<br>détailler<br>dévisager<br>feuilleter<br>fouiner<br>lever les yeux sur . . .<br>tourner les yeux vers . . . |
|----------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Sens - clef ( 38 )

- se voir
- voir dans les yeux
- voir son manège
- être, à découvert
- être en résidence surveillée
- susprendre les regards
- épiés
- espionner
- guetter
- surveiller
- être des esclaves geôliers
- détourner la tête

5.2.2 Modifications adjectivales .

Les variations syntagmatiques de la structure du signe - regard sont formées par une série de qualifications qui précisent ses apparitions diverses: ( 39 )

Sens - commun ( 39 )

- Regarder toujours ( sans répit )
- " attentivement . . . .
- " d'un air sombre . . .
- " en silence
- " en face
- " en soi-même
- " autour de lui
- " dans le vide
- " fixe
- " fasciné . . . . .
- " avec défiance . . . .
- " avec des yeux morts ...
- " de tous les yeux . . .
- " du coin . . . . .

Sens - clef ( 40 )

- Regarder avec mes yeux
- " au dessus des yeux
- " dans les yeux

### 5.2.3 Modifications modales .

Nous avons décodé plusieurs genres de modifications de modalité .

Modalités représentées par les icônes :

|                                                                                      |        |
|--------------------------------------------------------------------------------------|--------|
| Miroirs - Glaces                                                                     | ( 41 ) |
| Témoïn - Public                                                                      | ( 42 ) |
| Représentations réelles ( des photos, des statues, des portraits, des inscriptions ) | (43)   |
| " mentales ( les visions )                                                           | ( 44 ) |

Modalités représentées par des signes dont la signification détermine une fonction indice du Regard.

Nous pouvons distinguer dans ce groupe en premier lieu les signes qui indiquent l'apparence physique visible, et la présence explicite ou implicite ( 45 ) :

|                        |        |
|------------------------|--------|
| Sembler                |        |
| avoir l'air            |        |
| dévoiler               |        |
| paraître               |        |
| ressembler             | ( 46 ) |
| yeux                   | ( 47 ) |
| visage                 | ( 48 ) |
| se cacher ( cachette ) |        |
| apparaître             |        |

Et en suite les signes qui indiquent un geste ou un mouvement vers quelqu'un ou quelque chose. Le degré zéro du regard sous-entend, dans le geste de s'adresser à quelqu'un ou à quelque chose, l'action conjointe du corps et du regard : ( 49 )

|           |                                  |
|-----------|----------------------------------|
| Gestes    | : Désigner, montrer, faire signe |
| Mouvement | : Se tourner vers, à . . . . .   |
| (50)      | Se diriger vers, à . . . . .     |

Modalité du signe - regard qui indique un déplacement de sens : la Parole - cliché ( cf. 6.2.2 )

C'est un procédé qui devient d'usage très fréquent au long des textes choisis.

### 5.3 COMBINAISONS CIRCONSTANCIELLES AVEC LE MICROCON - TEXTE .

Nous relevons par la suite, toujours selon la méthode des concordances, les combinaisons complexes du signe - regard avec d'autres signes, qui n'ont généralement pas de rapport dans le langage, mais qui dans les textes considérés, établissent des liens réguliers. L'opposition des unités - thèmes produit l'effet stylistique de contraste, ainsi que leur répétition, produit le pattern par contraste.

#### 5.3.1 Regard - lumière .

Ce type d'opposition est le plus fréquent chez Sartre. Au théâtre, son emploi, très spectaculaire, ne se borne pas à signaler le début et la fin des tableaux :

( La lumière baisse.  
Johanna sort la première . . . Jeni hésite . . .  
et la suit, Frantz s'assied et reprend son  
journal. ) Fin de scène.  
( Les séq. d'Alt. p. 333 )

Les jeux de lumière si souvent mentionnés dans le langage secondaire ( cf. -3.1 ), . . . deviennent des symboles ( cf. 1.2.5 ) qui soulignent l'apparence des

personnages, des lieux :

" Une statue de Jupiter, terrible . . . le jour tombe "  
( Les Mouches p. 143 )

" Cette maudite bourgade qui rissole au soleil . . .  
et ce soleil . . . Qu'y a-t-il de plus sinistre  
que le soleil ? "  
( Les Mouches p. 82 )

Indique l'importance des détails :

( l'obscurité s'est faite peu à peu, seule l'affiche  
reste visible )  
( Les séq. d'Alt. p. 290 )

( Il dirige la torche vers ce qu'elle lui montre et  
que le public ne voit pas. Puis avec un grognement,  
brusquement, il éteint )  
( Les séq. d'Alt. p. 289 )

Denote le procédé du flash - back :

( Frantz, debout sur le devant de la scène, seul  
visible. Johanna, assise sur le fauteuil est  
entrée dans l'ombre )  
( Les séq. d'Alt. p. 287 )

Deviens un instrument de connaissance, et surtout une  
condition nécessaire pour toute réflexion possible :

( Son regard rencontre une affiche, jusqu'alors  
invisible et qu'un projecteur éclaire )  
( Les séq. d'Alt. p. 90 )

" On ne peut pas éteindre ? . . .

Alors il faut vivre les yeux ouverts "

( Huis - Clos p. 16 )

Dans les nouvelles, la lumière joue aussi un rôle déterminant. Le Regard phénoménologique, qui décrit tous les éléments intégrants du cadre qui entoure l'objet, souligne l'importance des degrés de luminosité ainsi que l'absence de la lumière.

La lumière modifie l'apparence des objets perçus, ainsi que son effet sur les yeux de l'observateur dérange ou déforme la perception.

" Elle regardait souvent les grosses roses rouges . . . Des roses se flamboyaient dans la pénombre "

( La Chambre p. 65 )

" Elle se tourna vers la fenêtre. Elle était éblouie "

( La Chambre p. 58 )

" On nous poussa dans une grande salle blanche, et mes yeux se mirent à cligner parce que la lumière leur faisait mal "

( Le Mur p. 9 )

" La veille on nous avait laissés dans le noir. Je regardai un bon moment le rond de lumière que la lampe faisait au plafond. J'étais fasciné "

( Le Mur p. 16 )

" J'éteignais la lumière et je me mettais  
à la fenêtre "

( Erostrate p. 77 )

5:3.2. Regard - sons - mots .

Nous rencontrons l'unité - thème du regard en relation avec des signes qui indiquent des bruits : les " bruissements " des crabes dans Les séquestrés d'Altona, les "bourdonnements" dans Les Mouches, avec des bruits indéfinis dans La Chambre . . .

Mais, c'est avec le signe - mot, parole qui se trouve le plus souvent en rapport. Il faut noter comment la fonction du " regard " reste toujours à la base de la communication ( chez Sartre, la communication orale ne remplace jamais le moyen de communication visuel ).

" Regardez, ses yeux s'agrandissent : bientôt ses nerfs vont résonner comme les cordes d'une harpe sans les arpèges exquis de la terreur "

( Les Mouches p. 186 )

" Hier encore tu étais un voile sur mes yeux, un bouchon de cire dans mes oreilles "

( Les Mouches p. 181 )

" Elle lui rendit un regard dur et se tut "

( La Chambre p. 50 )

"Eve ne broncha pas, elle ne leva même pas les yeux "

( La Chambre p. 55 )

" Il regarde dans le vide et parle pour lui-même "

( Les séq. d'Alt. p. 40 )

" Elle le regarde avec une sorte de terreur et se met à crier "

( Les sq. d'Alt. p. 331 )

" Le Belge regarda la flaque sans rien dire "

( Le Mur. p. 23 )

" Un silence. Garcin . . . se met la tête entre les mains "

( Huis-Clos. p. 27 )

### 5.3.3 Regard - Gestes .

Nous avons parlé d'un regard phénoménologique et d'un regard d'autrui. Tous les deux, se trouvent agencés avec le signe - gestes, le premier ( reg. phénom. ) les décrit, le deuxième ( reg. d'autr. ) les interprète et les juge. (34)

" Le petit gros me regardait toujours . . . Tous ses gestes étaient calculés pour lui donner l'allure d'une bête vive et féroce "

( Le Mur. p. 31 )

" Tu faisais des mines, pour qu'il te regarde "

( Huis-Clos. p. 40 )

" Garcin a un tic de la bouche, puis après un regard à Inés, il enfouit son visage dans ses mains "

( Huis-Clos. p. 22 )

5.3.4 Regard - Couleurs .

Le regard phénoménologique énumère les qualités que les objets manifestent; ainsi le regard, et les signes qui indiquent la couleur, la matière, le volume . . . sont mis en rapport, très fréquemment. Les couleurs principales sont le rouge, le doré, le blanc, le noir et le gris. Le vert et le bleu sont évoqués très rarement.

Souvent, la couleur rouge, est associée à une lumière sombre :

" Je voyais le plus de sa nuque rouge entre son melon et le col de son pardessus "

( Erostrate p. 95 )

" Elle ferma les yeux, des fils dorés se mirent à danser sur le fond rouge de ses paupières "

( La Chambre. p. 71 )

" Elle regardait la lampe dont Pierre avait peint le socle en noir "

( La Chambre. p. 64 )

" Tout le monde verra qu'il est en bois blanc . . . le dieu des morts. L'horreur et le sang sur le visage et le vert sombre des yeux ça n'est qu'un vernis "

( Les Mouches. p. 99 )

" Pourtant vous êtes habitués vous autres aux glaives rougis à blanc du soleil "

( Les Mouches. p. 87 )

- " Je vis qu'il était devenu gris lui aussi . . . "  
( Le Mur. p. 15 )
- " Il avait l'air d'avoir froid, il était violet "  
( Le Mur. p. 15 )
- " Il y en avait . . . qui regardaient autour d'eux  
d'un air étonné : la rue devait leur apparaître  
toute bleue "  
( Erostrate. p. 84 )
- " J'observerais . . . la couleur rouge de la  
lumière, j'attendrais que le soleil décline . . . "  
( Les Mouches. p. 96 )
- " Elle regardait souvent les grosses roses  
rouges . . . Des roses se flamboyaient dans  
la pénombre "  
( La Chambre. p. 65 )

#### 5.3.5 Regard - Espace .

La prédilection de Sartre pour les espaces fermés est très évidente dans l'ensemble des textes que nous avons choisis. C'est même visible dans les titres des pièces : (La Chambre, Le Mur, Huis-Clos, Les séquestrés d'Altona); des endroits sans issue ( Huis-Clos ); des prisons ( Le Mur ); une ville entourée de ses murailles ( Les Mouches ). Cependant, la fermeture, l'isolement, ne sont jamais totalement mis en oeuvre.

Un des recours formels de la thématique des romanciers

" naturalistes " du XIX è. siècle, est précisément l'abondance de fenêtres, portes, trous, vitraux . . . des éléments qui peuplent leurs décors et qui à travers des vitres, soulignent la possibilité de regarder ou de contempler le monde extérieur.

Sartre fait appel très souvent, à toute cette gamme " réaliste ". <sup>Les</sup> Lieux élevés ( eux aussi, constituent un instrument qui rend plus facile l'observation ) : ~~(-50-)~~

" Elle regardait autour d'elle . . . dans la chambre, il n'y avait ni jour, ni nuit, ni saison, ni mélancolie "

( Le Chambre. p. 60 )

" Pas de fenêtre, naturellement. Rien de fragile "

( Huis-Clos. p. 13 )

( Le jour baisse. On ne s'aperçoit pas d'abord parce que les volets des portes fenêtres sont clos = . . . Le volet de la porte fenêtre . . . s'ouvre . . . et la lumière entre dans la pièce )

( Les Séq. d'Alt. p. 336 )

( La porte de Frantz s'ouvre au premier étage, et Frantz paraît sur le palier )

( Les Séq. d'Alt. p. 336 )

" Par le trou du plafond je voyais déjà une étoile "

( Le Mur. p. 15 )

" M'enfermer dans une grande tour, tout en haut . . . je ne verrais plus leurs visages "

( Les Mouches. p. 101 )

" Ces gens de montagne semblent n'avoir jamais vu de touristes "

( Les Mouches. p. 82 )

" Les hommes, il faut les voir d'en haut . . . je me mettais à la fenêtre . . . Qui donc a jamais réfléchi à la forme d'un chapeau melon vu d'un sixième étage ? "

( Erostrate. p. 77 )

#### 5.3.6 Regard - Icônes .

Le mot clef du Regard d'Autrui est représenté ( " matérialisé " pour tout dire ) au moyen d'icônes ( cf. 1.2.5 ) qui en plus d'augmenter son effet frappant, permettent un choix très varié dans la reproduction répétée d'une même idée ( cf. 7.1. ) : Ainsi, nous décodons des icônes - humains ( Inés, Johanna, Leni, les gens d'Argos ) ; des icônes - objets ( l'écran, la vitre, l'oeil de caméra . . . ) ; des icônes - animaux ( des mouches, des crabes ) ; des icônes - représentations réelles ( des statues, des photos, des portraits = . ) ; des icônes-représentatifs imaginaires ( des visions . . . les morts d'Argos ). ( 51 )

#### 5.3.7 Regard - Glace .

La glace, le miroir, les yeux d'autrui . . . autant de signes divers dont se sert Sartre pour évoquer

la constatation réalisée par l'homme de sa propre objectivité ( cf. 7.1 )

Ces icônes ( des instruments qui reflètent l'image qu'autrui voit de nous - mêmes ) ne sont que des transformations du procédé naturaliste du type " fenêtre " que nous venons de signaler ( 5.3.6 ). La glace nous rend possible, non pas la vue de l'extérieur, mais celle de notre propre apparence. ( 11 )

" quand je parlais, je m'arrangeais pour qu'il y en ait une où je puisse me regarder. Je parlais, je me voyais parler. Je me voyais, comme les gens me voyaient ça me tenait éveillée . . . Je ne peux pourtant pas rester sans glace toute l'éternité "

( Huis - Clos. p. 37 )

" Il se regarde dans la glace et bombe le torse, presque inconsciemment "

( Les Séq. d'Alt. p. 243 )

" Je me suis arrêté devant la glace <sup>à l'usage</sup> chemisier et, quand j'y ai vu mon visage, j'ai pensé : " C'est pour ce soir " "

( Erostrate p. 94 )

#### 5.3.8 Regard - sens .

L'association signe - regard / signe - sens, évoque deux significations distinctes : Parfois, le signe - sens représente une participation, le signe

regard manifeste plutôt un éloignement :

" Ça mést égal de les voir, dit-il, mais je ne  
veux pas qu'elles me touchent . . . "

( La Chambre. p. 73 )

" Je la regardais sans la toucher "

( Erostrate. p. 80 )

" Je ne le sens pas . . . ce public est gelé "

( Les séq. d'Alt. p. 251 )

Tandis que, dans d'autres cas, le signe - sens n'  
apporte qu'une confirmation à l'action du regard :

" Quand je ne me vois pas , j'ai beau me tâter,  
je me demande si j'existe pour de vrai "

( Huis-Clos. p. 57 )

" Elle écarquillait les yeux et tendait les  
mains en avant, le parfum et la pénombre ne  
faisaient plus pour elle, depuis longtemps,  
qu'un seul élément "

( La Chambre. p. 61 )

" Mais le goût amer dans une bouche, ce goût  
de fièvre, mille fois je l'ai senti dans mes  
songes et je le reconnais "

( Les Mouches. p. 142 )

Toutefois, le signe - regard reste le dominant.

5.3.9 Regard - Mouvement .

Il s'agit d'une nouvelle manifestation du regard phénoménologique qui apporte une donnée de plus à l'expression du signe - regard :

" Il releva la tête et regarda sa femme avec sévérité "

( La Chambre. p. 45 )

" Pierre avait renversé sa tête en arrière et fermé les yeux "

( La Chambre. p. 61 )

" Ils se regardent. Leni se détourne la première "

( Les seq. d'Alt. p. 151 )

" Werner lève brusquement la tête et regarde son père "

( Les seq. d'Alt. p. 33 )

( Jupiter le regarde un instant, puis hausse les épaules )

( Les Mouches. p. 130 )

5.4 DE L'UNITE EXPRESSIVE SIMPLE A L'UNITE COMPLEXE .

Transformations paradigmaticques et syntagmaticques :

Nous avons vu, au long de notre analyse, comment le signe - regard était constamment révalorisé, bien par "poétisation" ( mot-clef du regard d'autrui ), bien par les combinaisons de son champ sémantique ( surtout quand il s'agit du regard - commun ). Toutefois, dans les cas signalés, il s'agit toujours de transformations sémantiques ou

paradigmatiques, autrement dit, d'unités simples.

Lors de l'expression du regard phénoménologique, le signe - regard est opposé, sur l'axe syntagmatique, avec un deuxième signe qui le met en relief.

Toujours sur l'axe syntagmatique, nous décodons une nouvelle transformation de structure du signe regard. Celui-ci est mis en relation avec d'autres signes qui ne lui apportent aucune signification, et avec lesquels, le signe - regard ne s'identifie pas, ni établit aucune opposition.

Cette transformation de structure, devient une synthèse de plusieurs catégories différentes en soi ( 52 ), étant donné que loin de percevoir des signes éloignés de toute ressemblance, dépendance ou opposition, nous constatons la prééminence du signe - regard en toute occasion: il s'agit de l'unité expressive-regard complexe.

"... que signifient ces yeux baissés ? Tu serres les coudes contre tes hanches maigres... Tu es souvent ainsi en ma présence ... par la fenêtre j'ai vu, une autre Electre, aux gestes larges, aux yeux pleins de feu ... Me regarderas-tu en face ? "

( Les Mouches. p. 106 )

L'unité - complexe regard est composé des signes :  
apparence ( des yeux ) - sentiment de la présence d'autrui - espace - apparence ( gestes, yeux ) - regard -. (53)

6        DISTRIBUTION ET INTEGRATION DES PATTERNS .

6.1      Fonction distributionnelle . ( 54 )

L'agencement ou rapport syntaxique du signe.

6.1.1    Rôle de la prévisibilité dans les combinaisons  
          circonstanciennes .

L'expressivité du microcontexte modifiée par  
le macrocontexte.

Le macrocontexte peut exercer deux fonctions sur le  
fait stylistique ( ou microcontexte ) : la mise en va-  
leur par anticipation ou le nivellement. ( 55 )

Dans les combinaisons circonstanciennes de notre  
étude, le fait de style est ramené en partie au niveau  
du contexte à cause de la proximité : les faits de sty-  
le sont trop près les uns des autres et empêchent la  
formation d'un pattern assez long - perceptible - qui  
se constituerait en macrocontexte. Alors que le fait  
de style par contraste diminue, celui d'accumulation  
s'accroît :

. . " dans une chambre sombre du palais, j'observerais  
" par la fente d'un volet la couleur rouge de la  
" lumière, j'attendrais que le soleil décline et  
" que monte du sol, comme une odeur, l'ombre fraîche  
" d'un soir d'Argos "  
( Les Mouches. p. 96 )

" Les hommes, il faut les voir d'en haut. J'éteignais la lumière et je me mettais à la fenêtre : ils ne soupçonnaient même pas qu'on pût les observer d'en dessus "

( Erostrate. p. 77 )

### 6.1.2 Système d'opposition .

On a déjà suffisamment parlé de la formation des Patterns par contraste que nous avons rencontré dans les textes choisis. Nous allons examiner maintenant leur fonction éminemment descriptive : ils constituent les données de l'observation phénoménologique, encodées de façon à être sentis par le lecteur comme un " voir " du personnage, plutôt que d'un récit de l'écrivain; ce qui suppose de la lumière suffisante : une porte-fenêtre-ouverte, une vue plongeante dès un lieu élevé, un trou qui permet de voir au travers . . . Ce sont les marques propres à la thématique des romanciers dits " naturalistes " du XIX è. siècle ( 56 ). Nous pouvons considérer comme variant de cet invariant thématique, le rôle des glaces et des miroirs. Ce sont, en fait, des signes démarcatifs plutôt que thématiques, dont la fonction est d'introduire la contemplation phénoménologique et de lui donner cohésion dans le récit.

## 6. FONCTION INTEGRATIVE .

Inclusion du signe dans une unité plus générale. (54)

6.2.1 Mot - clef et Icône .

La notion de "Regard d'Autrui" est exprimé dans l'idiolecte sartrien par un mot - clef non  $\neq$  exclusif. C'est à partir du contexte, que nous saisissons la notion de regard objectivateur et par là même qu'il produit le plus grand effet, car il est inattendu :

" 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 "

" Huis-Clos. p. 73 )

De même avec les icônes, que nous considérons des transformations paradigmatiques de la structure - clef du signe du regard, en vue d'augmenter son effectivité : étant donné que le mot - clef " regard d'autrui " est déjà poétisé par sa répétition dans l'oeuvre, et qu'en plus, il évoque une sensation ou une constatation " impressionniste " ( c'est à dire; il constitue une image-en soi ) le seul moyen de le mettre en relief est celui d'employer des "icônes", ( des représentations matérielles, réalisation des impressions ).

C'est ainsi que l'écrivain utilise une série d'icônes qui sont <sup>en</sup> rapport avec le monde réel ou bien le monde imaginaire de la représentation mentale: mouches, crabes, statues, photos, portraits, le personnage d'Inés, le garçon sans paupières . . . les statues invisibles qui peuplent La Chambre.

### 6.2.2 Parole - Cliché .

Nous disions dans l'Introduction, ( cf. 4.2 ) que l'idiolecte sartrien devait beaucoup à son style ( style et tempérament sont équivalents pour Barthes ).

Face au cas qu'ici nous occupe, il se peut que Sartre encode inconsciemment un cliché très fréquent dans son langage, ou bien qu'il cherche à imiter une expression très usuelle dans le langage des lecteurs en vue d'insister ( sans en avoir l'air ) sur une connotation de sa littérature.

Nous classons dans cette dernière possibilité, comme des clichés " intentionnels " ou " contrôlés ", des expressions très fréquentes du type :

" Elle a l'air triste . . . "

( La Chambre. p. 42 )

( C'est la structure la plus souvent mise en oeuvre ).

" Mais regarde un peu : tu étais jolie, intelligente et gaie, tu te détruis . . . "

( La Chambre. p. 55 )

" Je verrai si l'on peut réussir "

( Erostrate. p. 90 )

" Je me voyais entrain de leur tirer dessus "

( Erostrate. p. 84 )

Ici " voir " signifie " imaginer ", " se représenter mentalement " .

" Vous ne voyez rien du tout : elle ment "

( Les sér. d'Alt. p. 69 )

Dans ce cas, par " effet d'extension ", " regard " symbolise " connaissance " .

" L'idée... elle a fini par me sauter aux yeux"

( Les séq. d'Alt. p. 227)

" Vous m'ouvrez les yeux parce que vous essayez de me les fermer " .

( Les Mouches p. 137)

" Peut-être avez-vous raison, et puis cela ne me regarde pas"

( Les séq. d'Alt. p. 278)

Il y a aussi un système de notation très particulier à Sartre et à sa pièce intitulée Huis-clos; il s'agit des expressions: " jouer la comédie"

" regarder la situation en face "

qui évoquent en soi-même le sens de la pièce, la situation de mauvaise foi et la prise de conscience de la réalité. Toutefois, la perception de la parole-cliché se maintient malgré la forte valeur sémantique en contexte, que nous venons de signaler.

### 6.2.3 Ecriture-cliché .

Ecriture "appréciative" ( 57 ) : Le souci d'éviter les équivoques, oblige l'écrivain à un contrôle rigoureux du décodage; de là, les précisions dont il accompagne les signes. Ainsi, l'adjectivation excessive, au lieu de préciser le sens peut être un signe de pur procédé rhétorique.

" ... ils avaient une façon obscène de déculotter leur main, de rabattre leur gant et de le faire glisser lentement le long des doigts en dévoilant la nu-

dité grasse et chiffonnée de la paume"

( Erostrate p. 85 )

" Il lui saisit la main et la regarda d'un drôle d'air... elles n'avaient rien de plaisant, les deux pinces grises qui serraient cette main grasse et rougeaude " .

( Le Mur p. 24 )

Rythme: Plutôt que le nombre des adjectifs accumulés, qui n'est pas fixe, c'est le rythme lourd qui devient la tonique du récit:

"... Mon corps, je voyais avec ses yeux, j'entendais avec ses oreilles, mais ça n'était plus moi: il suait et tremblait tout seul, et je ne le reconnaissais plus. J'étais obligé de le toucher et de le regarder pour savoir ce qu'il devenait, comme si ç'avait été le corps d'autre."

( Le Mur p. 28)

Rhétorique de l'émotion: C'est le procédé qui permet d'extérioriser la vie affective des actants ( 58 ).

La transformation de l'apparence physique est un recours pour rendre évidents leurs sentiments: ( 59 ).

" ... C'est à moi qu'il s'adressait, mais il ne me regardait pas. Sans doute avait-il peur de me voir comme j'étais, gris et suant: nous étions pareils et pires que des miroirs l'un pour l'autre. "

( Le Mur p. 19 )

6. 2. 4 La convergence : Perception et neutralisation stylistique du cliché. Ecriture à double sens.

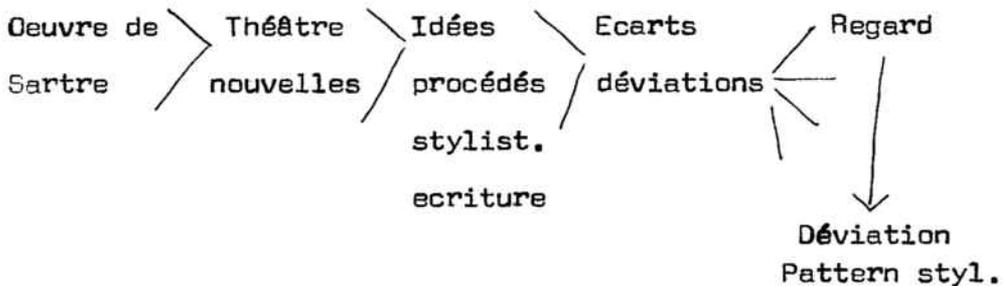
Bien que la convergence diminue l'écart de perceptibilité du procédé stylistique, est une technique très complexe et la seule vraiment consciente dans sa totalité. La convergence de toutes ces formes stylistiques-clichés, nous permet de parler d'une véritable rhétorique de l'expression en vue de l'effet à produire, et de considérer l'idiolecte sartrien comme une écriture à double sens. ( 60 )

## 7. C O N C L U S I O N

### 7.1 BILAN DE L'ETUDE.

Nous avons essayé au travers de la notion stylistique du "Pattern", d'intégrer : la fonction (langue), le style (effet), la signification, dans un ensemble qui nous permettrait de mieux considérer les conceptions fondamentales de la littérature chez Sartre.

Hauser (61) considère les différentes approches stylistiques comme des déviations d'une interprétation unique :



En fait, cette méthode stylistique, est une démarche simple et progressive, qui nous permet, en partant d'un aspect facilement décodable de reconstituer les caractéristiques d'un écrivain si complexe que Sartre.

Somme toute nous avons constaté un signe linguistique à double sens en contexte; l'un d'eux nous semblait d'usage commun, nous avons remarqué que l'autre était un mot clef ( car il se retrouve tout au long des oeuvres

avec le même sens spécifique à Sartre ).

Les deux fonctions du signe-Regard se maintiennent dans tous les textes examinés : ce sont les invariants de structure du signe-Regard.

Nous avons ensuite analysé les diverses transformations subies : les unes, paradigmatiques ( suivant Sausure ), portent sur les synonymes classés selon la fréquence et l'intensité de leur action; les autres, syntagmatiques, sont formées par une série diverse de qualifications ( adj. adv. prop. relatives, gérondifs, locutions, etc... ) qui précisent les apparitions diverses du signe.

Nous avons observé, en plus, les variations de modalité, dont le cas le plus fréquent était celui représenté par les " icônes "; ensuite, d'autres signes manifestaient le déplacement de sens ( parole-cliché ) ou bien, leur signification leur donnait une fonction indice du Regard ( c'est le cas pour les verbes qui indiquent apparence, ressemblance etc ... ).

Toutes ces transformations peuvent être classées comme des variantes syntaxiques simples ( leur fonction est celle de spécifier le sens du signe Regard ). Un autre genre de transformation syntaxique, cette fois complexe, est constitué très souvent par le contraste de la structure-Regard avec d'autres. Comme la lumière, le mouvement, les sens, l'espace...

Etant donné que toutes ces manifestations stylistiques sont répétées d'une façon constante, dans la totalité des textes analysés, nous avons distingué trois patterns stylistiques-sémantiques représentatifs, à notre avis, du plan général de l'oeuvre.

- Le Pattern stylistique, perçu par accumulation, renferme le sens commun du signe-Regard, à savoir: connaissance et communication.

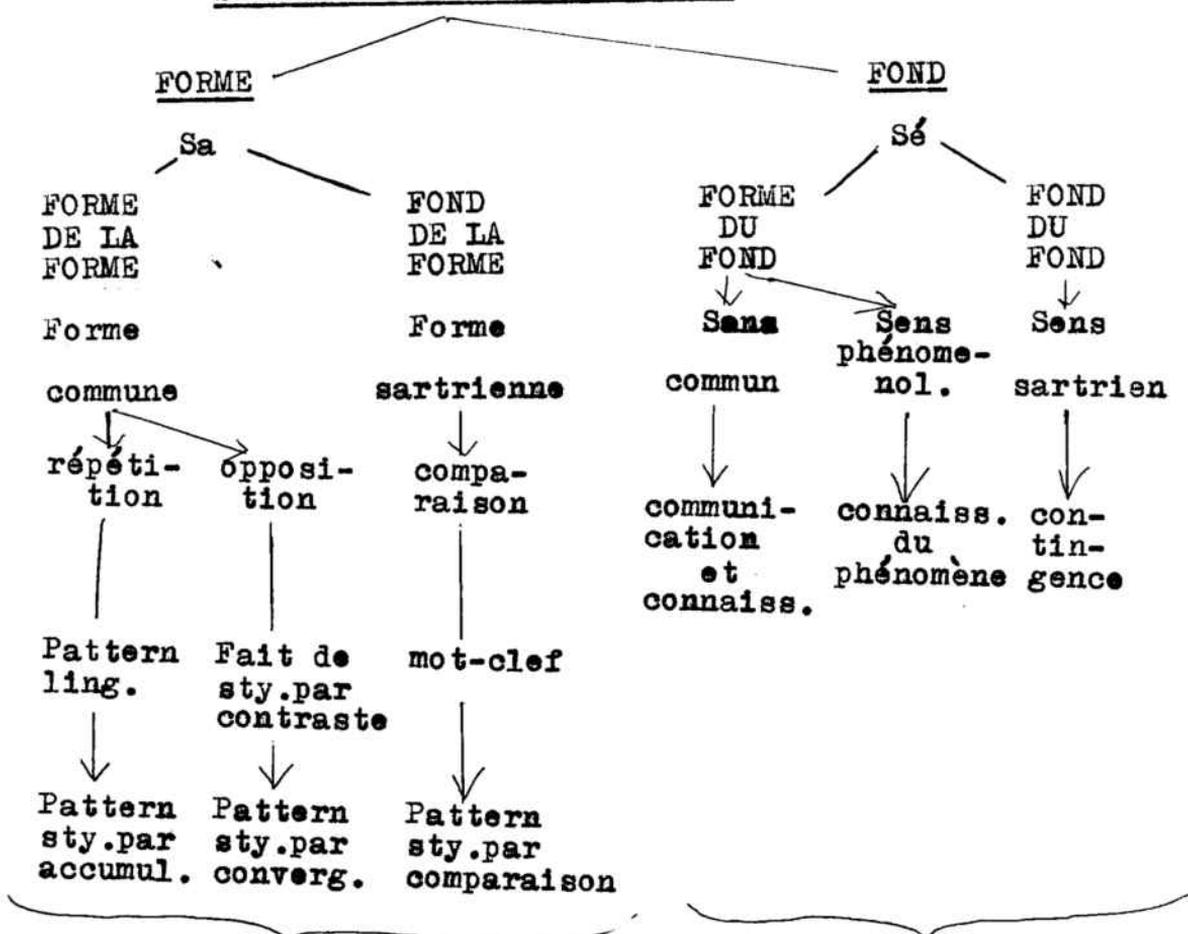
- Le Pattern stylistique, perçu par contraste, indique le sens relatif à une idéologie philosophique ou phénoménologique : le regard-phénoménologique, dénature descriptive qui verse sur les apparences manifestes.

- Le Pattern stylistique perçu par comparaison, nous révèle la signification dernière du regard phénoménologique ( celle que Sartre évoque spécialement) le regard " objectif ", dont la perception permet de connaître la contingence de l'homme en situation.

C'est la signification première du Pattern. Cependant, nous avons indiqué au début ( 0.1 ), que la notion de Pattern, renvoyait à une deuxième signification plus générale.

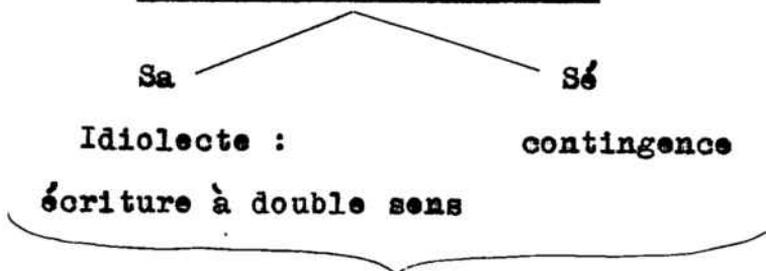
Le Pattern du Regard, constitue un signe littéraire, indice de la signification de la littérature pour Sartre : un sens à exprimer ( le problème découvert à travers le procédé " sensation-sentiment-réflexion " ) n'est que celui de la contingence existentielle de l'homme ), moyennant une idiolecte caractéristique : l'écriture à double sens, qui cherche à toucher le lecteur : soit par l'accumulation rhétorique de détails ( qui vont de pair avec le processus de la vision rigoureuse et lente de l'observateur phénoménologue), soit par l'emploi d'un mot clef (et sa transformation : l'icône ) qui met directement en évidence l'idée fondamentale.

SIGNE LINGUISTIQUE - REGARD



Structure stylistique et sémantique du  
Pattern du Regard

Signe littéraire concret



PATERN DE LA LITTERATURE

## 7.2 RENDEMENT DES METHODES EMPLOYEES.

C'est la considération de Riffaterre à propos du style littéraire, c'est à dire, l'effet encodé préalablement par l'écrivain, et perçu par le lecteur, qui nous ont guidé dans le choix des méthodes.

Une lecture globale nous fit saisir une prolifération dans l'emploi du signe-Regard, ainsi qu'un signifié spécial ( mot clef ).

Avec la méthode de fréquence d'unités-thèmes ( selon son contexte ) nous avons constaté les deux thèmes du signe ( l'un avec valeur stylistique en soi; l'autre avec une nuance d'insistance, de répétition soigneusement encodée ).

Grâce à la méthode des concordances, nous pouvons délimiter le champ sémantique de deux thèmes et leurs nombreuses variations.

Avec la notion de Pattern ( suite encodée de faits stylistiques équivalents ), nous pouvons déjà obtenir deux structures stylistiques fixes ( bien que composées de signes variables ) : Pattern stylistique par accumulation et par comparaison.

La notion d'effet en contraste nous permet de signaler le troisième pattern par opposition ou contraste avec le microcontexte.

Ainsi, le groupement de Patterns nous révèle, en même temps, la structure stylistique et sémantique de l'ensemble des textes choisis, ainsi qu'une interprétation de la littérature non seulement comme véhicule de transmission d'un message, mais comme moyen de le faire sentir le plus efficacement.

A l'époque 1.930 - 1940, la littérature devint pour Sartre un outil plein de possibilités pour atteindre la conscience du lecteur. Conviction singulière, si nous tenons présentes les indications de Barthes. Peu après, Sartre écoeuré, abandonne cette mystique de l'art pour s'intégrer à l'action.

### 7.3 RIFFATERRE: Critique structurale stylistique "en contexte".

Riffaterre suivant Saussure, nous apprend d'abord, que la langue est une structure et que c'est dans le rapport entre les signes que l'effet stylistique se produit. Valeurs stylistiques non du signe-en-soi ( sauf la marque conventionnelle appelée cliché ) ( 1.2.6. ). Autrement dit, Riffaterre choisit comme point de référence le texte, au lieu de la langue, méthode chère à ses confrères.

La notion d'effet en contexte ( la référence "objective", à la fois qu'actualisée et par là même susceptible d'être analysée, suivant la méthode du décodage ) libère en quelque sorte, la stylistique des valorations subjectives du genre : " beau ", " original ", " poétique ", " réaliste ", etc ...

Aussi, la stylistique " en contexte " se limite à constater ( sans aucune interprétation ) la rupture, perçue d'immédiat de la linéarité ( logique, stylistique ou linguistique ) du contexte, par un fait stylistique innattendu et partant contrastant. ( 62 ).

La convergence des faits stylistiques équivalents encodés forme le pattern. La réunion des patterns stylistiques apporte le sens et l'idiolecte de l'oeuvre. . Les considérations stylistiques de Riffaterre : sa notion de style comme effet perçu, la méthode du décodage des " patterns " et le but poursuivi, celui d'éta-

blir la structure stylistico-sémantique du texte, nous semble aujourd'hui, la plus complète, étant donné qu'elle permet de saisir au travers de l'idiolecte, le sens d'une oeuvre, ce qui prête à la stylistique une utilité en tant que méthode à suivre, et une valorisation vis à vis des sciences linguistiques.

Cependant il y a trois points qui prêtent à discussion : d'abord la supposition d'un contexte neutre, comme indique Hauser ( 61 ). Riffaterre lui-même signale qu'un Pattern stylistique devient à son tour contexte ( 63 ). Mais il faut toujours envisager la stylistique du point de vue le plus objectif possible. Etablir une étude des possibilités stylistiques des signes du langage ( possibilités potentielles ) comme préconisent les structuralistes-linguistes, est une sorte de retour en arrière vers les traités de Rhétorique, de temps révolus, ce qui s'éloigne de notre propos.

Un autre point discutable est la tendance structurale à abstraire du système les signes selon leur fonction syntaxique, mais sans compter les répétitions des signes-thèmes. C'est le motif qui empêche Riffaterre de tenir compte de la valeur d'insistance apportée par la répétition d'un Pattern linguistique.

Il y a un dernier aspect à commenter; celui du " lecteur moyen ". P. Guiraud, parmi d'autres, considère que si l'effet stylistique dépend de la perception des lecteurs, les effets se multiplieront autant que les décodeurs. Ce qui enlève toute possibilité à la stylistique de s'établir comme science méthodologique pour l'étude de la littérature.

Les stylisticiens linguistes ( Guiraud et autres ) à part i r de la notion de structure, considèrent

le style comme un <sup>écart</sup> ~~état~~ mesurable de la langue usuelle. Cela suppose la comparaison avec une norme-standard qui vient à fixer la valeur des signes, Valeur que chaque texte actualise ou modifie. Cependant, nous avons déjà dit comment la linguistique structurale considère la valeur sémantique et expressive immanente du rapport variable établi entre les signes dans le sein des structures.

#### 7.4 BARTHES : Critique fonctionnelle.

Le fonctionnalisme est une technique, selon Barthes, qui consiste à élaborer les caractéristiques fonctionnelles du langage; autrement dit de rendre visibles les processus de transmission de la communication.

Dégagée des recherches linguistiques, cette technique étudie la conception semiologique de la littérature, afin de résoudre les problèmes de la signification littéraire. Elle dépasse toutes les critiques analogiques et positivistes ( 64 ) avec son interprétation du texte comme libre organisation des signes, où le sens dépend exclusivement de la place et de la fonction des signes à l'intérieur de leur système, mais, au contraire de la méthode de Riffaterre, n'unifie pas le caractère du texte, car il le dépasse, et par là, il oublie son sens. ( 65 )

L'étude du style doit tâcher de reconstituer les règles d'élaboration du sens, donnant toutes les explications possibles des combinaisons possibles ( rappelons que le signe peut indiquer plusieurs " Sé " ).

Le texte est mis en rapport avec un " modèle " élaboré par le critique ( qui tient compte du sens selon le texte, selon l'écriture de l'époque sociale, et selon la propre idéologie du critique ). ( 66 )

Ce genre d'étude du style ne rapporte en fait rien que des virtuosismes subjectifs, malgré avoir son point de

départ dans une science constituée.

Cependant, il fournit une série de notions sur les fonctions des niveaux littéraires dont nous avons emprunté, pour notre étude, celles de "distribution" ( fonction correlative, dans le syntagme ) et d' " intégration " ( fonction qui renvoie à une notion d'ordre supérieur, dans le paradigme ), qui nous ont permis d'établir le fonctionnement des procédés " rhétoriques " et " appréciatifs " de l'idiolecte sartrien. (67)

#### 7.5 INSUFFISANCE DES METHODES EMPLOYEES.

Nous avons signalé comment le structuralisme écarte toute allusion au procédé statistique. Il s'ensuit la non-constatation de la valeur stylistique du pattern linguistique perçu par accumulation ( même pas celle de la mise en relief par insistance ). Ce fait aurait un manifestement à l'interprétation de notre étude, car, de même, que la cohérence stylistique, serait altérée, l'intégration des thèmes ( qui constituent 3 étapes de la vie de la conscience : l'inconscience, la connaissance dans la situation, et l'acceptation de la contingence ) serait à son tour modifiée.

La méthode des Index et concordances , apporte un caractère certain aux données perçues au long de la lecture; ainsi qu'ils suggèrent des nouvelles voies de recherche qu'une lecture globale ne fait pas apparaître ( par exemple, l'étude d'une thématique précise; la comparaison de textes d'écrivains différents, ou du même écrivain en vue d'étudier son évolution . . . )

Néanmoins, une énumération des différentes interprétations thématiques ou des distinctes combinaisons d'un signe, nous mène à une fragmentation excessive, si un

rapport ne les intègre toutes comme des composants de l'oeuvre.

Pour en finir, une réplique à la notion de champ stylistique de P. Guiraud : il considère une " langue d'écrivain " ( système spécifique de rapports entre les signes établi par un auteur ) dont l'écart avec la langue usuelle constitue des valeurs stylistiques.

Cela implique un signe-clef caractéristique au code de l'écrivain que le lecteur doit " apprendre " et utiliser dans la lecture du texte, au lieu de l'usage-clef par un auteur d'un signe linguistique commun.

Si, dans notre étude, nous avons interprété les manifestations diverses du " regard - sartrien " comme signifiant uniquement le " regard d'autrui ". Notre interprétation de l'oeuvre resterait réduite à un seul aspect qui, bien que le plus significatif, ne donnerait qu'une vision partielle du Pattern du Regard chez Sartre.

Nous voulons remarquer l'étude consciencieuse menée à bout par Julia Kristeva à propos de la valeur du signe. D'après les recherches de Saussure, elle ébauche les possibilités de la sémiotique comme science qui étudie les fonctions et combinaisons du signe ( non exclusivement linguistique ) en vue d'exprimer un sens. Loin de toute idée stylistique J. Kristeva signale les avantages que l'histoire sociologique peut tirer de cette analyse. (68)

Nous avons vu, comment, la sémiotique peut devenir une méthode très nécessaire dans le champ stylistique, pour éviter, du moins, le penchant de cette matière vers la subjectivité.

7.6 INTERRELATION ENTRE LE FOND DE LA FORME

ET LE FOND DU FOND .

Nous avons avancé ( cf. 3.1 ) comment les oeuvres choisies, malgré leur différence de genre ( nouvelles / théâtre ), présentaient une même démarche et une tonalité unique.

Nous allons voir par la suite comment le signe - regard préside toute la constitution des oeuvres choisies, ce qui rend bien manifeste l'interrélation profonde de l'idiolecte sartrien avec sa pensée par rapport au problème de la situation de l'homme dans le monde.

L'idiolecte sartrien est composé ( nous l'avons remarqué déjà ( cf. 6 ) de deux types d'écriture. L'écriture " naturaliste " employée dans le développement du récit descriptif, met en oeuvre toute une série d'unités thématiques du genre : fenêtres, lumière, bouleurs . . . Cependant, ces unités regroupées, nous obtenons les éléments qui composent le décor de toutes les oeuvres.

Un espace clos : La Chambre; Huis-Clos; Le Mur; Les séquestrés d'Altona principalement; un peu moins évident mais toujours existant chez Erostrate et Les Mouches ( N'oublions pas " l'isolement de ces gens de montagne " et la ville entourée de ses murailles, avec les façades sans fenêtres ) qui favorise le regard en soi, la réflexion.

Des jeux de lumière : une lumière trop vive ( du soleil, des projecteurs ) dans Les Mouches, Huis-Clos et Les séquestrés d'Altona indique un regard constant et sans possibilité d'erreur, c'est à dire la conscience de la situation. Les fenêtres, les portes ouvertes, les lieux élevés . . . autant de moyens d'indiquer le regard de la réflexion sur le monde extérieur ( cf. Erostrate ).

Ce sont aussi des procédés " naturalistes " qui caractérisent les scènes -type de Sartre: scènes d'attente ( Huis-Clos, Séquestrés d'Altona, Le Mur, La Chambre, Les Mouches, Erostrate ) d'un personnage, d'un moment redouté ou favorable, de la mort.

Scènes qui commandent le choix des actants ( observateurs attentifs des détails ) et de leur traitement de la part de l'auteur ( qui reproduit point par point ces démarches réflexives.

Scènes qui déterminent aussi les situations respectives ( la gratuité de l'existence: Le Mur, Erostrate, les motivations psychologiques issues des responsabilités dans la collectivité ou dans l'Histoire . . . )

Tous ces éléments, résultants de la mise en oeuvre du signe du Regard phénoménologique retombent en fait sur lui pour mieux le rendre évident.

D'autre part, l'écriture que nous interprétons comme "surréaliste", si abondante dans les évocations de la présence du regard d'autrui, accénte la valeur particulièrement émotionnelle qui exprime le mieux l'idée de la

contingence inhérente à la nature de l'homme.

..." (L'homme) se rend compte qu'il ne peut rien être... sauf si les autres le reconnaissent comme tel. Pour obtenir une vérité quelconque sur moi il faut que je passe par l'autre. L'autre est indispensable à mon existence... et à la connaissance que j'ai de moi... " (69)

Nous avons constaté d'une façon progressive le développement du signe du Regard à travers une vue d'ensemble des textes analysés. Ce qui nous permet de voir comment toute une série d'éléments qui sont en rapport avec les notions exprimées par le signe-regard, s'intègrent finalement dans le ses dernier que celui-ci exprime.

7.7. PEUT-ON ASSEOIR LES BASES D'UNE INTERPRETATION

TOTALE EN SUIVANT LE PROCESSUS FORME DE LA FORME -

FOND DE LA FORME - FORME DU FOND - FOND DU FOND ?

C'est précisément l'intention de parvenir à une interprétation totale du thème du Regard chez Sartre, qui a commandé notre choix du signe linguistique comme point de départ de notre étude.

Le signe enferme dans la dualité de sa composition ( Sa - Sé ) deux possibilités d'élargir sa valeur : moyennant diverses combinaisons du Sa, et au travers de différents sens du Sé. Ainsi nous avons observé comment la mise en oeuvre des combinaisons des trois patterns stylistiques ( pattern par accumulation, pattern par contraste, pattern clef ) se développaient les sens du signe - Regard. L'un d'eux, celui représenté par le mot-clef du Regard d'Autrui, le seul proprement stylistique à cause de sa fonction esthétique en soi ( voir 2.4 ), déplace les autres valeurs sémantiques propres du signe-Regard. Le rapport du mot -clef et de la réalité exprimée par celui-ci élimine au profit de l'attention accordée au signe poétique en soi (70).

Le mot - clef est la seule constatation qui frappe le simple lecteur; celui-ci l'identifie aussitôt avec le signifié du regard d'autrui actif ( agressif ). Il en est de même avec le signe " nausée ". Toutefois, une lecture plus détaillée, nous permet de décoder, en plus, les

demarches suivies par les deux autres patterns stylistiques constitués ( celui d'accumulation et celui de contraste ), qui contribuent de façon bien visible à la signification finale du signe.

Ce processus de caractère émotionnel ( effet produit chez le lecteur ) recherche artificiellement au moyen des combinaisons stylistiques nous renvoie à la notion de phénomène littéraire, notion qui trouve son fondement dans la perception des effets produits avec des signes linguistiques.

Le processus d'analyse qui examine successivement " la forme de la forme - le fond de la forme - la forme du fond - le fond du fond ", nous permet d'interpréter non seulement la structure stylistique et sémantique des textes choisis, mais nous renvoie à l'interprétation totale de la conception idéologique et littéraire de Sartre.

Il n'entre pas dans le propos de ce travail de s'occuper de mettre en évidence la pensée philosophique de Sartre, toutefois, de même que nous avons observé l'interprétation des patterns stylistiques dans des unités formelles plus vastes, telles que le décor, les situations, les attitudes des actants, nous pouvons observer comment ces mêmes patterns stylistiques renvoient de façon directe et progressive à l'étude des trois problèmes fondamentaux posés par l'oeuvre sartrienne.

Le pattern par accumulation évoque le regard actif de communication du " Moi - Sujet " avec le monde, avec autrui.

Le pattern par convergence des contrastes ( la mise en oeuvre de la pensée phénoménologique ) traduit le regard réceptif de connaissance du Moi - Sujet, qui recueille la totalité du monde qui l'entoure et se fait le support des relations qui l'y relie.

Le Pattern - clef du regard d'autrui, est la dernière étape de la connaissance : par là. l'homme achève de connaître sa condition, le regard d'autrui annule toute la transcendance de son potentiel vital. Dès qu'il se regarde dans le miroir d'autrui, l'homme n'est plus que pure contingence.

D'ailleurs, une étude des éléments contenus dans les oeuvres de Sartre ( l'apparence des actants, leurs gestes, leurs attitudes, les situations-limite

developpés, les décors suggerés ) qui serait conduite suivant la même méthode utilisée ici, ne conduirait-elle pas à une "lecture" de l'oeuvre sartrienne qui , comme dans le cas de notre travail, s'organiserait autour des trois etapes de l'approche, la connaissance et l'acceptation de la contingence humaine.

C'est ce que nous pensons au terme de notre recherche et nous croyons qu'il est là un vaste domaine qu'une stylistique ambitieuse pourrait explorer.

NOTES :

- ( 1 ) La stylistique fonctionnelle propose l'étude de la forme et de la fonction de la communication de la pensée au moyen du langage. Plutôt que d'apporter "le sens" du texte, le fonctionnalisme dégage toutes ses interprétations possibles ( voir à ce propos: 0.1 et 7.4 ).
- ( 2 ) La stylistique structurale propose l'étude de l'expression du langage, par rapport au système linguistique (voir 7.3 et 7.5 ); ou selon le contexte: cf. ( 0.1; 7.3; 7.5 )
- ( 3 ) GUIRAUD, Pierre. La Stylistique. Paris, coll. "Que sais-je?" n° 646 P.U.F. 1972. 7<sup>e</sup>. ed. revue et corrigée.
- ( 4 ) RIFFATERRE, Michael. Essais de stylistique structurale. Paris. Nouvelle bibliothèque scientifique. Flammarion. 1971.
- ( 5 ) A propos de la notion de "cliché" voir: 1.2,5.
- ( 6 ) Riffaterre, M. ( op. cit. p. 42.)
- ( 7 ) Ibid. ( p. 41.)
- ( 8 ) cf. ZUMTHOR, Paul. Essai de Poétique Médiévale. Paris. Seuil. 1972. (p. 82.)
- ( 9 ) MORIN, Violette. L'écriture de Presse. Paris. Mouton & C O La Haye. 1969.
- ( 10 ) Nous classons d'abord les unités-thèmes, tandis que Riffaterre et autres structuralistes énumèrent seulement les unités à fonction syntaxique et contrastante ( les unités stylistiques.)
- ( 11 ) Morin, V. "L'unité d'information est extraite de l'écriture pour désigner les éléments persistants d'une information à l'autre, et objectiver le dénombrement de ce qui se répète au travers de ce qui change" (op. cit. p. 31.)

- ( 12 ) MITTERRAND, H. et PETIT, J.  
INDEX et Concordances dans l'étude des  
textes littéraires. in Cahiers de  
Lexicologie n° 3. Paris. Didier-Larousse  
1962.
- ( 13 ) cf. Riffaterre ( op. cit. pp. 50- 82.)
- ( 14 ) cf. 1.2,4 et 1.2,6.
- ( 15 ) Riffaterre: "Une forme donnée est facile  
à remarquer et suprenante, parce qu'elle  
est récurrente dans un contexte donné  
- sémantique ou situationnel -, contexte  
dans lequel son seul conditionnement  
est d'ordre psychologique: le lecteur se  
rappelle l'avoir déjà vu en dépit de l'  
espace textuel qui le sépare de la der-  
nière occurrence" ( op. cit. p. 81.)
- ( 16 ) JENNY, Laurent. Structure et fonctions  
du cliché. in Poétique n° 12. Paris  
Seuil. Février 1973.
- ( 17 ) BROWNE, Robert M. Typologie des signes  
littéraires. in Poétique n° 7.  
Paris. Seuil. 1972.  
Browne cite les recherches de C. S. Peirce  
et de A. Hill. Analopies, Icons and Images  
in Style II, 1968.
- ( 18 ) cf. Riffaterre ( op. cit.)
- ( 19 ) BARTHES, Roland Le degré zéro de l'écriture  
Utrecht. coll. Biblioth. des Médiations.  
Gonthier 1965.
- § 20 → BEAUVOIR, Simone de : " Sartre vivait  
pour écrire". cf. La Force de l'âge v. I  
Paris. Poche. Gallimard 1960.
- SARTRE, J. P : Sartre, lui-même, avoue  
comment des songes inspirés dans les  
lectures, l'enfant accède sans peine à  
l'écriture: "réalisation de l'imaginaire",  
nouvelle "imposture". Les Mots.  
Paris. N.R.F. Gallimard. 1967.

- ( 21 ) Les traductions littéraires foisonnent dans les années 30 : John Dos Passos, Kafka, Faulkner, Hemingway...
- ( 22 ) S. de Beauvoir ( op. cit. )
- ( 23 ) Sartre écrit: "Une technique romanesque renvoie toujours à la métaphysique du romancier". Situations I, Paris N.R.F Gallimard 1947, cité par RAILLARD, Georges: La Nausée de J.P. Sartre. Paris. Poche-critique. Hachette 1972 ( p. 13.)
- ( 24 ) STAROBINSKY, Jean: "L'écriture biographique comporte une identité narrateur-héros de l'action ( qui suppose une durée et une progression ). Cependant, le "je" est une forme libre qui peut renvoyer à un personnage inexistant. L'action devient alors le déroulement d'un monologue. Un abus du "je", revient plus impersonnel que le "il" : la transformation de l'individu offre matière à un discours ayant le "je" pour Sujet et Objet du récit. Le style de l'autobiographie in Poétique n° 3. Paris. Seuil.
- ( 25 ) G. Raillard ( op. cit. )
- ( 26 ) Le recours ironique à l'antiquité (Les Mouches, le mythe d'Erostrate) est une des manifestations en vogue dans le théâtre de l'époque.
- ( 27 ) BARTHES, R. " Littérature et significations" in Essais critiques (pp. 258-276)
- ( 28 ) INGARDEN, Roman Les fonctions du langage au théâtre in Poétique n° 8 Paris. Seuil 1971.  
"Les paroles prononcées par les personnages forment le texte principal d'une pièce de théâtre, et les indications de mise en scène données par l'auteur le texte secondaire.

( 29 ) Barthes. Degré zéro de l'écriture (ed. cit.)

(le style) un langage fait de la mythologie personnelle et secrète de l'auteur. Produit d'une réaction de sa nature, non d'une intention, ni d'un choix ni d'une réflexion sur la littérature. Une réaction hors de sa responsabilité. " la transmission d'une humeur" ( p. 15).

( 30 ) La langue, toujours selon Barthes, appartient, de même que le style, à la nature de l'écrivain, car elle s'impose à lui comme produit de son époque."

( 31 ) "L'écriture c'est le choix d'une tonalité déterminée, d'une communauté sociale" Ibid.

( 32 ) Raillard, Georges: "itinéraire démonstratif... ébranlement qui ne tient pas à l'adhésion intellectuelle aux formules philosophiques que l'on a relevé dans la lecture, mais à la soumission du lecteur aux phases successives d'une recherche que l'écrivain même dans le récit du narrateur. De Sartre au lecteur, doit passer une expérience singulière: le récit doit en fournir le sentiment ( la sensation ), et en procurer l'intelligence. Aussi la fiction est-elle inséparable d'une mise en scène" ( op. cit. P. 64.)

( 33 ) Riffaterre: "Toute actualisation des potentiels linguistiques est choix, mais tout choix n'est pas la sélection consciente qui produit un effet .....Il faut trouver où se manifeste l'opposition créatrice d'expressivité stylistique... l' intention." ( op. cit. p. 111.)

( 34 ) Rôle de l'apparence: le phénomène observé:  
La méthode phénoménologique abolit la dualité traditionnelle: essence/ apparence ( être/ paraître).

C'est désormais, le phénomène, ou manifestation externe d'un objet, être ou action, qui se constitue comme essence. En conséquence, l'apparence dévoile l'être.

Selon l'interprétation sartrienne, cette considération implique plusieurs conséquences:

En premier lieu: le phénomène apparu est indépendant de la volonté de l'observateur: c'est le cas du bronze ( Huis-clos): le phénomène se donne à la contemplation par le fait même d'exister:

"... il faut bien que vous regardiez  
: quelque chose. Si ce n'est pas moi, ce sera le  
bronze, la table ou les canapés..."  
( Huis-clos p. 57 )

" Le bronze est là, je le contemple"  
( Huis-clos p. 75 )

En second lieu: l'homme apparaît pour autrui de la même manière que le monde, tel que son apparence externe le révèle. L'objectivité devient la relation fondamentale qui préside les rapports d'autrui à l'homme:

" S'ils voient tout, qu'ont-ils besoin  
de tes commentaires? "  
( Les séq. d'Alt. p. 40 )

Finalement: De l'objectivité qui règle les rapports humains, on infère une qualité nécessaire à l'apparence pour se réaliser ( exister ): elle doit se révéler transcendante ( dépasser la simple intuition subjective de subir le regard, pour être perçue par autrui.)

L'apparence est " une façon d'être- pour - dévoiler". Caractéristique qui fonde la contingence de la nature de l'homme:

"Mon corps au milieu du monde et tel  
qu'il apparaît pour autrui"  
( L'être et le néant p. 305 )

( 35 ) ( ... elle hésite. Ils se mesurent  
du regard... elle ne répond pas. )  
( Les séq. d'Alt. p. 182 )

( Frantz parle sans quitter Johanna  
des yeux.)

( Les séq. d'Alt. p. 184)

( Il ne cesse pas de la regarder )  
( Les séq. d'Alt. p. 197 ).

- ( 36 ) " Il ne vint pas. Mais je sentis  
qu'il me regardait "  
( Le Mur p. 17 )
- " Je le regardai dans les yeux et il pa-  
rut gêné "  
( Le Mur p. 15 )
- ( ... elle lui rend son regard  
sans s'émouvoir. )  
( Les séq. d'Alt. p. 33 )
- " Il la regarde... elle soutient son  
regard.... Johanna détourne les yeux,  
agacée "  
( Les séq. d'Alt. p: 242 )
- ( 37 ) " Je regarde autour de vous et je ne vois  
que vos ombres"  
( Mouches p. 126)
- " Dès que je parle d'elle, je la  
vois. "  
( Huis -clos p. 43.)
- " Il y a treize ans que je ne  
l'ai pas revu "  
( Les séq. d'Alt. )
- " .... Que je n'aie pas envie d'assister  
à cette boucherie "  
( Les séq. d'Alt. p. 181. )
- ( Il la détaille... )  
( Les séq. d'Alt. p. 172 )
- ( Il s'avance vers le feldwebel sans hâte  
et l'inspecte de la tête aux pieds. )  
( Les séq. d'Alt. p. 306. )
- ( Frant l'observe et change de maintien )  
( Les séq. d'Alt. p. 268 )

- ( Frantz porte une bouteille... on ne la distinguera que lorsqu'il aura l'occasion de boire. )  
( Les séq. d'Alt. p. 62 )
- ( Il s'aperçoit que ses mains tremblent )  
( Les séq. d'Alt. p. 188 )
- " Qu'avez-vous fait? ... sous ses yeux?..."  
( Les séq. d'Alt. p. 83 )
- ( Il prend la coupe et la considère avec méfiance )  
( Les séq. d'Alt. p. 316 )
- " Toi qui dévisages ainsi les gens..."  
( Les Mouches p. 108 )
- " On m'avait prévenu que vous fuiriez partout"  
( Les séq. d'Alt. p. 161 )
- ( 38 ) " Tu sais ce que c'est que le mal, la honte, la peur. Il y a des jours où tu t'es vu jusqu'au coeur. "  
( Huis-clos p. 71 )
- " Quand je ne me vois pas, j'ai beau me tâter, je me demande si j'existe pour de vrai. "  
( Huis-clos p. 71 )
- " Je me suis glissée en elle, elle l'a vu par mes yeux "  
( Huis-clos p. 46 )
- " Nous vivions en résidence surveillée"  
( Les séq. d'Alt. p. 137 )
- " Peut-être serons nous des esclaves-geôliers."  
( Les séq. d'Alt. p. 47 )
- " Il nous espionnait sans cesse"  
( Les séq. d'Alt. p. 86 )

" Il y en a qui me guettaient depuis  
longtemps les grands."  
( Erostrate p. 78 )

( Tom s'était mis à guetter le jour )  
( Le Mur p. 29 )

" Je me suis épiée. Je me suis suivie  
à la trace. "  
( Huis - clos p. 64. )

( Elle se dégage brutalement, il reste  
aux aguets. )  
( Les séq. d'Alt. p. 44. )

( 39 ) ( Ils le regardent en silence )  
( séq. d'Alt. p 53. )

Frantz la regarde avec une telle dureté...  
( séq. d'Alt. p. 65)

Il la regarde longuement...  
( séq. d'Alt. p. 159)

" Les gens te regarderont du coin..."  
( Les Mouches p.137 )

" A présent je regarde en moi-même...."  
( Les Mouches p. 149 )

( Le commandant le regarda d'un air étonné )  
( Le Mur p: 13 )

" Je veux vous regarder de tous mes yeux"  
( Huis - Clos p. 42 )

( 40 ) " Quand je regarde un homme dans les yeux  
je deviens incapable de lui donner des  
ordres"  
( Les séq. d'Alt. p. 28)

" Regarde au dessus des yeux...là, il  
n'y a que de l'os "  
( Les séq. d'Alt. p. 28. )

- ( 41 ) " Regarde dans mes yeux: est-ce que tu t'y vois... Je te vois moi, toute entière "
- ( Huis - Clos p. 58 )
- " Je sais ce que je dis. Je me suis regardée dans la glace"
- ( Huis - clos p. 20 )
- " Je suis le miroir aux alouettes... si le miroir se mettait à mentir? "
- "Dans la glaces où j'allais parfois me regarder... je constatais les changements de mon visage "
- ( Erostrate p. 90 )
- ( Le bureau de Werner... un miroir... )
- ( Les séq. d'Alt. p . 206.
- ( 42 ) " Et tu crois que je vais te laisser là dans ta pureté, importune, juge intimidant de mes actes ? " #
- " Les mouches...? C'est un symbole"
- ( Les Mouches p. 87)
- " Voilà ce qui explique l'indiscrétion de votre regard... ( vos paupières) elles sont atrophiées "
- ( Huis -clos p. 14)
- "Le public réclame un tableau de famille pour son édification"
- ( Les Mouches p. 106 )
- "... Sentez- vous peser ... les regards de ces millions d'yeux fixes...?"
- ( Les Mouches p. 122 )
- (43) ( Une statue de Jupiter... yeux blancs, face barbouillée de sang )
- ( Les Mouches p. 81 )

( Sur le mur du fond, un grand portrait  
de Hitler... des pancartes aux murs... )  
( Les séq. d'Altona p. 124 )

( 44 ) " Eve ne pouvait pas voir tout cela:  
elle pensait simplement que d'énormes  
femmes glissaient tout contre elle...  
avec un air humain et l'entêtement de  
la pierre."  
( La chambre p. 72.)

( 45 ) **Indices de la présence explicite:**

" Electre est apparue en robe blanche  
sur les marches du temple"  
( Les Mouches p. 124 )

( ... la porte de droite -au fond-,  
s'est ouverte et Johanna apparaît  
sans bruit )  
( Les séq. d'Alt. p. 108. )

( Frantz apparaît au fond, derrière  
son père, dans une zone de pénombre )  
( Les séq. d'Alt. p. 62 )

**Indices de la présence implicite:**

"... vous êtes un piège. Croyez- vous  
... qu'il ne s'y cache pas de trappes  
que nous ne pouvons pas voir?..."  
( Huis-clos p. 53 )

( Le Père... jette un coup d'oeil  
dans le couloir comme pour véri-  
fier que Léni ne s'y cache pas,  
referme la porte... met son mouchoir  
sur la clef de manière à masquer la  
serrure )  
( Les séq. d'Alt. p. 214 )

" Il est caché dans le cimentière."  
( Le Mur p. 33 ).

- ( 46 ) Lors de l'apparition de l'homme dans le champ visuel de l'observateur, celui-ci, constate d'abord son existence selon son aspect extérieur.  
Les descriptions physiques sont très nombreuses chez Sartre, et insistent surtout sur la ressemblance, et sur les impressions reçues de laideur ou de beauté:

( Sa colère tombe, il semble effrayé.)

( Les séq. d'Alt. p. 101)

"... Je promène partout ma grande apparence terrible, et ceux qui me voient se sent coupables jusqu'aux moelles"

( Les Mouches p. 149 )

" ... toi qui nous vois toutes les deux... ça n'est pas vrai, je ne lui ressemble pas"

( Les Mouches p. 107)

" Vous êtes entré, vous m'avez regardé, et vous avez pensé: c'est le bourreau"

( Huis-clos p. 20 ).

" Qu'ils sont laids!...voyez leur teint de cire, leurs yeux caves. Ces gens-là sont en train de mourir de peur".

( Les Mouches p. 118 )

- ( 47 ) Le "Moi-Sujet du Regard" se transforme en objet aux yeux d'autrui. De là, cette insistance chez Sartre dans l'expression des yeux d'autrui ( que l'adjectivation rend manifeste. Nous remarquons comment dans tous les textes analysés, n'

existe aucune mention à la beauté des yeux ( éphithète pourtant chère à la rhétorique littéraire ); c'est que:

" Je ne puis ... diriger mon attention sur le regard, sans, du même coup, que ma perception se décompose... c'est que percevoir, c'est regarder, et saisir un regard... c'est prendre conscience d'être regardé. "

( L'être et le néant, ch. du Regard.)

"Pas un mot de reproche... ses yeux, seulement ses grands yeux..."

( Huis -clos p. 44)

" Les yeux s'étaient agrandis, ils mangeaient toute la face.... de beaux yeux d'artiste et d'assassin."

( Erostrate, p. 16 )

"... il lui posa la main sur l'épaule comme pour le réconforter, mais ses yeux restaient froids "

( Le Mur p. 17)

( 48 )

Le regard phénoménologique débouche sur une vision particulière: celle de la transformation. Les objets se déforment, sont mis en rapport (par analogie) avec d'autres qui sont éloignés...ils deviennent en quelque sorte, vivants.

" ... les lèvres de Pierre. Elles avaient été, autrefois, émouvantes et sensuelles; mais elle avaient perdu leur sensualité. Elles s'écartaient l'une de l'autre en frémissant un peu et se rejoignaient sans cesse, s'écrasaient l'une contre l'autre pour se séparer de nouveau. Seules dans ce visage muré, elles vivaient; elles avaient l'air de deux bêtes peureuses ... "

( La Chambre. pp. 68-69 )

( 49 ) Degré zéro du Regard :

Des gestes qui le représentent:

( Electre entre la première et fait signe  
à Oreste d'entrer. )

( Les Mouches p. 84 )

Tom ne répondit pas. Ce fut Pedro qui  
le désigna.

( Le Mur p. 29 )

( Il revient lentement... et montre  
Frantz à Johanna. )

( Les seq. d'Alt. p. 76.)

( 50 ) Des mouvements:

M. Darbédat... tourna les yeux vers Eve.

( La chambre p. 50 )

Puis il se tourne vers son fils...

Ibid, p. 51 )

( 51 ) Rôle de l'imagination

Nous avons vu comment l'idiolecte sartrien alterne un type d'écriture naturaliste (très adapté, d'ailleurs, à l'expression de la prise de conscience phénoménologique) avec un autre type d'écriture, l'écriture "imagée" ( qui correspond aux icônes). Selon Sartre ( cf. L'Imaginaire ), l'image est toujours conscience de quelque chose. C'est, ici, bien évident, car toutes les images ( qu'elles soient des reproductions de la réalité: photos, portraits, ... ou bien des reproductions purement mentales, comme les statues dans la Chambre ) évoquent le sentiment de la présence d'autrui et de son Regard.

- ( 52 ) TODOROV, Tzvetan Les transformations narratives in Poétique n° 3 Paris. Ed. du Seuil. 1970.
- ( 53 ) " Ils soignaient la façade, quelquefois les derrières, mais tous leur effets son calculés pour des spectateurs d'un mètre soixante -dix "  
( Erostrate p. 77)
- L'unité complexe regard est composée des signes qui indiquent: l'apparence, le regard d'autrui et l'hauteur.
- ( 54 ) BARTHES, R. Introduction à l'analyse structurale des récits. in Communications n° 8. Paris 1966.
- ( 55 ) Riffaterre, M. ( op. cit. )
- ( 56 ) HAMON, Philippe " Qu'est- ce qu'une description ? " in Poétique n° 12 Ed. du Seuil. 1973. Paris.
- ( 57 ) Jenny, Laurent ( op. cit. )
- ( 58 ) Barthes, R. Introduction à l'analyse structurale des récits (op. cit.)
- ( 59 ) SARTRE, J.P Esquisse pour une théorie des émotions.  
Paris. Hermann, 1965.
- ( 60 ) Jenny, Laurent (op. cit.)
- ( 61 ) HAUSER, M. Sur le signifié poétique in Le Français Moderne. Revue de Linguistique Française n° 2 Avril - 1973.:  
( Les différentes stylistiques).1.  
"sont des stylistiques d'écarts ou de dérivations; écarts, soit par rapport à une norme hypothétique, ou tout à fait arbitraire (Guiraud; Cohen ), soit par rapport

à un contexte postulé comme neutre  
(Riffaterre).

- ( 62 ) Riffaterre (op. cit.) ( pp. 111-112 )  
"La notion d'imprévisibilité, qui relève de la théorie linguistique de la communication et qui est mesurable, remplacerait celle de surprise qui en est la formulation subjective..... Seuls, un point de vue, une terminologie et une classification spécifiques, assureront à la stylistique, parmi d'autres linguistiques, son statut indépendant de linguistique des effets. Elle se doit, sous peine de sombrer dans l'impressionisme, d'être formelle et structurale. "
- ( 63 ) Cf. " Polyvalence du procédé stylistique", Riffaterre ( Op. cit. p. 58).
- ( 64 ) Barthes, R. " L'activité structuraliste" in Essais Critiques ( ed. cit)
- ( 65 ) Barthes, R. " Qu'est- ce que la critique" in Essais Critiques (ed. cit), p. 257  
" Le critique n'a pas à réconstituer le message de l'oeuvre, mais seulement son système, tout comme le linguiste n'a pas à déchiffrer le sens d'une phrase, mais à établir la structure formelle qui permet à ce sens d'être transmis".
- ( 66 ) Ibid: " La tâche de la critique est... d'ajuster le méta-langage qui lui fournit son époque au langage élaboré par l'auteur selon sa propre époque.... Dialogue déporté vers le présent... construction de l'intel-

ligible de notre temps. "

- ( 67 ) Barthes. R. Introduction à l'analyse structurale des récits ( op. cit.)
- ( 68 ) KRISTEVA, Julia Recherches pour une sémanalyse . Paris. Coll. " Tel Quel" Ed. du Seuil. 1969.
- ( 69 ) SARTRE, J.P L'Existentialisme est un Humanisme . Coll. Pensées. Paris. Ed. Nagel. (p. 66.)
- ( 70 ) MUKAROVSKY, Jan Littérature et sémiologie. in Poétique n° 3 Paris. Ed. du Seuil. 1970.

=====

B I B L I O G R A P H I E :

---

BARTHES , Roland      Essais Critiques  
Paris. Coll. "Tel Quel". Ed. du Seuil  
1964.

Le degré zéro de l'écriture. Utrecht.  
Coll. Bibl. des Médiations. Ed. Gon-  
tier 1965.

Introduction à l'analyse structurale  
des réécrits. in Communications n° 8  
Paris 1966.

BEAUVOIR, Simone de. La force de l'âge  
v. I. Paris. Poche. Gallimard 1960.

BROWNE Robert M. Typologie des  
signes littéraires in Poétique n° 7  
Paris. Ed du Seuil 1967.

GUIRAUD, Pierre      La stylistique  
Paris. Coll. "Que sais-je?" n° 646.  
P.U.F. 1972. 7<sup>e</sup>. ed. revue et corrigée.

HAMON, Philippe. Qu'est-ce qu'une description ? in Poétique n° 12. Février 1973. Paris. Ed. du Seuil.

HAUSER, M. Sur le signifié poétique in Le Français Moderne. Revue de Linguistique Française n° 2 Avril 1973.

INGARDEN, Roman Les fonctions du langage au théâtre in Poétique n° 8 Paris. Ed. du Seuil. 1970.

JEANSON, Francis Sartre par lui-même Paris. Coll. "Ecrivains de toujours." n° 24. Ed. du Seuil. 1971.

JENNY, Laurent Structure et fonction du cliché. in Poétique n° 12. Février 1973. Paris. Ed. du Seuil.

KRISTEVA, Julia Recherches pour une Sémanalyse. Paris. Coll. "Tel Quel" Ed. du Seuil, 1969.

MITTERRAND, H. et PETIT, J.

Index et Concordances dans l'étude des textes littéraires in Cahiers de Lexicologie n° 3 . Paris. Didier Larousse , 1962.

MORIN, Violette L'écriture de Presse. Paris. Mouton & C O La Haye. 1969.

MUKAROVSKY, Jan. Littérature et sémiologie.  
En Poétique n° 3 . Paris. Ed. du Seuil. 1970

RAILLARD, Georges . La Nausée de J.P. SARTRE  
Paris. Coll. "Poche Critique". Cl.Hachette  
1972.

RIFFATERRE, Michael. Essais de Stylistique  
Structurale . Paris. Coll."Nouvelle bi-  
blioth. scientifique" Flammarion ed. 1971.

SARTRE, Jean- Paul.

Huis-clos , suivi de Les Mouches  
Paris. Coll. Poche n° 1132. Gallimard. 1970

Les séquestrés d'Altona  
Paris. Coll. Folio n° 40. Gallimard 1972.

Le Mur .  
Paris. Coll. Poche n° 33. Gallimard 1970.

Les Mots Paris. N.R.F. Gallimard 1967.

L' Existentialisme est un Humanisme  
Paris. Coll. Pensées. Ed. Nagel. 1946.

Esquisse pour une théorie des émotions  
Paris. Ed. Hermann. 1965.

L' Imaginaire  
Paris. Coll. Idées. n° 101. Gallimard 1961.

L' Etre et le Néant

Paris. Biblioth. des Idées. N.R.F.

Gallimard. 1966.

STAROBINSKI, Jean Le style de l'autobio-

graphie in Poétique n° 3. Paris .

Ed. du Seuil. 1970.

TODOROV, Tzvetan Les transformations

narratives , in Poétique n° 3. Paris.

Ed. du Seuil. 1970.

ZUMTHOR, Paul Essai de Poétique Médie-

vale. Paris. Ed. du Seuil. 1972.

=====

