

La Voix narrative dans Le Mur

Avard L.J. Bishop (Halifax)

/Extrait (pp. 13-26) de la thèse de Maîtrise "Sartre Nouvelliste," écrite sous la direction de J. W. Brown. Nous présentons d'abord le résumé anglais de la thèse./

Sartre Nouvelliste is the study of Jean-Paul Sartre as short-story writer, with particular emphasis given to the development of the rôle of the reader as an indispensable element in the creation of a work of art. Sartre's principal short stories are contained in a single volume, Le Mur, which first appeared in 1939.

The study begins with a discussion of early critical reaction to Sartre's short stories. As the study proceeds, it becomes apparent that the presentation of moral questions in a non-didactic setting was Sartre's primary aesthetic consideration in Le Mur. In the second section, an examination of changes of narrative voice indicates the importance Sartre attaches to emphasising the sense of the protagonists as narrating sources. Next, a study of the use of grammatical person is shown to achieve a similar effect.

Fourthly, a chapter dealing with verb tense and time in Le Mur reveals the author's most innovative literary techniques. A discussion in the subsequent chapter of the use of the evaluation of the protagonist by other characters ("autrui") demonstrates a further attempt to draw the reader's attention away from the narrator. The work concludes with a study of the way in which discoveries in the disciplines of psychology and psychiatry were employed to distinctive advantage in Le Mur.

The collection of short stories avoids any use of stylised literary expression and is characterised by the sense of journalistic realism of which Sartre wrote in his essays of literary theory. Le Mur is an early example of the successful application of style as metaphysic.

1. L'ENGAGEMENT DU LECTEUR

L'un des éléments les plus frappants du recueil de nouvelles de Jean-Paul Sartre, Le Mur, est sans doute le vif sentiment de proximité de la part du lecteur quant aux expériences, aux réactions et aux sensations les plus intimes, les plus insignifiantes et parfois même les moins conscientes des héros et héroïnes. Cette préoccupation artistique va plus loin que la célèbre maxime d'Aristote, ressuscitée au dix-neuvième siècle, "ars est celare artem," puisque son but vise à cacher non seulement l'art dans la création, mais l'artiste lui-même.

Ce souci se manifeste dans les écrits critiques de Sartre datant de la même époque: posant la question "pourquoi écrire" dans son essai sur la littérature, il exprime sa préoccupation esthétique:

L'acte créateur n'est qu'un moment incomplet et abstrait de la production de l'oeuvre...[L']opération d'écrire implique celle de lire comme corrélatif dialectique et ces deux actes nécessitent deux agents distincts. (Sit. II, p. 93) (C'est nous qui soulignons.)

Ces deux agents sont, bien sûr, l'écrivain et le lecteur. Sartre termine cette pensée, essentielle à la compréhension de l'emploi du style narratif, quelques pages plus loin:

Pendant que le lecteur lit...il crée [et] il pourrait toujours aller plus loin dans la lecture, créer plus profondément et, par là l'oeuvre lui paraît inépuisable et opaque comme les choses. (Sit. II, p. 96)

C'est ainsi qu'en parlant du style narratif de Sartre nous mettons l'accent sur le caractère distinctif du lecteur sartrien et c'est ainsi que dans la pensée de l'écrivain, le lecteur devient le lecteur engagé.

Le concept de la participation du lecteur, ou du spectateur, à la création et l'oeuvre artistique ne présente pas pour l'historien d'esthétique une révélation foudroyante; c'est surtout l'accent qu'y met Sartre qui mérite l'attention de ses lecteurs. Le nouvelliste indique dans son étude sur François Mauriac qu'un livre "n'est qu'un tas de feuilles sèches, ou alors une grande forme en mouvement."¹ Nous verrons que pendant cette période, Sartre en abordant le concept du lecteur, vise des buts moins politiques qu'esthétiques et

donc métaphysiques puisque "une technique romanesque renvoie toujours à la métaphysique du romancier" (Sit. I, p. 71).

Comment donc créer "une grande forme en mouvement" plutôt qu'un simple "petit tas de feuilles sèches"? Comment nous engager comme lecteur jusqu'au point où "notre impatience, notre ignorance, notre attente sont les mêmes que celles des héros"?² Tout d'abord cet engagement aboutit à un rapprochement intime du lecteur à la sensibilité de la conscience centrale de chaque nouvelle. Il en découle un style qui permet au lecteur de passer en dehors du personnage afin de le considérer sous un autre aspect (comme Hilbert regarde les hommes "d'en haut"), et puis de revenir dans le personnage afin d'éprouver plus directement toutes leurs sensations, de devenir leur complice pour que leur conduite, leur manière de penser deviennent plus compréhensibles, plus vraisemblables.

Chez Sartre, le nouvelliste s'efface derrière ses personnages, et grâce à cette absence, le lecteur découvre leur univers au fur et à mesure qu'ils le découvrent eux-mêmes. Le lecteur en saura autant sur la situation et sur le personnage, que le personnage lui-même. Bien sûr, dans le cas de Pablo, par exemple, nous ne connaissons pas sa vie, sa Concha ni ses activités politiques. Considérons le passage suivant:

on nous poussa dans une grande salle blanche, et mes yeux se mirent à cligner parce que la lumière leur faisait mal. Ensuite, je vis une table et quatre types derrière la table, des civils qui regardaient des papiers. ("Le Mur," p. 11)

Les révélations, les développements sont aussi nouveaux pour Pablo que pour le lecteur. Evidemment, les exigences romanesques (surtout dans les nouvelles racontées à la troisième personne), certains événements (la décision de Lulu d'envoyer la lettre à Pierre, le fait que Lucien reçut trois fois le prix d'excellence au lycée sans en parler beaucoup dans le récit) appartiennent à la connaissance antérieure et particulière du personnage (et donc du narrateur/ auteur). Le lecteur ne peut connaître le monde entier des protagonistes.

L'engagement du lecteur est non seulement permissible, mais exigé. "L'introduction de la réalité absolue, ou point de vue de Dieu dans un roman, est une double erreur technique" (Sit. I, p. 46), nous explique Sartre dans son attaque parfois virulente contre Mauriac: premièrement parce qu'elle suppose un récit soustrait à l'action et contemplatif, et deuxièmement parce que l'absolu est intemporel, et que si l'on porte le récit à l'absolu, le fil se casse net. Le célèbre "willing suspension of disbelief" de Wordsworth n'existe donc pour Sartre nouvelliste que sous une forme limitée: une oeuvre d'art, par sa propre nature, exige au moins un minimum de "suspension of disbelief." Le style romanesque, ou plutôt le style nouvelliste, doit se rapprocher de celui du journaliste qui décrit sans expliquer, qui énumère sans commenter.

Chez Dos Passos, Sartre apprécie l'élément journalistique: en effet les déclarations des personnages ressemblent à des déclarations de presse, "coupées de la pensée, paroles pures, simples, réactions qu'il faut enregistrer comme telles à la façon des béhavioristes" (Sit. I, p. 21).³ Des passages comme le suivant nous rappellent vivement ce jugement:

Je n'avais pas exactement froid, mais je ne sentais plus mes épaules ni mes bras. De temps en temps, j'avais l'impression qu'il me manquait quelque chose et je commençais à chercher ma veste autour de moi, et puis je me rappelais brusquement qu'ils ne m'avaient pas donné de veste. ("Le Mur," p. 15)

Cet effacement de l'auteur se manifesta non seulement par le style coupé, mais aussi sur un plan plus large par l'absence de commentaire narratif. A maintes reprises l'auteur aurait pu commenter les actions de Lulu, de Hilbert, de Fleurier, soit en soulignant quelque contradiction qu'ils venaient de démontrer par leur conduite, soit en expliquant la situation réelle, au moyen d'un adjectif pour indiquer l'approbation ou le mépris de l'écrivain. S'inspirant sans doute des découvertes récentes d'Einstein, Sartre suggère que la "théorie de la relativité s'applique intégralement à l'univers romanesque...il n'y a pas de place dans un roman pour un observateur privilégié, et il faut observer que dans un système romanesque pas plus que dans un système physique, il n'existe d'expérience permettant de déceler si ce système est en mouvement ou en repos" (Sit. I, p. 56).

Le créateur laisse briller le caractère distinctif des points de vue des personnages comme centres de clarté, sans vouloir éliminer l'effet de leur unicité par une conscience narrative qui brillerait comme un soleil, mais au

dépens d'autres sources de lumière. La conscience de l'autre s'exprime de deux façons dans la pensée sartrienne: d'un côté, l'auteur permet à l'individu de se rendre compte de sa propre subjectivité; d'un autre côté, il doit éviter de se laisser submerger par la conscience, l'attente, l'opinion d'autrui, ce dont Eve et Lucien Fleurier sont les exemples les plus frappants. C'est ainsi que pour Sartre les

consciences individuelles sont des centres de référence...
il [Sartre] refuse de les objectifier et les priver de leur liberté en se réservant le rôle de Dieu omniscient; l'absence de tout centre de référence commun rend à merveille l'éclatement d'une totalité de consciences en autant de sujets libres, ou plutôt en sursis, du fait que l'oeil du vainqueur ne les a pas réduites à sentir leur solidarité en tant qu'objets accessoires dans un monde aliéné.⁴

Nous avons suggéré plus haut que ce rapprochement du lecteur/auteur se conformait non seulement aux préoccupations techniques du créateur/auteur, mais aussi à l'accent qu'il mettait sur le caractère unique des multiples consciences. Nous aborderons brièvement la question des sources probables de son inspiration à cet égard, et l'emploi que certains contemporains ont fait de cette technique.

En commentant l'observation de Sartre sur le rôle créateur du lecteur, Albert Stern suggère que le vrai inventeur des concepts de collaboration lecteur/auteur se trouve chez Benedetto Croce.⁵ Certainement, Croce était parmi les adhérents du concept de cette collaboration, sinon parmi les premiers inter-prètes: dans sa préface à la traduction de son Bréviaire d'une esthétique, il annonce que

L'art de cette façon est considérée comme un monde de connaissance sans doute non pas parallèle au mode de pensée logique, ou rejoignant ce mode mais idéalement antérieur: comme la forme la plus simple est la plus naïve où l'esprit prend conscience de lui-même, c'est-à-dire de la réalité.⁶

Croce relève ici l'importance du niveau presque subconscient dans la présentation du récit, technique que Sartre emploie avec succès dans toutes les nouvelles du recueil. Elle permet au lecteur de savoir ce qui va arriver au héros même avant que le héros le sache lui-même: dans "L'Enfance d'un chef" par exemple, la qualité des intérêts de Bergère était assez manifeste au lecteur dès la première rencontre, mais cette prise de conscience ne s'opère qu'au moment de la séduction dans la chambre à Rouen.

Les critiques de Sartre n'hésitent pas à signaler des comparaisons avec des auteurs plus contemporains: Virginia Woolf, James Joyce, John Dos Passos. A l'époque, Simone de Beauvoir s'intéressait vivement aux écrits de Virginia Woolf, surtout aux opinions de l'Anglaise sur l'effet du langage dans le roman. La camarade de Sartre admet dans sa biographie qu'elle s'intéresse particulièrement aux tentatives de Woolf de diminuer la distance entre le lecteur et l'auteur, mais elle conclut que son roman le plus récent (Mrs. Dalloway) échoue à cet égard. De l'avis de Sartre, cette interprète du mouvement "stream of consciousness" s'était posé la mauvaise question, puisque le récit introduit toujours un "ordre fallacieux" et

même si le conteur s'applique à l'incohérence, il s'efforce de ressaisir l'expérience toute crue, dans son éparpillement et sa contingence, il n'en produit qu'une invitation où s'inscrit la nécessité. (Force de l'âge, p. 44)

2. MULTIPLICITE DES CONSCIENCES

C'est la nouvelle "La Chambre" qui développe le plus pleinement les possibilités offertes par l'emploi d'une narration à multiples voix, et que nous nous proposons d'examiner en détail dans les pages suivantes. Il faut noter tout d'abord que les autres nouvelles traitent de la conscience d'un seul protagoniste; "La Chambre" laisse le lecteur dans l'énigme: laquelle est la voix centrale de la nouvelle? "La Chambre" offre, en effet, la création de trois consciences distinctes, sans permettre au lecteur d'évaluer la position critique de l'auteur.

Le style, ou plutôt les registres stylistiques de "La Chambre" diffèrent nettement de celui du "Mur." En effet, les vifs contrastes stylistiques dans "La Chambre" reflètent les déplacements du centre de la nouvelle elle-même. "La Chambre" se divise en trois actes: dans le premier, le lecteur observe Madame Dardébat, malade et rêveuse dans sa chambre, et c'est par sa conscience que nous suivons le développement narratif; dans le deuxième acte, Charles, plein de vie et de vigueur, sert de lien entre le monde des gens "normaux" et

le monde de sa fille et son beau-fils; et finalement, dans le troisième acte, nous suivons la conscience d'Eve qui essaie de se cacher dans le monde imaginaire de son mari fou. Aussi établit-on un parallèle entre son monde cérébral et celui de sa mère rêveuse.

Le mysticisme évoqué par les premiers paragraphes de la nouvelle colore d'un ton rêveur la conscience de Madame Dardébat, et ce ton est soutenu durant tout le premier acte. Le vocabulaire même évoque le rêve et la sensibilité: "...rahat-loukoum...saupoudré...parfum...Orientaux...ciel gris perle au-dessus d'une mer noire...santal..." ("La Chambre," pp. 41-2). L'emploi du son [s] accentue la rêverie sensuelle: on le retrouve au moins 34 fois à la première page de la nouvelle.

Les objets mal définis, les souvenirs vagues apparaissent dans cette brume, puis disparaissent et réapparaissent de nouveau. Ce passage brumeux est équilibré par la rentrée d'Eve dans la chambre de Pierre après le départ de son père, mais c'est déjà la deuxième fois qu'elle fait une entrée dans cette chambre. La première fois, elle y entre avec son père; la deuxième fois, seule. Ses impressions à l'occasion des deux entrées sont à distinguer. D'abord, avec son père,

Eve tourna doucement le loquet de la porte, et ils entrèrent dans la chambre. M. Dardébat fut pris à la gorge par une lourde odeur d'encens. Les rideaux étaient tirés. Il distingue, dans la pénombre, une nuque maigre au-dessus du dossier d'un fauteuil: Pierre leur tournait le dos. ("La Chambre," p. 51)

L'obscurité et l'odeur se présentent comme obstacles temporels à surmonter; après les avoir surmontés, M. Dardébat finit par découvrir Pierre. Quant à Eve, elle finit tout simplement par avancer "vers une tâche pâle" lors de sa deuxième entrée:

Elle ouvrit la porte et pénétra dans la chambre. L'épaisse odeur de l'encens lui emplit les narines et la bouche, tandis qu'elle écarquillait les yeux et tendait les mains en avant (elle reste toujours incertaine de la chambre)--le parfum et la pénombre ne faisaient plus pour elle depuis longtemps, qu'un seul élément, âcre et ouaté, aussi simple, aussi familier que l'eau, l'air ou le feu--et elle s'avança prudemment vers une tâche pâle qui semblait flotter dans la brume. C'était le visage de Pierre.... ("La Chambre," p. 63)

Les deux actes tirent à leur fin sur un ton semblable, puisque dans les deux cas il n'y a pas de progrès: les mondes d'Eve et de sa mère restent statiques. La dernière action de Madame Dardébat dans le premier acte nous renvoie au début de la nouvelle:

Dès qu'elle eut retrouvé un peu de force, elle allongea doucement sa main pâle et prit un loukoum dans la soucoupe à tâtons et sans ouvrir les yeux. ("La Chambre," p. 49)

De la même façon, Pierre, en fin de journée, observe à l'égard des statues: "'Tu peux dormir aussi,' lui dit-il en fermant les yeux, 'elles ne reviendront pas'" ("La Chambre," p. 76), ce qui produit chez le lecteur un effet ironique, puisque ce dernier sait très bien que les statues reviendront, mais aussi que Pierre les attend.

Le deuxième acte traite des pensées et des réactions de Charles. A la différence de sa femme et de sa fille, il fait preuve d'une logique, d'une stabilité mentale, voire d'une attitude dite normale. C'est l'observation "Quelle vitalité" de sa femme qui annonce ce cartésien vigoureux. Et le style qui décrit le soi-disant normal rendra encore plus saisissantes la conduite et la pensée d'Eve, dont la conscience est en fin de compte la voix centrale de la nouvelle.

Grâce à cette présentation du normal, le ton utilisé par Charles pour adresser la parole à Pierre est rendu encore plus ridicule: lorsqu'Eve propose à son père d'aller voir Pierre, il répond d'un ton condescendant: "'Mais certainement, ... je vais lui faire une petite visite!'" (La Chambre," p. 51), et puis, "'Nous avons mangé des oeufs à la coque,' dit M. Dardébat en haussant encore la voix. 'C'est bon, ça!'" (La Chambre," p. 51).

Pourtant, son assurance, sa conscience de lui-même nous éloignent de Charles, et il observe justement que "toutes ses qualités de clarté, de netteté, de précision retournaient contre lui" ("La Chambre," p. 54). Elles retournent contre lui non seulement quant à Pierre, mais aussi quant au lecteur.

Eve, troisième voix de la nouvelle, présente un mélange curieux de logique et de froideur d'un côté, et d'un autre côté de rêverie. Comme Pablo dans la nouvelle précédente, elle se fait remarquer par l'économie de son expression; elle se limite à répondre aux questions d'autrui: par exemple, lorsque Pierre demande pourquoi son beau-père est venu, Eve lui répond tout franchement: "Il voulait qu'on t'enferme" ("La Chambre," p. 65). Si elle pose des questions, c'est que la situation les exige.

Cette franchise, cette froideur rendent encore plus frappantes les tentatives d'Eve de partager la folie de son mari. On voit clairement qu'un choix délibéré, la volonté pure, conduisent Eve au seuil de la folie, pourtant à un seuil qu'elle est incapable de franchir. Encore une fois, un contraste stylistique nous pousse vers cette perspective du personnage d'Eve lorsque, quelques moments avant l'apparition des statues, elle pense donner de l'argent à Marie pour payer le gaz. Le passage suivant met en relief l'esprit tout clair, tout normal d'Eve, comme si l'on allumait brièvement la salle d'un cinéma aux moments les plus effrayants d'un film d'horreur:

Tous en place et garde à vous pour l'entrée des statues, c'est l'ordre. Tralala -- il hurlait et mettait ses mains en cornet devant sa bouche, tralalala.

Il se tut, et Eve sut que les statues venaient d'entrer dans la chambre. Il se tenait tout raide, pâle et méprisant. Elle se raidit aussi et tous deux attendirent en silence. Quelqu'un marchait dans le corridor: c'était Marie, la femme de ménage, elle venait sans doute d'arriver. Elle pensa: "Il faudra que je lui donne de l'argent pour le gaz." Et puis les statues se mirent à voler; elles passaient entre Eve et Pierre.

Pierre fit "Hem" et se blottit dans le fauteuil....
("La Chambre," p. 73)

Et le cauchemar revient, mais Eve ne voit ni n'entend les statues. Les deux premiers actes de "La Chambre," en présentant une analyse, successivement, de Madame Dardébat et de Monsieur Dardébat, préparent le lecteur aux éléments stylistiques et philosophiques du troisième acte, qui traite plus particulièrement d'Eve/Agathe. Le style languissant et sensuel de Madame Dardébat nous révèle un monde las et brumeux où vivaient sans doute "des personnes fines et sensibles qui l'eussent toujours comprise à demi-mot et dont elle rêve" ("La Chambre," p. 46). Ce style soulève aussi certaines des questions principales du récit et aborde l'histoire de la famille: Monsieur pose la question qu'il faut: "Mais qu'est-ce qu'il y a donc entre eux?" ("La Chambre," p. 47). Le personnage de Madame, en vif contraste avec celui de son mari, préfigure aussi cet aspect rêveur et romantique de sa fille, et révèle le premier d'une série de conflits personnels.

Le monde de Monsieur Dardébat, le monde des soi-disant normaux diffère vivement de celui de sa femme et de celui de sa fille. Sain et vigoureux, il monte facilement les cent douze marches de l'escalier, en rappelant le mot de Mlle Dormoy: "Pour votre âge, Charles, vous êtes tout simplement merveilleux" ("La Chambre," p. 56). Il se rend compte de sa propre santé: "J'ai horreur des êtres malsains" ("La Chambre," p. 50). Ses observations sonnent juste à plusieurs reprises: Charles représente la stabilité, le bon sens; il pose des questions justes. "A quoi cela te mènera-t-il," demande-t-il à Eve ("La Chambre," p. 56), et il observe avec simplicité qu'"il aurait bien mieux valu qu'elle reconnaisse courageusement la vérité" ("La Chambre," p. 56).

Encore une fois, l'emploi du personnage de Charles vise particulièrement à mettre en relief celui d'Eve; la comparaison est rendue saisissante par la continuation dans le récit de la présentation des pensées de M. Dardébat sitôt sorti de chez sa fille: il se réjouit d'un beau jour d'automne, il se sent frappé par la simplicité des visages, il rend ses hommages au monde normal, car dans "ces rues ensoleillées, parmi les hommes, on se sentait en sécurité, comme au milieu d'une grande famille" ("La Chambre," p. 59).

Le début de la deuxième section (où nous trouvons Eve/Agathe dans le salon) fournit le moment où la présence d'un narrateur auxiliaire se fait sentir le plus clairement: le narrateur raconte les pensées de M. Dardébat après le départ de celui-ci de chez Eve, s'arrête et puis revient sur ses pas pour recommencer au moment de sa sortie afin de permettre à Eve de révéler ses propres

réactions. Le monde d'Eve/Agathe se caractérise par son immobilité; Eve regarde, sans mouvement, son père qui se dirige vers le boulevard Saint-Germain, et le lecteur se rend compte peu à peu de ce que son appartement représente les bornes physiques et intellectuelles de son monde. Elle fait même des économies dans ses mouvements: "Elle fit un pas vers la chambre de Pierre, mais elle s'arrêta aussitôt et s'adressa au mur avec un peu d'angoisse..." ("La Chambre," p. 61); "[i]l faudrait ouvrir cette porte; ensuite Eve se tiendrait sur le seuil, en tâchant d'habituer ses yeux à la pénombre..." ("La Chambre," p. 62). Le cri de Pierre, "Agathe," nous arrache rapidement au monde statique de Pierre et nous rappelle la soumission d'Eve à l'objectification de Pierre.

Notes

1. Jean-Paul Sartre, "François Mauriac et la liberté," Sit. I, 36.
2. Pour reprendre les exhortations de Sartre dans "A propos de John Dos Passos et de 1919," Sit. I, 16.
3. Comparer les techniques employées par John Dos Passos dans les passages intitulés "Newsreel" et "Camera Eye" dans sa trilogie.
4. J.-L. Salvan, "Le Scandale de la multiplicité des consciences chez Huxley, Sartre et Simone de Beauvoir," Symposium 5, no. 2 (novembre 1951), 209.
5. Albert Stern, Sartre: His Philosophy and Psychoanalysis (New York: Liberal Arts Press, 1953), p. 75.
6. Benedetto Croce, Bréviaire d'une esthétique, trad. Georges Bourgin (Paris: Payot, 1923), p. VII.
7. Simone de Beauvoir, La Force de l'âge (Paris: Gallimard, 1964), p. 41.
8. La question du personnage central dans "La Chambre" attira des opinions différentes chez les critiques: Gerald Prince et Claude-Edmond Magny partagent l'avis que Pierre est le personnage central, tandis que James Greenlee voit en Eve l'intérêt principal. Voir Gerald Prince, Métaphysique et technique dans l'oeuvre romanesque de Sartre (Genève: Droz, 1969), p. 31; Claude-Edmond Magny, "Les Sandales d'Empédocle," repris dans Les Critiques de notre temps et Sartre (Paris: Garnier, 1972); James Greenlee, "Sartre's 'Chambre': The Story of Eve," Modern Fiction Studies 16, no. 1 (Printemps 1970), pp. 80, 84.

Bibliographie

- Beauvoir, Simone de. La Force de l'âge. Paris: Gallimard, 1960.
- Croce, Benedetto. Bréviaire d'une esthétique, trad. Georges Bourgin. Paris: Payot, 1923.
- _____. "The Breviary of Aesthetic." The Rice Institute Pamphlet 2, no. 4 (déc. 1915).
- Dos Passos, John. Nineteen Nineteen. London: Constable, 1932.
- Greenlee, James. "Sartre's 'Chambre': The Story of Eve." Modern Fiction Studies, 16, no. 1 (Printemps 1970).
- Magny, Claude-Edmond. "Les Sandales d'Empédocle," repris dans Les Critiques de notre temps et Sartre. Paris: Garnier, 1972.
- Prince, Gerald Joseph. Métaphysique et technique dans l'oeuvre romanesque de Sartre. Genève: Droz, 1968.
- _____. "Le Comique dans l'oeuvre romanesque de Sartre." PMLA 87 (janvier-mai 1972).
- Salvan, J.-L. "Le Scandale de la multiplicité des consciences chez Huxley, Sartre et Simone de Beauvoir." Symposium 5, no. 2 (nov. 1951).
- Sartre, Jean-Paul. Le Mur. Paris: Gallimard, 1978.
- _____. Situations I. Paris: Gallimard, 1947.
- _____. Situations II. Paris: Gallimard, 1951.
- Stern, Albert. Sartre: His Philosophy and Psychoanalysis. New York: Liberal Arts Press, 1953.