



RÉPUBLIQUE DE TURQUIE
UNIVERSITÉ D'ULUDAĞ
INSTITUT DES SCIENCES DE L'ÉDUCATION
DÉPARTEMENT DES LANGUES ÉTRANGÈRES
SECTION DE L'ENSEIGNEMENT DU FRANÇAIS

ÉTUDE DES ATTITUDES DES PROTAGONISTES
À L'ÉGARD DES THÈMES DE LIBERTÉ ET DE
SOUSSIONDANS LE THÉÂTRE SARTRIEN

THÈSE DE DOCTORAT

Présentée par
MAHMUT KANIK

BURSA
Décembre 2014



RÉPUBLIQUE DE TURQUIE
UNIVERSITÉ D'ULUDAĞ
INSTITUT DES SCIENCES DE L'ÉDUCATION
DÉPARTEMENT DES LANGUES ETRANGÈRES
SECTION DE L'ENSEIGNEMENT DU FRANÇAIS

ÉTUDE DES ATTITUDES DES PROTAGONISTES
À L'ÉGARD DES THÈMES DE LIBERTÉ ET DE
SOUMISSION DANS LE THÉÂTRE SARTRIEN

THÈSE DE DOCTORAT

Présentée par
MAHMUT KANIK


Directeur de Thèse:
M. le Prof. Dr. ŞEREF KARA

BURSA
Décembre 2014

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK

Bu çalışmadaki tüm bilgilerin akademik ve etik kurallara uygun bir şekilde elde edildiğini beyan ederim.

Mahmut KANIK

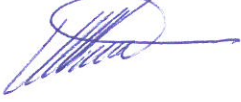
30.12.2014


YÖNERGEYE UYGUNLUK ONAYI

“Étude Des Attitudes Des Protagonistes à l'égard Des Thèmes de Liberté et de Soumission Dans le Théâtre Sartrien” adlı Doktora tezi, Uludağ Üniversitesi Lisansüstü Tez Önerisi ve Tez Yazma Yönergesi'ne uygun olarak hazırlanmıştır.

Tezi Hazırlayan

Mahmut KANIK




Danışman

Prof Dr. Şeref KARA



Yabancı Diller Eğitimi ABD Başkanı

Prof Dr. Şeref KARA



T. C.
ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Yabancı Diller Eğitimi Anabilim Dalı / Fransız Dili Eğitimi Bilim Dalı'nda 811011001 numaralı Mahmut KANIK'ın hazırladığı “**Étude Des Attitudes Des Protagonistes à l'égard Des Thèmes de Liberté et de Soumission Dans le Théâtre Sartrien**” konulu Doktora çalışması ile ilgili tez savunma sınavı, 29.12.2014 günü 10.00 – 12.30 saatleri arasında yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin/çalışmasının (~~başarılı/başarısız~~) olduğuna (~~oybirliği/oy çokluğu~~) ile karar verilmiştir.

Tez Danışmanı ve Sınav Komisyonu
Başkanı
Prof. Dr. Şeref KARA
Uludağ Üniversitesi

Üye
Prof. Dr. Ayla GÖKMEN
Uludağ Üniversitesi

Üye
Prof. Dr. Mehmet BAŞTÜRK
Balıkesir Üniversitesi

Üye
Prof. Dr. Zeki ÖZCAN
Uludağ Üniversitesi

Üye
Yard. Doç. Dr. Fatma KAZANOĞLU
Uludağ Üniversitesi

29.12.2014

ÖZET

Yazar	: Mahmut Kanık
Üniversite	: Uludağ Üniversitesi
Anabilim Dalı	: Yabancı Diller Eğitimi Anabilim Dalı
Bilim Dalı	: Fransız Dili Eğitimi Bilim Dalı
Tezin Niteliği	: Doktora Tezi
Sayfa Sayısı	: XVI+ 261
Mezuniyet Tarihi	: .../.../2014
Tez	: Sartre'ın Tiyatrosundaki Özgürlük ve Boyun Eğme Temaları Açısından Kahramanların Tutumu
Danışman	: Prof. Dr. Şeref KARA

SARTRE'IN TİYATROSUNDAKİ ÖZGÜRLÜK VE BOYUN EĞME TEMALARI AÇISINDAN KAHRAMANLARIN TUTUMU

Genellikle Jean-Paul Sartre, 20.Yüzyıl Fransız edebiyatının sembolü olarak kabul edilir, özellikle angaje edebiyat konusunda. Bu yüzden, Sartre'ın bütün eserleri 20.yüzyılda söz konusu edilen ve hatta günümüzde de hâlâ tartışılan insanın varoluşuyla ilgili sorunlara dayanmaktadır. Sartre hakkında yazılan eleştirel eserlerin çoğu, onun dramatik eserleri üzerinde değil, daha ziyade onun kuramsal eserleri ve romanları üzerinde yoğunlaşmıştır. Bu tezde, biz onun dramatik eserleri üzerinde yoğunlaşmayı tasarladık. Nitekim, tiyatro, drama, Sartre için, özellikle ateist varoluşçuluğun dayandığı onun felsefi ve politik fikirlerinin bir nevi 'laboratuvar'ına benzetilebilir. Sartre'ın tiyatrosunun özellikle bir ideoloji tiyatrosu olduğunu tespit etmek pek zor değildir; Sartre'ın tiyatrosu, onun teorik eserlerinde ve romanlarında ortaya konan başlıca temaların tiyatro diliyle tanımlanması ve açıklanması gibi bir anlam ve nitelik taşımaktadır.

Bu tezde, biz Sartre'ın piyeslerini ana temalara göre ele almaya çalıştık. Başkahramanların bu ana temalar karşısındaki tutumlarını göstermeye gayret ettik. Descartes'den günümüze kadar modern insanın içinde bulunduğu durumlardır bunlar. Dolayısıyla, biz karşılaştırmalara imkân verecek tarzda ele alarak Sartre'ın fikirlerini eleştirmede tereddüt etmedik.

Bu tezde takip ettiğimiz plana gelince, belli başlı önemli noktaları şöyle sıralayabiliriz: Giriş bölümünde, Sartre'ın eserlerini ve tiyatrosunu oluşturduğu döneme genel bir bakış yapmaya çalıştık. Sonra, birinci bölümde, üç ana başlık altında varoluşçuluk, çağdaş Fransız tiyatrosu ve Sartre'ın felsefesi ve tiyatrosu konularını ele aldık. Daha sonra, ikinci bölümde, ana temaları ve bu temalar karşısında kahramanların tutumlarını ortaya koymak için Sartre'ın piyeslerini inceledik. Bu incelemeyi, Sartre'ın özellikle seçtiğimiz üç tiyatro eseri üzerinden yürüttük. Bu üç eser: *Gizli Oturum*, *Sinekler* ve *Kirli Eller* adlı tiyatro eserleridir, çünkü bu üç eser tezimizin konusunu daha iyi yansıtmaktadır.

Daha sonra, üçüncü bölümde Sartre'ın tiyatrosundaki temel temaların kaynaklarını araştırdık. Bunları mitoloji, din ve siyaset ana başlıkları içinde ele alıp sunduk. Nihayet, sonuç bölümünde, konunun hem felsefi hem de edebi boyutta bir değerlendirmesini yaptık.

Anahtar Kelimeler: Boyun Eğme, Özgürlük, Seçim, Sorumluluk, Varoluşçuluk

ABSTRACT

Author	: Mahmut Kanık
University	:University of Uludağ
Main Department	: Department of Foreign Language Education
Department	:Department of French Language Education
Degree Awarded	: PhD Thesis
Number of Pages	:XVI+ 261
Degree Date	:... / .../2014
Thesis	: Study of Attitudes of Characters Regarding themes of Freedom and Submission in the Theatre of Sartre
Supervisor	: Prof. Dr. Şeref KARA

STUDY OF ATTITUDES OF CHARACTERS REGARDING THEMES OF FREEDOM AND SUBMISSION IN THE THEATRE OF SARTRE

Generally speaking, Jean-Paul Sartre is considered to be the symbol of 20th Century French literature particularly as regards to the committed literature. All his works are based on the problems of human existence which were in question all through the 20th Century and still remain so even in our days. We note that most of the critical works on Sartre are on his theoretical and romantic works; not much has been done on his dramatic works. In this thesis, we intended to concentrate on his dramatic works. Moreover, drama, for Sartre, can be likened to a ‘laboratory’ for the experimentation of his philosophical and political ideas based mainly on atheist existentialism. We observed that Sartre’s theatre was chiefly represented by what was called the ‘Theatre of Ideas’ which has the advantage of illustrating and representing and description and explanation of the major themes already raised in his theoretical and romantic works.

In this thesis, we have tried to locate the parts in relation to essential issues. We also cited the attitudes of the protagonists, which are the situations in which modern man is since Descartes. Hence, we did not hesitate to criticize Sartre's ideas without other purpose than to allow comparisons and to inform about expressions that resulted from them.

As for the plan followed in this thesis, here are the highlights: in the introduction we tried to make a first look at the overview of the period in which Sartre illustrated his theater; and we overviewed Sartre's work. Then comes the first part, where three chapters are devoted to existentialism and contemporary French theater and Sartre's philosophy and theater. Later comes the second part in which three chapters are devoted to pieces that we have chosen to explore the essential themes and attitudes of the protagonists. We relied primarily on three theatrical works of Sartre, namely, *No Exit*, *Flies* and *Dirty hands* because these three pieces represent much more the purpose of our study.

Finally comes the third part where we studied the sources of the essential themes in Sartre's theatre and also consists of three chapters. They are mythology, religion and politics. All in all, the conclusion was made to clarify the issue in both philosophical and literary dimensions.

Key Words: Choice, Existentialism, Freedom, Responsibility, Submission.

RÉSUMÉ

Auteur : Mahmut KANIK
Université : Université d'Uludağ
Département : Département de l'enseignement des langues
étrangères
Section : Département de l'enseignement du français
Diplôme obtenu : Thèse de Doctorat
Nombre de pages : XVI +261
Date d'obtention de Diplôme: le .../... / 2014
Thèse : Étude Des Attitudes Des Protagonistes à l'égard Des
Thèmes de Liberté et de Soumission Dans le Théâtre
Sartrien
Directeur de Thèse :Prof. Dr. Şeref KARA

ÉTUDE DES ATTITUDES DES PROTAGONISTES À L'ÉGARD DES THÈMES DE LIBERTÉ ET DE SOUMISSION DANS LE THÉÂTRE SARTRIEN

Généralement, on considère Jean-Paul Sartre comme le symbole de la littérature française du vingtième siècle particulièrement en ce qui concerne la littérature engagée. Toutes ses œuvres se portent sur les problèmes de l'existence humaine dont il était question tout au long du vingtième siècle et même jusqu'à nos jours. La plupart d'ouvrages critiques sur Sartre sont surtout sur ses œuvres théoriques ; ses œuvres théâtrales n'ont pas été assez abordées. Dans cette thèse, nous avons concentré nos efforts sur son œuvre théâtrale. D'ailleurs, le théâtre pour Sartre est comme un 'laboratoire' pour l'expérimentation de ses idées philosophiques et politiques basant surtout sur l'existentialisme athée. On constate que chez Sartre, il s'agit essentiellement de théâtre d'idéologie qui a le mérite d'illustrer et de mettre en scène, la quasi-totalité des thèmes sartriens déjà soulevés dans ses œuvres théoriques et romanesques.

Dans cette thèse, nous nous sommes efforcé de situer les pièces par rapport aux thèmes essentiels. Nous avons cité également les attitudes des protagonistes, ce qui est la situation dans laquelle se trouve l'homme moderne depuis Descartes jusqu'à présent. Aussi, n'avons- nous pas hésité à critiquer les idées sartriennes, sans autre prétention que de permettre de faire des comparaisons et de renseigner sur les expressions qui les traduisent.

Quant au plan suivi dans cette étude, en voici les grandes lignes : l'introduction où l'on a essayé d'abord de faire un coup d'œil sur la vue générale de la période où Sartre a illustré son théâtre ; puis un aperçu sur l'œuvre sartrienne. Ensuite vient la première partie, où trois chapitres sont consacrés à l'existentialisme et au théâtre français contemporain et à la philosophie sartrienne et au théâtre sartrien. Ensuite vient la deuxième partie dans laquelle trois chapitres sont consacrés aux pièces que nous avons choisies afin d'étudier les thèmes essentiels et les attitudes des protagonistes. Nous nous sommes appuyés surtout sur trois œuvres théâtrales de Sartre, à savoir, *Huis clos*, *Les mouches* et *Les mains sales* puisque ces trois pièces font bien ressortir l'objectif de notre étude.

Ensuite, vient la troisième partie où l'on a étudié les sources des thèmes essentiels dans le théâtre sartrien et qui se compose aussi de trois chapitres. Ce sont la mythologie, la religion et la politique. Enfin, la conclusion évalue la question d'un point de vue à la fois philosophique et littéraire.

Mots clés: Choix, Existentialisme, Liberté, Responsabilité, Sartre, Soumission.

TABLE DES MATIÈRES

ÖZET	V
ABSTRACT.....	VII
RÉSUMÉ	IX
TABLE DES MATIÈRES.....	XI
REMERCIEMENTS	XVI
INTRODUCTION	1

PREMIÈRE PARTIE

LE THÉÂTRE FRANÇAIS CONTEMPORAIN

CHAPITRE I. L'APPROCHE GÉNÉRALE.....	10
1.1. Généralités.....	10
1.2. Le vingtième siècle.....	15
1.3. Le théâtre en France	19
1.4. L'entre-deux guerres	21
1.5. La recherche d'une nouvelle éthique et de nouvelles valeurs	24
CHAPITRE II. L'EXISTENTIALISME	28
2.1. Qu'est-ce que l'existentialisme ?.....	28
2.1.1. L'individualisme moral.....	28
2.1.2. La subjectivité.....	29
2.1.3. Le choix et l'engagement.....	30
2.1.4. L'anxiété et l'angoisse	30
2.2. L'histoire de l'existentialisme	30
2.2.1. Pascal	31
2.2.2. Kierkegaard.....	31
2.2.3. Nietzsche.....	31
2.2.4. Heidegger.....	31
2.2.5. Sartre.....	32
2.3. L'existentialisme et la théologie.....	32
2.4. L'existentialisme et la littérature	32

2.5. L'existentialisme chrétien	35
CHAPITRE III. L'EXISTENTIALISME SARTRIEN.....	38
3.1. La philosophie de Jean-Paul Sartre	38
3.2. Le théâtre existentialiste	42
3.3. Le théâtre de Jean-Paul Sartre	43

DEUXIÈME PARTIE

SUR LE THÉÂTRE SARTRIEN

CHAPITRE I. LES MOUCHES LA LIBERTÉ ET LA SOUMISSION.....	46
1.1. L'Histoire des Mouches.....	46
1.2. Le thème de la liberté et la soumission : Étude et analyse générale des Mouches	47
1.3. Les éléments existentialistes dans Les Mouches.....	82
1.4. Les personnages de la pièce : les Mouches	87
1.4.1. Les caractères mythologiques des personnages.....	87
1.4.2. Les caractères réels des personnages	95
1.4.3. L'intrigue et les relations triangulaires	96
1.4.3.1. La relation triangulaire Clytemnestre-Électre-Oreste	98
1.4.3.2. La relation triangulaire Égisthe-Jupiter-Oreste	98
1.5. Le thème de la liberté	100
1.6. La liberté du héros sartrien	102
1.6.1. La liberté de choix	102
1.6.2. La liberté d'action	104
1.6.3. L'acte de la libération	105
1.7. Les couleurs de la tragédie : le rouge et le noir	106
1.8. Les enjeux de la pièce.....	108
1.9. Quelques évaluations.....	111
CHAPITRE II. HUIS CLOS	115
2.1. L'histoire de Huis clos.....	115
2.2. Le résumé de Huis clos.....	117
2.3. Le moi et l'autrui : Étude et analyse générale de Huis clos	120
2.4. La caractérisation des personnages dans le théâtre sartrien	133
2.5. Les personnages de Huis clos.....	139

2.5.1. Garcin.....	139
2.5.2. Estelle.....	142
2.5.3. Inès.....	146
2.5.4. Le garçon d'étages.....	149
2.7. Le problème des personnages avec et envers les autres.....	150
2.8. Le miroir et le regard.....	151
2.9. L'espace : l'univers de la pièce.....	153
2.10. Le temps dans la pièce.....	154
2.11. L'action et l'intrigue de la pièce.....	155
2.12. Quelques évaluations.....	156
CHAPITRE III. L'ACTE ET LA RESPONSABILITÉ.....	159
3.1. L'histoire des Mains sales.....	159
3.2. Le résumé de la pièce.....	161
3.2.1. Le premier tableau.....	162
3.2.2. Le deuxième tableau.....	163
3.2.3. Le troisième tableau.....	164
3.2.4. Le quatrième tableau.....	164
3.2.5. Le cinquième tableau.....	164
3.2.6. Le sixième tableau.....	165
3.2.7. Le septième tableau.....	165
3.3. L'acte et la responsabilité : Étude et analyse générale des Mains sales.....	165
3.4. Les personnages de la pièce les Mains sales.....	181
3.4.1. Les personnages principaux.....	182
3.4.1.1. Hugo.....	182
3.4.1.2. Hoederer.....	183
3.4.1.3. Jessica.....	183
3.4.1.4. Olga.....	183
3.4.2. Les personnages secondaires.....	184
3.4.2.1. Louis.....	184
3.4.2.2. Slick, Georges et Léon.....	184
3.4.2.3. Le prince.....	184
3.4.2.4. Karsky.....	184
3.5. L'action de la pièce.....	184
3.6. L'espace de la pièce.....	187

3.7. Le temps de la pièce	189
3.8. La conception de liberté sartrienne et la soumission	190
3.9. Le mélange des genres dans Les Mains sales	195
3.9.1. Le tragique et la mort	195
3.9.2. La présence de la fatalité et du destin	196
3.9.3. Le comique / les situations comiques	197
3.9.4. Le drame historique et le théâtre de situations	198
3.10. Quelques évaluations	199

TROISIÈME PARTIE

LES SOURCES DES THÈMES ESSENTIELS DANS LE THÉÂTRE SARTRIEN

CHAPITRE I.	203
1.1. La mythologie	203
1.1.1. Un thème universel	206
1.1.2. Un art de la variation	207
1.1.3. Une réception préparée	207
1.1.4. Le retour du tragique	208
1.2. Le mythe des Atrides	210
1.3. L'identification du mythe à l'œuvre de Sartre	213
CHAPITRE II.	215
2.1. La religion	215
2.1.1. Principales religions dans le monde	218
2.1.1.1. Le judaïsme	219
2.1.1.2. Le christianisme	220
2.1.1.3. L'islam	221
2.2. Sartre et la religion	224
2.3. La philosophie de Sartre vue comme une religion	227
CHAPITRE III.	229
3.1. La politique	229
3.2. Sartre comme un philosophe de l'engagement politique	230
3.2.1. La dimension politique de la pièce « Les Mouches »	233
3.2.2. La dimension politique de la pièce « Les mains sales »	235

3.2.3. Une exposition centrée sur la question politique	237
CONCLUSION	240
BIBLIOGRAPHIE.....	248
ÖZGEÇMİŞ	256

REMERCIEMENTS

C'est pour moi un devoir d'exprimer ma gratitude et de remercier ici Monsieur le Professeur Şeref KARA, qui a bien pris la peine de lire et d'examiner le manuscrit de cette thèse pour me faire bénéficier de sa connaissance et de son expérience. Je le remercie, pour ses encouragements répétés au cours d'un travail dont la finalité ne m'était pas d'emblée apparue. Je le remercie également pour sa relecture attentive, ses suggestions pertinentes, et les rapports amicaux que nous avons développés au cours de ces années.

Je remercie les autres membres du jury, Madame le Professeur Ayla GÖKMEN, Monsieur le Professeur Mehmet BAŞTÜRK, Monsieur le Professeur Zeki ÖZCAN et Mme le Maître de Conférence Adjointe Fatma KAZANOGLU. Je remercie les autres membres du Comité de suivi de la thèse, Madame le Professeur Ayla GÖKMEN et Monsieur le Professeur Sırrı AKBABA. Mes remerciements vont également à tous mes collègues surtout à Monsieur Jonathan Broutin.

Je remercie mes enfants, pour la confiance qu'ils ont accordée à ce projet : ne pas trahir cette confiance a sans doute été le plus grand moteur pour l'achèvement de ce travail.

Je remercie enfin mon épouse, qui partagea avec entrain cette aventure littéraire. Je la remercie pour son aide précieuse et indispensable et surtout pour son appui non feint pour un domaine qui n'appartient pas à ses priorités.

Puisse-t-elle contribuer, cette modeste étude, non seulement à faire connaître le théâtre de Sartre, mais à faire figurer de nouveau les thèmes essentiels traités ici à l'ordre du jour.

INTRODUCTION

En abordant la question de thèmes dans le théâtre sartrien et l'étude des attitudes des protagonistes, nous tenons à dire aussi nettement que possible, dans quel esprit nous entendons la traiter. Une foule d'ouvrages ont été déjà consacrés à l'étude de l'œuvre de Sartre, y compris les thèses de doctorat et les articles parus dans les revues et les journaux littéraires mais nous ne pensons pas que l'on ait dit là-dessus tout ce qu'il y avait à dire. Nous ne nous proposons pas, d'ailleurs, de faire une thèse complète du sujet sous tous ses aspects, ce qui serait par conséquent, une tâche aussi énorme que peu utile et aussi, ce qui sortirait du cadre de la présente étude. C'est pourquoi nous avons cru préférable de nous borner aux points essentiels.

L'un des résultats de la Seconde Guerre mondiale c'est qu'il fallut une solution urgente au problème de la condition humaine, ce qui a obligé Sartre à développer ses thèses et à les répandre, c'est-à-dire d'une part, la philosophie existentialiste, d'autre part, la littérature engagée. Les années 40 sont marquées par la diffusion des thèses existentialistes, en particulier dans le théâtre, les romans et les essais de Sartre.

Sartre est l'un des rares auteurs qui s'est servi du théâtre comme moyen d'expression pour ses idées philosophiques, d'autant plus que toutes les pièces sartriennes appellent une émotion rafraichissante ; les dialogues secouent les spectateurs ou les lecteurs, car il a le don des formules frappantes. Il a illustré sa philosophie par ses romans, son théâtre et ses essais. Ce qui nous a attiré, c'est surtout son théâtre ; d'autant plus qu'il est un théâtre de philosophie en grande partie où il s'agit de la liberté, des rapports avec autrui, des relations de la conscience à l'absolu, des actes humains, de la responsabilité de l'homme, du choix humain, de l'ambiguïté de notre siècle.

À l'idée d'envisager la question dans son ensemble, nous nous sommes attachés d'abord à donner une vue générale de la période où Sartre a illustré son théâtre, et ensuite à montrer les thèmes essentiels et les attitudes des protagonistes à l'égard de ces thèmes à travers les pièces de Sartre.

Dans cette thèse, qui n'est certainement pas irréprochable, mais qui pourrait être cependant utile à redéfinir la situation de Sartre qui était fort à la mode dans notre pays

dans les années 60, nous nous sommes efforcé de situer les pièces par rapport aux thèmes essentiels. Nous avons cité également les attitudes des protagonistes, ce qui est la situation dans laquelle se trouve l'homme moderne depuis Descartes jusqu'à présent. Aussi nous n'avons pas hésité à critiquer les idées sartriennes, sans autre prétention que de permettre de faire des comparaisons et de renseigner sur les expressions qui les traduisent.

Pour cette étude du théâtre existentialiste de Sartre, nous nous appuyerons sur l'ensemble de l'œuvre, mais de manière plus pointue sur trois de ses pièces : *Huis-Clos*, *Les Mouches* et *Les Mains Sales*. Avec la première pièce citée, Sartre met en évidence la relation à autrui, dans la seconde c'est principalement de la responsabilité qu'il s'agit alors qu'avec la troisième c'est l'aspect politique du théâtre qui ressort. Les perspectives de l'étude du théâtre de Sartre ne se cantonnent donc pas à une simple étude de style ou de courant ou encore de philosophie. Il s'agit en fait d'une multitude d'aspects qui s'entrecroisent et qui s'influencent les uns les autres.¹

Ainsi, nous verrons en premier lieu les aspects de la doctrine existentialiste : en quoi le théâtre de Sartre est-il particulièrement philosophique ? Puis nous nous attarderons sur l'aspect plus littéraire de ce théâtre et sur toutes les questions que cet aspect soulève : quel est alors l'intérêt de l'écriture théâtrale ? Mais n'est-il que philosophique ? L'aspect littéraire est-il si effacé ? Est-il moins présent que chez les écrivains de l'époque ? Le théâtre n'est-il pas après tout qu'un moyen de vulgarisation de l'existentialisme ou présente-t-il un réel intérêt du point de vue littéraire. S'inscrit-il dans une façon particulière de concevoir le théâtre à cette époque trouble de la Seconde Guerre mondiale ?²

La philosophie de Jean-Paul Sartre se réfère à un système de pensée nommé "existentialisme". Selon ce système, l'existence ne se déduit pas, ne se démontre pas, elle est là tout simplement, elle surgit, elle s'impose à la conscience comme une donnée irréductible, préalable à toute expérience. L'existentialisme est à ses origines une philosophie chrétienne qui recourt à Dieu comme principe et comme justification. Mais à l'existentialisme chrétien, illustré dans les temps modernes par le philosophe danois Kierkegaard, puis au vingtième siècle par Jaspers et Gabriel Marcel s'oppose un existentialisme athée, représenté notamment par le philosophe allemand Heidegger.

¹ Le théâtre existentialiste de Sartre, *Huis clos Les mouches Les mains sales*, réalisé par : BERTHOLIER Vanessa BOYER Patricia NOWAK Fabrice, Terminale L 2001-2002 Lycée Le Verger Sainte-Marie, p.3

² Ibid. p.3.

Sartre est un existentialiste athée : selon lui, l'homme, pour justifier sa propre existence et donner un sens à sa vie, ne peut compter que sur lui-même. « *L'existentialisme est un humanisme* » : tel est le titre de l'essai où il a exposé sa doctrine sous la forme la plus accessible ; tel est le postulat fondamental de sa pensée.³

Si nous voulons préciser la condition de l'homme selon ce système de pensée, nous pouvons dire que l'homme surgit dans un monde d'existants bruts, au milieu d'autres réalités humaines ; il est plongé dans un ensemble de conditions historiques et matérielles qui définissent sa situation. Toute conscience humaine existe « pour soi », mais trouve en face d'elle une réalité objective enfermée en "soi", opaque, impénétrable. Le problème est, pour chacun, de vivre sa propre expérience et de se construire en recourant à ses seules forces. Nous devons nous considérer, en effet, comme « délaissés » c'est-à-dire livrés à nous-mêmes. Ce délaissement engendre le « désespoir » qui est le sentiment de ne pouvoir attendre aucun secours ni du ciel ni d'une doctrine toute faite, et « l'angoisse », qui est la conscience de notre totale et profonde responsabilité.⁴

Quant à la responsabilité de l'homme, l'homme doit assumer la responsabilité dans le plein exercice de sa liberté : s'il accepte des formules données *a priori*, s'il se retranche derrière des traditions et des habitudes, s'il s'égaré dans des rêveries chimériques, il renonce à être lui-même et succombe à la « mauvaise foi ». Il n'est d'action valable que dans l'authenticité. Cette authenticité résulte d'une analyse objective des situations toujours neuves que nous ménage une vie en perpétuel devenir. Chaque situation nous impose un choix original, qui nous engage et qui engage autrui. Il est impossible de s'y dérober, puisque l'abstention même est un choix. D'où le devoir de faire face et de chercher, pour chaque problème, la solution qui nous paraît convenir à notre dignité : la morale est une invention de chaque instant. L'engagement social dont Sartre a fait sa loi est la conséquence logique d'un humanisme concret qui ne saurait se fixer dans des principes et ne prend de sens que par l'action quotidienne : l'homme est ce qu'il fait ; l'homme n'est rien d'autre que ce qu'il se fait.⁵

Ce n'est point par hasard que Sartre s'est imposé au lendemain de la libération. Tant d'hommes, hormis les croyants, s'étaient si vainement interrogés sur le sens et la valeur d'une existence sans cesse menacée que l'attention s'est très vite concentrée sur

³ P. G. Castex, P. Surer, *Manuel des études littéraires françaises XX^e siècle*, p.150

⁴ Ibid., p.150.

⁵ Ibid., p.150.

les romanciers-philosophes qui prétendaient pouvoir résoudre ce problème fondamental. Ramené en pleine lumière par les événements, il rejette dans l'ombre l'analyse de l'entendement qui a été depuis Kant la grande affaire du XIX^e siècle. Décidément, la métaphysique que le criticisme croyait avoir détruite, n'est pas morte.

Sartre, philosophe, essayiste, romancier, dramaturge, s'efforce de faire prévaloir entre le spiritualisme chrétien et le matérialisme marxiste, un existentialisme inspiré en partie de Heidegger. Il ne s'agit donc point ici d'un chef d'école littéraire qui chercherait une justification philosophique à ses tendances mais d'un philosophe qui emprunte, pour se faire mieux entendre, la voie des démonstrations littéraires. L'existentialisme, il est vrai, les appelle : comme il part de lui-même de l'expérience personnelle, particulière et concrète, il pense trouver aisément une vérification de ses vues dans l'examen des cas particuliers et concrets dont la littérature est faite.

Il est nécessaire de rappeler brièvement ici quelques-unes des propositions que Sartre veut illustrer dans son œuvre littéraire. Selon lui, Dieu n'existe pas ; l'homme surgit dans un monde absurde, qui n'a pas plus que lui de raison d'être, ni de finalité. À sa naissance, l'homme ne représente pas la matérialisation d'une essence spirituelle qui lui serait antérieure, il n'est exactement rien, rien qu'un corps indissolublement lié à une conscience : encore cette conscience est-elle perceptible que lorsque quelque chose la remplit. Elle est comme un « creux » qu'envahissent incessamment les perceptions ou les pensées. Cependant elle comporte un attribut : la liberté du choix. L'homme est absolument libre de construire sa vie comme il l'entend, sans prendre conseil de directives divines ou d'une « nature humaine » qui n'existe pas. Le sentiment vertigineux de cette liberté totale et la crainte des responsabilités qu'entraînerait son exercice poussent la plupart des gens à se constituer à tout prix une personnalité artificielle, socialement consacrées, qui leur tracera du dehors la conduite à tenir. Sartre renouvelle contre ces lâches, ces pharisiens, les invectives de Malraux et de Bernanos. Le héros pour lui, choisit spontanément en dehors de tout conformisme, l'acte qui l'exprime vraiment. Mais comme le choix est sans cesse révisable, le conformiste peut, à tout instant, se muer en héros, le héros s'enfoncer dans le conformisme. Au bout du compte, chacun de nous n'est que le total de ses actes, Nous sommes ce que nous faisons. C'est en ce sens qu'il faut comprendre la formule connue : « L'existence précède l'essence. » Sartre ajoute « et la crée. »⁶

⁶ G. Lanson, *Histoire de la littérature française*, p. 1263.

Les rapports de *l'Être et le Néant* de la conscience et des choses avaient été définies dès l'avant-guerre par Sartre dans *la Nausée* (1938), roman-clé qui commande le reste de l'œuvre, à vrai dire, plutôt qu'un roman, c'est une suite de méditations philosophiques, de remarques caustiques, de scènes satiriques, jetées sur une intrigue très menue (la vie ennuyante d'un personnage quelconque, Antoine Roquentin, dans une ville de province).

Dès la fin de la grande guerre, nous l'avons vu, le problème de la personnalité avait envahi la littérature : Proust, Pirandello, Freud, les surréalistes ; mais (sauf ces derniers), les écrivains s'en étaient tenus à l'aspect psychologique et moral de la question, lequel ne soulevait aucune difficulté de transposition esthétique. Sartre est le premier romancier qui a osé la traiter sur le plan métaphysique, et il a réussi à l'y maintenir en restant concret et vivant. C'est ce même problème, selon l'auteur lui-même, qui a inspiré les cinq grandes nouvelles réunies sous le titre *Le Mur*. La densité, le mouvement dramatique sont tels qu'on hésite à y reconnaître l'illustration d'un système.

De même, et plus particulièrement à l'approche du deuxième conflit mondial, un certain nombre d'écrivains avaient étudié le problème de l'action, de sa justification, de ses modalités ; Sartre l'a repris en profondeur, à partir des données qu'il avait établies dans *la Nausée* ; c'est ce problème qu'il traite dans ses *Chemins de la liberté* où l'on voit errer, à travers des événements médiocres (*L'Âge de Raison*) ou immenses (*Le Sursis* : Munich ; *La Mort dans l'Âme* : la défaite, la captivité) un personnage, Mathieu, non moins velléitaire, cynique et veule que Roquentin ; à la fin pourtant Mathieu se libère brusquement de ses atermoiements et de ses doutes, il choisit de se battre sans espoir du haut d'un clocher qui s'effondrera bientôt, mais qu'importe ? « Il tira : il était pur, il était tout puissant, il était libre. »⁷ À noter que Sartre donne à certains mots un sens particulier : choisir, c'est vivre, être libre, c'est répondre spontanément, par un jaillissement de toute sa vie intérieure, aux excitations du moment. L'acte volontaire qui exécute une décision de l'esprit est un acte manqué.

Qui cherche les intentions philosophiques dans l'œuvre littéraire de Sartre les lit partout en filigrane. Mais il se garde de les manifester directement sauf dans *la Nausée* où Roquentin les rumine inlassablement. Dialecticien redoutable dans ses essais de philosophie et de critique, Sartre veut n'être que romancier dans ses romans. Il est

⁷ Sartre, *La mort dans l'âme*, p. 193.

rompu à tous les procédés de la technique la plus récente, monologue intérieur à la Joyce, gros plans et fondus du cinéma, "simultanéisme" qui mêle dans une seule phrase des actions totalement indépendantes, séparés par des centaines de lieux. Comme Flaubert qu'il n'aime guère, il s'attache à rester en dehors du récit des événements qui ne nous sont connus qu'à travers la conscience des personnages qui les vivent (c'est ce qu'il appelle "le réalisme brut de la subjectivité") ou selon les descriptions concrètes d'un observateur impassible ("le réalisme brut de l'objectivité"). Ces deux réalismes sont d'ailleurs moins bruts que l'auteur voudrait nous le faire croire et Sartre a opéré, en artiste, les élagages et les raccourcis qui s'imposaient : sans quoi, son récit eut été submergé par le foisonnement des détails précis et minutieux qui révèlent chez l'écrivain un pouvoir d'observation exceptionnel. Remarquons que sa doctrine - de son vrai nom, existentialisme phénoménologique - posant comme point de départ l'enregistrement des phénomènes, le poussait dans le sens de ses dons. On lui a reproché l'émiettement de sa psychologie. C'était oublier la conscience : pour lui, elle n'existe que par la qualification qu'elle donne aux choses. Il faut donc, pour rendre compte de son existence, multiplier les notations dont chacune colorera un court instant cette transparence absolue.

Quant à l'indétermination, à la discontinuité de l'action si souvent reprochées aux personnages de Sartre, elles s'expliquent par un autre point de sa doctrine : à tout instant une situation nouvelle impose un nouveau « choix », et ce qui en sortira est imprévisible. L'imprévisibilité continue est une chose assez nouvelle dans le roman. La conséquence assez fâcheuse est qu'on trouve difficilement dans les romans de Sartre des caractères fermes et tenaces.⁸

Il y a présentation déformée de l'existence, une dépréciation systématique des valeurs humaines, un naturalisme spécialisé qui ne dérivent point de la doctrine, mais qui trahissent chez l'auteur une vision particulière des choses dont il n'est pas plus responsable qu'un daltonien ne l'est de son infirmité. La seule humanité qui l'intéresse - étudiants dévoyés, filles désaxées, avorteuses, alcooliques et cocaïnomanes - est assez ignoble. Les propos que tiennent ces détraqués, les pensées qui les hantent ne le sont pas moins et Sartre, au nom du « réalisme brut de la subjectivité », nous les rapporte fidèlement, dans leur bestialité effroyable. Mais le « réalisme brut de l'objectivité » n'améliore pas les choses. L'auteur semble fasciné par les aspects les plus laids ou les

⁸ G. Lanson, *ibid.*, 1264.

plus répugnants de la matière : les moiteurs, fadeurs, puanteurs, viscosités, déjections de toute nature ont trouvé en lui leur poète. La beauté et avec elle le bonheur, la grâce, la joie, l'amour sont totalement absents du monde sartrien.

L'art de l'écrivain est tel, cependant, qu'il rend tolérable ce qui ne le serait pas sans lui. Le style très direct, plutôt parlé qu'écrit, comme il est de règle aujourd'hui, est familier et argotique dans les monologues intérieurs qui sont le mode d'exposition le plus fréquent, pittoresque, elliptique et désinvolte dans les parties objectives. Mais il est toujours ferme, impérieux, fourmillant de brusques images nettes comme des instantanés.⁹

L'aisance et l'autorité des dialogues faisaient pressentir un dramaturge. Sartre, au théâtre, a fait preuve de qualités exceptionnelles : habileté technique, vie fortement individualisée des personnages, intelligence vigoureuse des problèmes. À vrai dire, ses premières pièces sentent encore l'école, les deux écoles qui sont siennes : l'École Normale (*Les Mouches*, adoptées d'Eschyle et de Sophocle) et l'existentialisme. (*Huis clos*, où tout, dans la chambre infernale, nous avertit que « l'enfer, c'est les autres. »¹⁰). Mais les pièces ultérieures, s'attaquent directement aux grands problèmes politiques et moraux du temps présent : procès du racisme et de l'hypocrisie puritaine dans une pochade vigoureuse dont le titre, absurde et provocateur, porte bien la marque de la muflerie actuellement à la mode. Comportement moral et psychologique de l'homme devant la douleur physique dans *Morts sans sépulture*. Le sujet réveillait le souvenir de trop de récentes horreurs pour qu'on pût en juger impartialement, et du reste l'insistance de l'auteur sur les aspects physiologiques du drame, sur les scènes de torture qui auraient pu nous être épargnées, viciait profondément l'impression d'arts mais, dans la civilisation actuelle, l'affreuse question ne peut être éludée. Toutefois la pièce à mettre hors de pair est la dernière jouée : *Les Mains sales*, non point, comme on l'a dit, pièce politique, mais pièce psychologique, qui se situe dans la ligne d'*Hamlet* et *Lorenzaccio*. Il s'agit moins de souligner les variations du Politburo que d'étudier le déchirement intime d'un intellectuel engagé dans l'action et retenu par ses scrupules. Les personnages d'Hugo et d'Hœderer vivent autrement dans la mémoire que les fantoches Roquentin et Mathieu.

Faut-il voir, dans le choix de ces derniers sujets avec la décision « d'assumer » tous les problèmes de son temps, les premiers indices d'une évolution, la

⁹⁹ Ibid. p.1265.

¹⁰ Sartre, *Huis clos*, p. 93.

reconnaissance encore implicite de ces valeurs que Sartre passait jadis sous silence, alors qu'il n'imaginait pas que des gens pussent accepter la torture et la mort plutôt que de les trahir ? *Les Mains sales* nous mettent loin de *la Nausée*. Quoi qu'il en soit, Sartre a tenu à réaffirmer vigoureusement son athéisme dans '*Le Diable et le bon dieu*', énorme chronique qui conclut à l'inexistence des deux antagonistes : l'homme est seul, il ne lui reste qu'à aménager au moins mal sa condition d'homme. La pièce est puissante, haut en couleur. Sartre serait-il dramaturge plus encore que romancier ? L'avenir le dira.

Sous-titre de *Situations*, Sartre a rassemblé : les articles qu'il donne aux *Temps Modernes*. Dans cette revue dont il est fondateur, il se propose d'étudier les problèmes concrets de l'actualité en s'engageant, c'est-à-dire en prenant parti : la littérature reprendra des forces en se faisant militante. Intelligence toujours active et collant au réel, il dénonce comme acte « de mauvaise foi » tout ce qui tend à nous en détacher et dont il n'a jamais éprouvé le besoin : un poème, une œuvre d'art intemporelle, un roman qui, n'étant pas « historiquement » situé, nous tire de la mêlée des idéologies au lieu de nous y enfoncer. Ce sont des invasions qu'il condamne au nom de sa doctrine et en vertu de son tempérament.

La jouissance intellectuelle et désintéressée passait jusqu'à ces derniers temps pour une des formes suprêmes de la culture ; il paraît que c'est une erreur et, qui plus est, une désertion coupable. Il reste qu'en subordonnant l'art à la politique, Sartre montre une fois de plus que le doctrinaire l'emporte chez lui sur l'artiste.

Sa critique littéraire le prouve aussi. C'est en philosophe rompu aux analyses et aux dissociations qu'il étudie la signification métaphysique de telle œuvre ou démonte ingénieusement la technique de telle autre ; mais sur l'émotion proprement esthétique, il passe. On le lui a reproché à l'occasion de sa magistrale psychanalyse de Baudelaire ; cette fois le reproche tombait à faux ; l'étude en question devait introduire, non pas à la lecture des « *Fleurs du Mal* », mais à celle des *Journaux intimes* : il était normal que l'écrivain s'intéressât surtout à la vie psychologique de l'homme plutôt qu'à la magie de ses vers. Malgré ces quelques réserves, la lecture des essais de Sartre, toujours liés aux grandes questions de l'époque, est des plus excitantes pour l'esprit.¹¹

Parmi les écrivains de l'école "existentialiste", il faut citer Simone de Beauvoir, autre philosophe, qui a défendu brillamment les thèses sartriennes, notamment dans

¹¹ Ibid., p.1267

deux essais (*Pyrrhus et Cinéas*, 1943 ; *Pour une morale de l'ambiguïté*, 1947) et dans plusieurs œuvres littéraires, dont deux sont remarquables : *Le Sang des Autres*, roman, 1945 et *Les Bouches Inutiles*, drame, 1945. Habilement construits, écrits avec aisance et netteté, variés et pathétiques quoique trop démonstratifs par endroits, tous deux veulent prouver que l'abstention ne paie pas et donc qu'il faut « s'engager ». Dans *le Deuxième sexe* (2 volumes 1959-60), ouvrage féministe, l'auteur fait preuve d'une assurance intrépide, d'une étonnante virtuosité dialectique et souvent d'une verve mordante.

Quant au plan suivi dans cette étude, en voici les grandes lignes : l'introduction où l'on a essayé d'abord de survoler dans les lignes générales la période où Sartre a illustré son théâtre ; puis un aperçu sur l'œuvre sartrienne. Ensuite vient la première partie, où trois chapitres sont consacrés à l'existentialisme et au théâtre français contemporain et à la philosophie sartrienne et au théâtre sartrien. Ensuite vient la deuxième partie dans laquelle trois chapitres sont consacrés aux pièces que nous avons choisies afin d'étudier les thèmes essentiels et les attitudes des protagonistes. Ensuite vient la troisième partie où l'on a étudié les sources des thèmes essentiels dans le théâtre sartrien et qui se compose aussi de trois chapitres. Ce sont la mythologie, la religion et la politique. Enfin, la conclusion a été mise afin de préciser la question à la fois philosophique et littéraire. La bibliographie a été ajoutée à la fin de cette étude. On a essayé de la tenir large, de notre mieux, à l'idée d'être utile pour les chercheurs après nous.

Une belle occasion nous est ainsi offerte de multiplier nos connaissances tant sur le plan philosophique que sur le plan littéraire au cours de cette étude.

PREMIÈRE PARTIE

LE THÉÂTRE FRANÇAIS CONTEMPORAIN

CHAPITRE I. L'APPROCHE GÉNÉRALE

1.1. Généralités

Comme on le prétend souvent, le théâtre est un art de communication entre les gens, et pour cette raison, le texte théâtral a une spécificité qui le différencie d'autres textes, disons par exemple du texte poétique et du texte romanesque. D'autant plus qu'une pièce de théâtre est écrite avant tout pour être jouée sur la scène. De toute façon, il est vrai qu'il existe des pièces de théâtre qui ont été écrites pour être lues. Citons dans ce contexte-là les pièces de Musset, *Lorenzaccio*, par exemple. Certes, le texte théâtral repose sur la parole, et cette parole est toujours actualisée parce qu'elle est prononcée par un personnage et qu'elle est adressée à un autre personnage. Cet échange de langage a lieu bien sûr dans une situation, dans un lieu et dans un temps. Cette parole traduit donc une action. Le texte théâtral se compose de deux parties distinctes, le dialogue et les didascalies.¹² Dans le théâtre classique les didascalies sont très réduites. En

¹² C'est tout ce qui est indiqué en marge des propos des personnages. Une didascalie, dans le texte d'une pièce de théâtre ou le scénario d'un film, est une note ou un paragraphe, rédigé par l'auteur à destination des acteurs ou du metteur en scène, donnant des indications d'action, de jeu ou de mise en scène. Elle permet de donner des informations, notamment, sur le comportement, l'humeur ou encore la tenue vestimentaire d'un personnage. Les didascalies sont intercalées dans le dialogue écrit, mais n'en font pas partie, et ne sont donc pas destinées à être prononcées sur scène. Elles sont notées le plus souvent en italique ou bien entre parenthèses. Il existe au théâtre plusieurs types de didascalies. Les principales sont les suivantes : les didascalies initiales et les didascalies fonctionnelles. Les didascalies initiales: Après le titre de la pièce, les didascalies initiales comportent la liste des personnages. Elles donnent des précisions utiles sur les rapports de parenté, d'amitié ou de hiérarchie entre ces derniers. Elles donnent également des informations sur leur âge, leur caractère, leur costume, le lieu et le moment de l'action. Les didascalies fonctionnelles définissent avant chaque réplique, l'identité de celui qui parle et, à l'intérieur du dialogue, la personne à qui la parole est adressée. Elles indiquent également le découpage dramaturgique de l'œuvre en actes et en tableaux et les unités de jeu (scènes, fragments, fréquences). Finalement, elles précisent les déplacements des

revanche, dans le théâtre contemporain, elles tiennent une place importante. Une pièce de théâtre représente une action et cette action se déroule selon trois points essentiels : l'exposition, le nœud et le dénouement. L'exposition, donne des informations nécessaires pour que le lecteur/spectateur comprenne la situation -informations concernant les personnages, les faits, le lieu, le temps de l'action- et éveille son attention. Le nœud de l'action désigne le point culminant de l'action, le moment où l'intrigue « se noue » et, à partir de là, une suite de péripéties entraîne lecteur et spectateurs vers le dénouement, autrement dit, la solution qui permet de mettre fin à l'intrigue.¹³

Le théâtre est un art qui a pour but la représentation d'une suite d'événements devant un public où des êtres humains agissent et parlent. Les premières formes de théâtre avaient lieu en Grèce. Puis, d'autres artistes autour du monde étaient inspirés de ces innovateurs et voilà donc le théâtre partout. Dans chaque pays, cet art est enrichi par des caractéristiques indigènes et on peut ainsi parler de théâtre anglais, allemand, français, turc etc..

En ce qui concerne le théâtre français, ce sont des auteurs comme Molière, Racine et Corneille qui brillent dans ce domaine. Cependant, beaucoup d'autres génies ont donné leur participation au fil des siècles pour réaliser ce qu'on appelle aujourd'hui le théâtre moderne. C'est justement dans la période de l'après-guerre que le théâtre est rendu autonome pour la première fois grâce la fondation des centres dramatiques. L'écriture prédominante est celle de la mort et de la peur où l'Histoire se pose des questions de liberté et où la politique s'arrête devant des problèmes de conscience et de morale. Ici, des auteurs comme Jean-Paul Sartre, Albert Camus et Henry de Montherlant triomphent avec leurs pièces *Huis Clos*, *Les Mouches*, *Caligula*, et *Port-Royal*.

Puis, dans les années cinquante, on connaît une révolution dramaturgique dans la langue théâtrale. Les auteurs de l'époque ; Beckett, Adamov, Ionesco parmi eux, étaient sévèrement critiqués par *Le Figaro* comme des idiots et monotones. Cela ne vaut plus

personnages, les entrées et les sorties, les mimiques, les gestes, etc. De la même manière, on distingue également les didascalies actives qui désignent des actions qui interviennent de façon active dans l'intrigue (type "*Il meurt*") ; et les didascalies instrumentales qui accompagnent l'action dramatique plus qu'elle ne la provoque. Les didascalies impliquent, chez les Grecs, l'instruction du poète dramatique à ses interprètes. Voir : *le Petit Robert, dictionnaire de la langue française*.

¹³ Voir, Mireille Naturel, *Pour la littérature- de l'extrait à l'œuvre*, Clé International, Paris, France, 1995, p.50.

aujourd'hui où ce théâtre est tellement connu, joué, étudié et célébré. Au contraire, les années soixante porte avec elles une crise d'identité pour les écrivains. Le public préfère assister aux pièces classiques plutôt qu'à celles des nouveaux metteurs en scène dont il ne sait rien. On donne plus d'importance au spectacle qu'à la pièce. Donc beaucoup d'auteurs, comme Jean Vauthier,¹⁴ Jean Audureau,¹⁵ et René Kalisky,¹⁶ ont continué leur travail loin des salles de théâtres.

Heureusement, dans les années soixante-dix et quatre-vingt on retourne dans un âge où le metteur en scène regagne son caractère. Il devient roi, parfois même un tyran qui commande à tous ; aux acteurs, aux auteurs et aux décorateurs. On voit ici l'introduction des médias dans le secteur théâtral et des metteurs en scène comme Adrien, Brook et Chéreau deviennent des vedettes.

Plus récemment, dans les années quatre-vingt-dix et le nouveau millénaire, l'auteur est à la fête. Cela est souligné par exemple par la croissance remarquable de la plus jeune des maisons d'édition, comme *Les Solitaires Intempestifs*, consacrée aux textes de théâtre d'auteurs contemporains. De plus, des festivals (*le Mousson d'été de Michel Didym*) et des revues (*Alternatives théâtrales*) dédiés à la scène, connaissent un grand succès. On peut noter aussi des nouvelles formes de théâtre comme le théâtre de

¹⁴ Jean Vauthier, né le 20 septembre 1910 à Grâce-Berleur (Belgique) et mort le 5 mai 1992 à Paris (France) est un dramaturge français.

¹⁵ Jean Audureau né en 1932 à Cholet en France et mort en 2002 à Paris est un dramaturge français.

¹⁶ René Kalisky (Bruxelles, 1936 - Paris, 1981) est un dramaturge belge d'origine juive polonaise. René Kalisky est le fils d'Abraham Kaliski, juif polonais, établi en Belgique. La disparition de son père, mort dans le camp d'extermination d'Auschwitz, a laissé un profond traumatisme dans la conscience de l'homme. La réputation de Kalisky repose essentiellement sur son œuvre dramatique, qui fut novatrice et moderne, classique, mais avec des dimensions tragiques. Il expérimente les idées présentes dans les travaux de Bertolt Brecht et de Luigi Pirandello, puis Kalisky développe les idées de « sur jeu » et « sur texte » ; en tant que moyen non seulement de libérer les acteurs et le texte de ses conventions, mais aussi pour promouvoir la réalisation du potentiel dramatique d'un public. Déçu par la Belgique, qui refuse d'y monter ses premières pièces, il s'installe en Corse en 1971, pour enfin s'établir à Paris en 1973. René Kalisky s'est éteint à Paris à 43 ans, le samedi 2 mai 1981, des suites d'un cancer.

rue, le nouveau cirque, le dadaïsme et le surréalisme, avec des artistes comme Jean-Luc Courcoult¹⁷ et Bartabas le maestro du cirque Zingaro.

Le théâtre contemporain est appelé à devenir le théâtre classique. Les critiques et les institutions estiment que les bons auteurs ne manquent pas. En choisissant 1990 comme début de date d'observation, les noms de François Bon, Jacques Serena, Didier-George Gabily, Jean-Luc Lagarce, Jean-Marie Koltès ou Novarina sortent du lot. Pour Jacques Baillon, le président du Centre National du Théâtre, on peut parler de nouvelle écriture. Ils ont inspirés beaucoup de monde.

Olivier Py (nommé à la tête du théâtre de l'Odéon après avoir dirigé le théâtre national d'Orléans), qu'on a tendance à mettre dans la lignée de Paul Claudel ouvre les fenêtres de l'écriture contemporaine. Alors que Jean-Luc Lagarce,¹⁸ créateur de la maison d'édition *Les Solitaires Intempestifs*, et Didier-Georges Gabilly, "auteur à souffle", "furent des hommes-orchestres du théâtre, des auteurs solitaires et des hommes de théâtre intempestifs, des auteurs solidaires", selon la petite bibliothèque du ministère des Affaires étrangères publiée sur la toile (dirigée pour le théâtre par le critique et écrivain Jean-Paul Thibaudat).

Joël Jouanneau, Joël Pommerat et Eugène Durif sont également mis en avant par Jacques Baillon. Pour lui, ils revisitent le style de l'écriture, remettant en cause les faits "qui se déroulent sous les yeux des spectateurs", s'intéressant à ce qui s'est passé avant la situation présentée. Ces œuvres sont parfois autobiographiques ou une autobiographie déguisée (le cas de Koltès). Le directeur du CNT cite également Noël Renaude, Louise Doutreligne, Daniel Lemayeux.

¹⁷ Biographie de Jean-Luc Courcoult : Créateur de la compagnie Royal de Luxe, Jean-Luc Courcoult ne cesse de repenser le théâtre traditionnel depuis ses débuts comme metteur en scène, notamment par la volonté de s'inscrire dans l'espace urbain et d'aller à la rencontre du public. Dès les premières créations, comme 'Les Mystères du grand congélateur' (1980) ou 'Le Bidet cardiaque' (1981), il affiche son désir de détourner les objets du quotidien pour en faire les héros d'un monde merveilleux et extraordinaire. Après des collaborations avec Philippe Découflé ou Philippe Genty, la compagnie se lance dans des réalisations monumentales mises en scène au cœur même des villes, telles que la fresque démesurée 'Peplum', créée en 1995. De 'La Révolte des mannequins' (2007) à 'La Géante du Titanic et le scaphandrier' (2009), Jean-Luc Courcoult continue de présenter son univers empreint de magie et de remettre en question les traditions théâtrales.

¹⁸ Jean-Luc Lagarce (né le 14 février 1957 – décédé le 30 septembre 1995) est un homme de théâtre : comédien, metteur en scène, directeur de troupe et écrivain dramatique. C'est aujourd'hui l'un des auteurs contemporains les plus joués en France. La simplicité de ses mots, la profondeur de sa pensée et l'originalité de sa syntaxe font de lui un écrivain classique contemporain. Ses textes font l'objet de multiples traductions et sont joués dans de nombreux pays.

Parmi les autres auteurs, Jean-Michel Rabeux et Hubert Colas (sketches) s'expriment avec beaucoup d'humour. Il ne faut bien sûr pas oublier le Marseillais Serge Valletti -qui a été joué au Petit Odéon- chez qui on pourrait trouver "une lointaine filiation avec le café-théâtre". Jacques Baillon estime qu'il est l'exception, et qu'après un certain temps il pourra être joué au théâtre de boulevard". Il aura alors franchi la frêle passerelle menant du public au privé.

Parmi ces voix nouvelles, Valère Novarina sorte "de grand défenseur du lyrisme, défenseur de la prolifération, qui aime lire ses textes en marchant dans la campagne" a réussi une belle percée. Sa pièce "*L'espace furieux*" a été admise en 2006 au répertoire de la Comédie française. Ce qui a été également le cas en 2003 pour la pièce "*Papa doit manger*" de Marie N'Diaye,¹⁹ de mère française et de père d'origine sénégalaise.²⁰

Il est vrai que, pendant les années, le théâtre a toujours gardé une place importante, vivante et communautaire malgré des changements exigés par la réalité de l'époque. Comme la question du rapport de l'individu avec la vie reste au centre de l'écriture théâtrale, comme elle l'a toujours été dans l'histoire de l'humanité, le théâtre contemporain va faire un pont avec ses origines.

¹⁹ 11 personnages :

- Mina, dite Nana, fille aînée de Papa et Maman, 15 ans
- Ami, fille cadette de Papa et Maman, 10 ans, rôle muet
- Papa, homme noir, 50 ans
- Maman, femme blanche, entre 35 et 40 ans
- Zelner, le compagnon puis mari de maman, professeur de lettres au Lycée, quarantaine
- Anna, maîtresse de Papa, âge moyen
- Bébé, fils anormal d'Anna et Papa
- Grand-Mère, mère de Maman
- Grand- Père, père de maman
- Tante José, tante de maman
- Tante Clémence, tante de maman

Résumé :

Un père noir est parti depuis si longtemps que personne n'espère plus son retour. Mais voilà qu'il revient, voilà qu'il exige de rentrer, sûr de son bon droit, dans la vie qu'il a fuie dix ans auparavant. Qui l'aime encore ? Qui peut prétendre avoir besoin de lui ? Il a les apparences de la richesse et d'une jeunesse improbable. Il respandit d'un éclat peu commun à Courbevoie, banlieue pauvre. Sa femme blanche et coiffeuse, qui avait arrêté ses études pour l'épouser, a élevé ses deux filles. Elle a refait sa vie avec un professeur de lettres post-soixante huitard, qui, lui, dit toujours la vérité. En effet on découvre que Papa veut soutirer de l'argent à Maman, qu'il n'est pas riche, qu'il a maîtresse et enfant. Bien que lucide, Maman est reprise par la fascination de son ancien amour et donnera l'argent à Papa mais lui mutilera le visage avec un couteau. Vingt ans plus tard, Mina, la fille aînée devenue petite fonctionnaire, supporte financièrement avec son mari, l'existence de Papa. Il est épuisé par ce devoir de filiation que la justice exige. Maman vit avec Zelner et Ami, la cadette, devenue droguée, a disparu. A la mort de Zelner, Papa revient à la maison reprendre sa place sur le canapé orange du salon de l'appartement de Courbevoie.

²⁰ Jean-Claude RONGERAS, FRANCE 3. Fr, THÉÂTRE, 10/06/2008 | 09:50

1.2. Le vingtième siècle

Le vingtième siècle est placé sous le signe de la guerre menaçante et de ses lendemains. La littérature subit le contrecoup des événements capitaux où semble mis en jeu l'avenir d'une civilisation.²¹ Le vingtième siècle a commencé en France par une dizaine d'années particulièrement brillantes. La 'Belle Epoque', il est vrai, n'a pas été belle pour tous, mais la classe bourgeoise jouit d'un niveau de vie aisé.²² Quant à la vie politique, l'affaire Dreyfus fait entrer la République dans une phase nouvelle de son histoire. Au temps des opportunistes succède le temps des radicaux et d'une majorité "de gauche"; la noblesse et la grande bourgeoisie de l'enseignement et des professions libérales. L'activité intellectuelle et artistique, était bien accordée à cette euphorie générale : les artistes du monde entier se rassemblent alors à Paris. Les talents sont nombreux, puissants, et féconds.²³

En littérature, il n'y a ni renouvellement des guerres, ni transformation radicale de la sensibilité ; mais des hommes de grands talents, de vive activité intellectuelle, d'intuition aiguë, composent des œuvres fortes, remuent beaucoup d'idées, préparent les voies d'un avenir indiscernable.²⁴ Les écrivains prennent parti, animent et illustrent les uns les idées nationalistes, les autres au contraire les idées socialistes.²⁵

Le vingtième siècle entraîne vers des horizons inconnus. Dans le monde inconnu, tout a été détruit par les deux guerres mondiales. Nous nous sentons épouvantables et perplexes devant les hautes technologies qui ont créé les bombes atomiques et qui pourrait rétablir un nouveau monde. Pour décrire l'ambiguïté intérieure, jamais on n'avait fait une telle consommation de mots en -isme et jamais on n'avait vu naître autant d'écoles avec leurs manifestes et leurs revues souvent éphémères : le formalisme, l'existentialisme, le structuralisme, le poststructuralisme... Dans ce contexte, face à ceux qui cherchent à peindre la réalité de notre temps, un «nouveau Giono » qui est plus ironique et plus incisif, fait son retour. Des créateurs comme Péguy, Claudel, Proust, Gide et Valéry sont proprement inclassables. Chacun d'eux nous a révélé un univers. Le

²¹ P. G. Castex, P. Surer, *Ibid.* p.1.

²² J. Thoraval, *Les Grands étapes de la civilisation française*, p.395.

²³ *Ibid.*, p.395.

²⁴ *Ibid.*, p.395.

²⁵ *Ibid.*, p.395.

seul surréaliste orthodoxe est peut-être André Breton. Jean-Paul Sartre demeure le chef de file de l'existentialisme français.²⁶

L'un des événements capitaux du vingtième siècle, c'est la première guerre mondiale. Les crises marocaines (1904-1911) ravivent l'hostilité franco-allemande : dès lors, c'est sur le terrain de la défense nationale que s'opposent le plus violemment les esprits ; avec l'Europe tout entière, la France s'achemine vers la guerre.

La guerre de 1914-1918 ouvre une crise terrible. Les pertes humaines sont effroyables, en quantité et en qualité, les ruines matérielles et morales sont énormes. Tandis qu'en Russie la révolution succède à la guerre (1917), la France retrouve, après l'armistice, un équilibre apparent. Paris s'illumine, s'enivre de fêtes et de spectacles; les expositions et les concerts se multiplient. La Société des Nations suggère l'espoir d'une paix universelle. Pourtant, des indices inquiétants apparaissent ; la grande dépression économique de 1929 touche indirectement l'Europe et révèle la faiblesse du monde libéral.²⁷

À première vue, la littérature d'avant 1914 nous semble, comme le 'modern style' périmée ou tributaire du XIX^e siècle. Mais l'ironie d'Anatole France n'est point périmée, et les méditations de Barrès nous concernent encore, que nous soyons plus sensibles au culte du moi ou à l'enracinement dans la terre ancestrale. Cette courte période nous a légué l'admirable passage de Péguy. La révolution poétique amorcée par Apollinaire ; une grande partie de l'œuvre de Claudel et de l'œuvre de Gide. Bref, la 'Belle Époque' fut aussi, pour la littérature comme pour les arts une grande époque.²⁸

L'avant-guerre, la plupart des écrivains cèdent à la fièvre ou à l'inquiétude qui s'empare de l'opinion publique. Les romanciers, notamment, cessent d'être des peintres objectifs : Maurice Barrès, Paul Bourget défendent des thèses nationalistes et conservatrices. Anatole France, Romain Rolland exaltent un idéal d'émancipation humaine. La poésie semble moins influencée par les événements ; pourtant Guillaume Apollinaire est conscient des nécessités que le monde moderne impose aux poètes ; Paul Claudel, Charles Péguy rompent avec tout dilettantisme esthétique et affrontent en chrétiens les problèmes de leur siècle. Au théâtre enfin, si un public nombreux applaudit la frivolité des auteurs du boulevard ou la virtuosité gratuite d'Edmond Rostand, une

²⁶ A. Lagarde, L. Michard, *Collection littéraire XX^e siècle*, p.10.

²⁷ J. Thoraval, *Ibid.*, p.396.

²⁸ A. Lagarde, L. Michard, *Ibid.*, p.10.

élite discerne l'importance de la révolution dramatique annoncée par les graves chefs-d'œuvre de Paul Claudel.²⁹

La littérature, bloquée ou ralentie pendant la guerre, connaît un prodigieux renouveau dans tous les domaines. L'art dramatique est mis au premier plan par des hommes de théâtre comme Jacques Copeau, Pitoëff, Dullin, Jouvet et Baty. Jules Romains, Giraudoux, Bourdet, Salacrou, Guitry et Jean Anouilh fournissent à d'excellents acteurs des textes brillants et souvent profonds. Le roman est aussi d'une exceptionnelle richesse ; document précieux et original sur les complexités de l'être, avec Proust et Gide, il est lieu de confidences infiniment nuancées chez Colette, de révélations d'âmes déchirées et de drames poignants chez Bernanos et Mauriac. La poésie brille d'un éclat intense, moins peut-être par les réussites de Valéry, Aragon, Éluard, Max Jacob, Cocteau, Supervielle que par le renouvellement de l'imagination poétique.³⁰

Les années qui suivent l'armistice sont des années de détente et d'espérance. Mais les illusions pacifistes durent peu. Le conflit d'Extrême-Orient, les succès du fascisme et l'hitlérisme, la révolution franquiste en Espagne, la course aux armements, sont les signes avant-coureurs d'une nouvelle guerre mondiale.³¹ La guerre de 1939 devient vite une conflagration générale : submergée par les divisions blindées, harcelée par l'aviation ennemie, la France est occupée en 1940.³²

L'évolution de la littérature est à l'image des événements, les recherches esthétiques de Paul Valéry, la révolte d'André Breton et des surréalistes, sont des manifestations divergentes et d'un génie créateur qui s'éloigne de l'actualité immédiate.³³

La littérature et les arts n'ont pas été stérilisés par la terrible guerre mondiale et les angoisses de l'après-guerre.³⁴ Les romans de Marcel Proust, d'André Gide, de Mauriac, de Montherlant, de Colette, tout en prenant appui sur la réalité du siècle, tendent à dégager une vérité universelle. Au théâtre, d'audacieuses expériences de mise en scène stimulent un public qui cherche avant tout des satisfactions d'art. Vers 1930, cependant des préoccupations différentes s'imposent aux écrivains : André Malraux

²⁹ P. G. Castex, P. Surer, *ibid*, p.1.

³⁰ J. Thoraval, *Ibid.*, p.396.

³¹ P. G. Castex, P. Surer, *ibid*, p.2.

³² J. Thoraval, *Ibid.*, p.397.

³³ P. G. Castex, P. Surer, *ibid*, p.2.

³⁴ J. Thoraval, *Ibid.*, p.397.

dénonce les menaces nouvelles qui pèsent sur le monde, tandis que Jules Romains tente de recueillir les enseignements des années écoulées ; d'autres romanciers, comme Georges Bernanos ou Saint-Exupéry, évoquent des problèmes qui se posent avec acuité aux hommes de leur temps des poètes formés à l'école du surréalisme, Aragon, Paul Éluard mettent leur inspiration au service d'une cause sociale ; sur la scène Jean Giraudoux imité bientôt par Jean Anouilh recourt au mythe pour poser des questions brûlantes.³⁵

La seconde guerre mondiale donne une extrême urgence au problème de la condition humaine et contribue à répandre d'une part la philosophie de « l'absurde », d'autre part la littérature engagée.³⁶ Après les souffrances de la guerre et ses crimes - Saint-Paul Roux, Max Jacob, Desnos en seront les victimes- la littérature a refléuri ; essayistes et romanciers comme Sartre, Camus, Julien Green s'interrogent sur la condition humaine ou s'efforcent de retrouver, à leur façon, la réalité du monde. Le théâtre retrouve tout son éclat avec Salacrou, Anouilh, Ionesco. Mais c'est l'abondance des œuvres et des talents poétiques qui traduit le mieux le drame moderne et les nouvelles formes de bonheur et d'inquiétude. Bousquet, Reverdy, Éluard, Aragon, Breton, Michaux, Saint- John Perse, Prévert, Cadou, Senghor, Jouve, Emmanuel, Ponge ont exprimé toutes les expériences, les espérances, la douleur et la joie suprême de la vie.³⁷

Des poètes comme Aragon ou Éluard chantent la résistance et retrouvent les voies ancestrales du lyrisme. Les années 40 sont marquées aussi par une large diffusion des thèses existentialistes, en particulier dans le théâtre, les romans et les essais de Jean-Paul Sartre. Albert Camus dépasse l'absurde par la révolte et défend la personne humaine contre tout ce qui menace de l'écraser.³⁸ Ces écrivains dénoncent l'absurdité cruelle d'un monde bouleversé ; mais ils ne s'abîment pas dans un désespoir stérile ; le refus d'un ordre inhumain leur semble, au contraire, un point de départ nécessaire pour quiconque veut travailler à l'élaboration d'un nouvel humanisme.³⁹ Enfin, des courants nouveaux apparaissent au théâtre avec Beckett et Ionesco, dans le nouveau roman avec Robbe-Grillet, Butor, Claude Simone, Nathalie Sarraute. Leur tendance dominante est peut-être de pousser à l'extrême « la critique de toutes les structures » : poète,

³⁵ P. G. Castex, P. Surer, *ibid*, p. 2.

³⁶ A. Lagarde, L. Michard, *Ibid.*, p.11.

³⁷ J. Thoraval, *Ibid.*, p.397.

³⁸ A. Lagarde, L. Michard, *Ibid.*, p.11.

³⁹ P. G. Castex, P. Surer, *ibid*, p. 2.

romancier ou dramaturge, le créateur ne se contente plus de s'observer lui-même en train de créer ; *il* en vient à poser, par son œuvre même, la question du sens et de la possibilité de l'acte créateur. Ainsi s'expliquent des termes comme *apoèmes*, *antithéâtre*, *antiroman*, qui révèlent les répercussions, sur la littérature, de cette réflexion philosophique selon laquelle l'être postule le néant.⁴⁰

1.3. Le théâtre en France

Le théâtre en France date du Moyen Age. Plus précisément du moment où le drame liturgique, devenu trop important pour continuer à être joué dans l'église même, se transporte sur le parvis (XII^e siècle). Il se constitue alors des «jeux», des « miracles », puis, plus tard des «mystères» qui ont tous trait commun : leur caractère foncièrement religieux. Cependant la comédie s'établit à son tour en genre autonome et produit toutes sortes d'œuvres, dont une au moins, *La Farce de Maître Pathelin* (XV^e siècle), garde aujourd'hui encore une réelle saveur.⁴¹

Le théâtre, c'est une cérémonie rituelle qui tire sa beauté et son équilibre de la qualité d'engagement de ses trois participants : l'auteur qui propose une histoire ; les comédiens qui la transmettent, et qui l'expliquent ; le public qui l'adopte ou qui s'en désintéresse. Notre propos n'est pas d'établir ici des comparaisons cruelles, mais d'indiquer la situation de Sartre comme dramaturge et philosophe écrivant des pièces de théâtre en vue de répandre ses idées philosophiques, existentialistes et athées. Il décide de consacrer au théâtre une part de son activité littéraire. En même temps il a écrit des romans étonnants de vigueur et de densité. Le théâtre lui paraissait un truchement commode pour communiquer avec l'ensemble des hommes. Ses pièces ont eu le plus de succès immédiat. «On a pourtant reproché aux personnages de Sartre de se transformer en entités, porteuses de messages idéologiques, philosophiques ou politiques de l'auteur. »⁴²

Cette étude a précisément pour objet d'étudier l'attitude des protagonistes à l'égard des thèmes essentiels dans le théâtre sartrien. Il s'agit donc ici de l'étude des états et des attitudes des protagonistes autant que les thèmes essentiels qui se sont manifestés au cours des pièces.

⁴⁰ A. Lagarde, L. Michard, *Ibid.*, p.11.

⁴¹ G. Mauger, *La France et ses écrivains*, p. 382.

⁴² Gilbert Gantier, *Théâtre d'aujourd'hui*, p. 21

L'importance de l'œuvre dramatique de Sartre, la place qu'elle occupe dans l'histoire de théâtre contemporain ne sont pas à démontrer. On sait bien que c'est à son théâtre plus qu'à ses romans, ses essais ou ses ouvrages philosophiques, que Sartre a dû sa célébrité internationale. Pour bien des gens, Sartre est, sans conteste, l'un des grands écrivains de notre époque. Bon nombre de gens ont lu de lui quelques pièces. Son théâtre appartient à l'histoire littéraire de notre temps : il a déjà l'air d'être classique. Ses pièces sont étudiées dans les lycées et dans les universités européennes. Même dans notre pays depuis les années 1960 les pièces de Sartre sont à la mode. Presque toutes ses pièces ont été traduites en turc.⁴³ Elles ont été lues et jouées. C'est la raison pour laquelle nous avons eu envie de faire une thèse de doctorat sur son théâtre.

Les thèmes de son théâtre paraissent appartenir à une époque révolue : les interrogations métaphysiques angoissées ou ludiques semblent avoir rendu caduques les exigences de l'engagement. Plusieurs de ses pièces se prêtent particulièrement bien à un travail théâtral à la fois politique et populaire. Mais on peut dire qu'il est le seul auteur dramatique français dès 1943.

La vocation théâtrale de Sartre remonte à son enfance. Il a écrit ses premières pièces à la Rochelle en 1917-1920 à l'époque où il avait un goût très vif pour les opérettes que sa mère l'emmenait voir régulièrement au Théâtre municipale. Mais aucune de ses pièces de jeunesse ne semble avoir été conservée.

En 1932 Sartre rencontre un homme, Charles Dullin qui a joué un rôle décisif dans sa vocation théâtrale. Plus tard, Sartre est devenu l'héritier de l'aventure théâtrale française de l'entre-deux guerres. Il n'a pas cherché à en renouveler les formes mais à en épurer le contenu par un retour au tragique. En 1942-1943 Charles Dullin a donné à Sartre l'occasion d'étendre sa culture théâtrale en lui confiant les cours d'histoire du théâtre de son Ecole d'art dramatique. Ce cours portait principalement sur la dramaturgie grecque. C'est alors que Sartre a forgé sa propre conception du théâtre

⁴³ *Les Mouches* (*Sinekler*, Çeviren, Selâhattin Hilav, 1965, Dönem Yayınları) ; *Huis-Clos* (*Gizli Oturum*, Çev. O. Akbal, 1950, M.E.B. Yay. Çev. B. Onaran, 1965, De Yay.) ; *La Putain Respectueuse* (*Saygılı Yosma*, Çeviren Orhan Veli Kanık, 1961, Ataç Kitabevi) ; *Morts Sans Sépultures* (*Mezarsız Ölümler*, çeviren, Adalet Ağaoğlu, 1964, İzlem yayınları) ; *Les Mains sales* (*Kirli Eller*, çeviren Berrin Nadi, 1961, İzlem yayınları ; Çeviren, Semih Tiryakioğlu, 1965, Varlık Yayınları) ; *Le Diable et Le Bon Dieu* (*Şeytan ve Yüce Tanrı*, Çeviren, Eray Canberk, 1964, Ataç Kitabevi) ; *Les Séquestrés d'Altona* (*Altona Mahpusları*, Çeviren, Mahmut S. Kılıççı, 1964, Dönem Yayınları) ; *Jean-Paul Sartre Toplu Oyunlar, Gizli Oturum, Mezarsız Ölümler, Sinekler, Kirli Eller, Şeytan ve Yüce Tanrı, Saygılı Yosma*, Çeviri, Işık M. Noyan, İthaki Yayınları, 2. Baskı İstanbul, 2009. *Jean-Paul Sartre, Altona Mahpusları*, Çeviri, Işık M. Noyan, İthaki Yayınları, İstanbul, 2005.

comme représentation d'un conflit de droits. À cette époque-là, Sartre avait étudié *l'Esthétique* de Hegel. Nous en apprenons donc que Sartre était professeur de théâtre.

À l'égard du théâtre, Sartre a une attitude plus pragmatique que théorique, car il n'a jamais cherché à élaborer et systématiser ses idées sur les techniques romanesques. De toute façon, il a beaucoup dit sur le théâtre dans ses conférences ou ses entretiens. Mais ce qu'il a dit à ce propos a une valeur moindre que ses autres écrits littéraires.⁴⁴

Sartre, pour qui le théâtre est un moyen, parmi d'autres, d'exposer et de répandre certaines idées, certaine philosophie, et d'en débattre, n'a pas le souci d'une forme originale. Il emprunte celle qui lui permet de dramatiser le thème choisi et se contente le plus souvent d'habileté. Il se préoccupe ainsi de trouver les angles qui découvriront le mieux les aspects d'un problème, mais il s'y ingénie en artisan de l'art dramatique.⁴⁵

1.4. L'entre-deux guerres

L'aliment central d'une pièce, ce n'est pas le caractère qu'on exprime avec de savants "mots de théâtre " et qui n'est rien d'autre que l'ensemble de nos serments (serment de se montrer irritable, intransigent, fidèle etc.), c'est la situation. Le théâtre sartrien n'est rien d'autre que la situation, ou le théâtre de situation. La situation est un appel ; elle nous cerne ; elle nous propose des solutions ; c'est à nous de décider. Pour Sartre il faut, à chaque fois, porter sur la scène des situations limites c'est-à-dire qui représentent des alternatives dont la mort est l'un des termes. On a des problèmes : celui de la fin et des moyens, de la légitimité de la violence ; celui des conséquences de l'action ; celui des rapports de la personne avec la collectivité, de l'entreprise individuelle avec les constantes historiques ; cent autres choses encore. Il me semble que, dit-il, la tâche du dramaturge est de choisir parmi ces situations-limites celle qui exprime le mieux ses soucis et de la présenter au public comme la question qui se pose à certaines libertés.⁴⁶

De 1945 à 1955, le grand phénomène théâtral français demeure à la scène d'un éminent philosophe, Sartre, et d'un profond humaniste, Albert Camus. Ce n'est pas par hasard que ces deux écrivains se sont imposés au lendemain de la libération. C'est par la voie du théâtre que ces deux penseurs engagés vont gagner leur plus large audience. Un

⁴⁴ Sartre, *Un théâtre de situations*, p.14.

⁴⁵ Paul Louis Mignon, *Le théâtre contemporain*, p. 293.

⁴⁶ Sartre, *ibid.* p.21.

théâtre de communication qui mettra dans toutes les bouches les mots "engagement", "néant", "absurde", "existence" dont l'art dramatique fera si grand usage.

Au lendemain de la première guerre mondiale, le théâtre d'avant-guerre s'est trouvé brusquement déclassé. La violence du choc avait fait tomber en poussière tous les artifices, -préparations habiles, mots d'esprit, lyrisme décoratif, subtilité psychologiques- dont la société mondaine faisait des délices. Cette société avait disparue.⁴⁷

Pourtant les dramaturges d'avant-guerre n'abandonnèrent pas la partie, ils essayèrent de s'adapter. De là des chevauchements, des accommodements, des compromis qui permirent aux anciennes formules, plus ou moins camouflées ou transformées, de se maintenir.⁴⁸

La période qui s'étend entre les deux guerres mondiales est marquée par une richesse dramatique exceptionnelle. Cette richesse est due dans une large mesure, aux animateurs qui, sous l'impulsion de Jacques Copeau⁴⁹ (1879 -1949), fondateur du Vieux-Colombier, ont stimulé, par les initiatives de mis en scène, le zèle des auteurs dramatiques⁵⁰. L'effort de rénovation du théâtre français, entrepris au début du siècle par Antoine et Lugné-Poe, s'est prolongé, et même épanoui après la guerre.⁵¹ D'origine russe, Georges Pitoëff (1886 -1939) est l'apôtre du drame symboliste avec sa femme Ludmilla, il joue Ibsen, Pirandello, Strindberg, *La Sainte Jeanne* de Shaw. Charles Dullin (1885 -1949) crée à *L'Atelier* des pièces de J. Romains, Achard, Passeur, Salacrou ; Louis Jouvet (1887 -1951) est l'admirable interprète de Giraudoux, à *La Comédie des Champs-Élysées* puis à *L'Athénée*. À l'opposé de Copeau, Gaston Baty (1885 -1952) favorise la « mise en scène » plus que le texte.⁵² Dullin, Jouvet, Pitoëff et Baty malgré leurs orientations si différentes, s'unirent pour former le « *Cartel des Quatre* » et prolonger les recherches de Copeau ; Édouard Bourdet, administrateur de la Comédie Française de 1936 à 1940, leur fit appel pour donner à ce théâtre une nouvelle jeunesse. Ces grands animateurs et techniciens du théâtre eurent la collaboration d'une pléiade d'auteurs de talent : Sacha Guitry, Édouard Bourdet, Marcel Pagnol, Marcel

⁴⁷ G. Lanson, *ibid.* p.1271.

⁴⁸ *Ibid.* p. 1271.

⁴⁹ Jacques Copeau, né à Paris le 4 février 1879, décédé à Beaune le 20 octobre 1949, est une personnalité d'importance majeure dans le monde intellectuel et artistique français de la première moitié du XX^e siècle, principalement dans le domaine du théâtre. Voir Wikipédia en Français.

⁵⁰ P.G. Castex, P. Surer, *ibid.* p.119.

⁵¹ J. Thoraval, *Les grandes étapes de la civilisation française*, p. 516.

⁵² A. Lagarde, L. Michard, *ibid.*, p. 371.

Achard, Jean Sarment, Charles Vildrac, Arman Salacrou, Henri Lenormand, Jean-Jacques Bernard, Stève Passeur sans oublier Jean Anouilh qui commence alors une carrière riche en succès.⁵³ Cette période est dominée par l'œuvre des « trois Jean » : Cocteau, virtuose épris de renouvellement ; Giraudoux, qui a restauré sur la scène le climat de la tragédie ; Anouilh, dont le souple talent oscille entre la fantaisie et le drame.⁵⁴

Malgré le vide laissé par la disparition de Giraudoux, le mouvement dramatique a connu une grande animation de 1940 à nos jours. Tandis que la plupart des dramaturges consacrés avant la deuxième guerre mondiale poursuivaient leurs carrières, de nouveaux auteurs se sont imposés à l'attention : André Roussin (*La Petite Hutte*) tente de sauver le théâtre de boulevard ; Félicien Marceau (*L'Œuf*) s'impose comme un observateur lucide, d'une légèreté cruelle ? Audiberti (*Le Mal court*) témoigné d'une verve lyrique et fantasque.⁵⁵

La guerre et l'occupation n'interrompent point la continuité de la renaissance dramatique qui avait marqué les années trente. Jusqu'au-delà de 1945, le théâtre français produit, sans sortir des « voies traditionnelles », d'authentiques chefs-d'œuvre. Tandis qu'en 1943 a lieu à La Comédie Française, la création du *Soulier de satin* de Claudel, Giraudoux poursuit sa brillante carrière de dramaturge avec *Sodome et Gomorrhe* (1943) et suivant son exemple, un autre romancier, Henry de Montherlant, triomphe au Théâtre Français en 1942 avec *la Reine Morte*. Si l'on ajoute que François Mauriac, après ses débuts au théâtre avec *Asmodée* en 1938, poursuit sa tentative avec *les Mal Aimés*, (1945), *Passage du Malin* (1947) et *le Feu sur la terre* (1950), on verra dans ce « théâtre des romanciers » l'une des caractéristiques de la production dramatique d'après 1940.⁵⁶ D'autre part, Jean-Paul Sartre et Albert Camus ont poursuivi une nouvelle carrière au théâtre. Dans le même temps, à la faveur de la diffusion de l'existentialisme littéraire, qui, lui non plus, ne bouleverse pas vraiment en profondeur les principes et les techniques de l'art dramatique, se développe un théâtre « philosophique » dans l'œuvre d'Albert Camus et de Jean-Paul Sartre, ce dernier s'engageant de plus en plus, des *Mouches* (1943) aux *Séquestres d'Altona* (1959), dans la voie d'un véritable théâtre à thèse.⁵⁷

⁵³ J. Thoraval, *ibid.*, p. 516.

⁵⁴ P.G. Castex, P. Surer, *ibid.*, p. 119.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 170.

⁵⁶ A. Lagarde, L. Michard, *ibid.*, 561.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 561.

1.5. La recherche d'une nouvelle éthique et de nouvelles valeurs

Après la libération, Sartre et Camus firent du théâtre la plus retentissante des tribunes ; mais il ne faut pas croire que les pièces deviennent seulement démonstratives et édifiantes : ces hommes ont le sens des situations, des personnages et de l'expression dramatique.⁵⁸ Dans beaucoup de pièces postérieures à la libération, se fait jour une angoisse plus ou moins profonde. Chez Sartre, chez Camus, cette angoisse s'accompagne de justifications métaphysiques et morales ; chez Anouilh, elle est plutôt une réaction spontanée de la sensibilité. L'arrière satire de Marcel Aymé y fait allusion, les plaisanteries grinçantes de Félicien Marceau (*L'Œuf*) en sont un reflet grimaçant. Mais il est des œuvres où l'atrocité de la condition humaine est devenue le sujet essentiel et pour ainsi dire le seul : l'analyse de ses insuffisances, les terreurs, les cris de souffrance, les espérances déçues, mais aussi l'orgueil d'exister, et de se vouloir libre, en commandent la structure dramatique et même le style.⁵⁹ Enfin, à partir de 1950, apparaît un théâtre nouveau : d'abord ignoré du public, il donne lieu bientôt à des controverses passionnées. Il est bien vrai que le théâtre ne pouvait ignorer l'angoisse que suscitaient les atrocités de la guerre et la crainte sourde des bouleversements atomiques.⁶⁰

Un certain nombre d'auteurs dramatiques, dont les principaux sont Samuel Beckett, Arthur Adamov, Jean Genet, Eugène Ionesco, ont remis en question les structures théâtrales traditionnelles.⁶¹ En 1950, est représentée pour la première fois, *la Cantatrice Chauve* d'Ionesco, en 1953 la pièce de Beckett, *En Attendant Godot*. Aujourd'hui on joue en même temps à Paris plusieurs pièces d'Ionesco, on reprend dans les plus grands théâtres *Amédée*, *les Chaises*, *En attendant Godot*... Ces pièces, d'un esprit nouveau, ont conquis en quelques années un public étendu, non seulement en France, mais dans le monde entier.⁶²

La Grande Guerre n'a pas agi sur les écrivains déjà formés. Par contre elle a relâché les disciplines traditionnelles et propagé l'esprit de violence et désordres dans la génération plus jeune. Celle-ci, désorientée, révoltée par l'apparente absurdité du

⁵⁸ J. Thoraval, *ibid.*, p. 560.

⁵⁹ J. Thoraval, *ibid.*, p. 570.

⁶⁰ J. Thoraval, *ibid.*, p. 572.

⁶¹ P. G. Castex, P. Surer, *ibid.*, p.119

⁶² J. Thoraval, *ibid.*, p. 573.

monde, n'a d'abord trouvé de recours que dans l'affirmation de son moi le plus intime, en rejetant furieusement toutes choses, (mouvement dadaïste), puis en puisant directement ses inspirations dans le subconscient (mouvement surréaliste). Ce n'est que peu à peu que les jeunes écrivains ont recommencé, vers 1925, à s'intéresser au monde qui les entourait ; mais le mouvement surréaliste a continué à agir.

À partir de 1930, tant de menaces s'amoncellent qu'il devient urgent de raffermir les valeurs morales et de défendre la dignité de l'homme, avilie par les crises, les révolutions, les guerres et les différentes formes du totalitarisme : la littérature travaille à fonder un nouvel humanisme et les événements de 1939 -1945 la pousseront davantage encore dans ce sens. L'entre-deux guerres comprend donc deux périodes : de 1920 à 1930, période d'inquiétude ; de 1930 à 1939, période de reconstruction.⁶³

Au lendemain de la Grande Guerre, le roman s'oriente vers l'étude de l'inconscient. À partir de la crise mondiale (1929- 1932), il revient à la peinture de la société et prend la défense de l'individu menacé. Néanmoins ces tendances générales n'impliquent l'existence d'aucune école littéraire ; chaque romancier a sa technique personnelle et propose ses solutions : il est donc difficile de les classer. On peut cependant grouper ceux qui s'intéressent surtout à la connaissance de l'homme ; ceux qui le replacent dans la société ; ceux qui cherchent à lui donner une éthique. Les premiers s'efforçaient de pénétrer le mystère de l'inconscient. Marcel Proust, André Gide sont de ce groupe. Parmi ceux qui cherchent une éthique, nous pouvons citer André Malraux, Antoine de Saint-Exupéry, Georges Bernanos.

Les événements de 1939-1945 ont accru le désarroi. Plus que jamais les hommes veulent connaître la raison de leur existence. Ils la demandent aux philosophes romanciers. Il n'y a pas de "raison", répond Sartre, théoricien de l'existentialisme athée : L'homme est une passion inutile, un être qui se construit à partir du néant pour aboutir au néant. Il n'y a au moins une "raison", répond Camus, moins métaphysicien : l'homme doit défendre contre l'absurdité du monde ce qu'il sent être le propre de la nature humaine ; il doit créer du bonheur pour protester contre l'univers du malheur.⁶⁴ Le roman sartrien, tel que son théâtre vise moins à informer ou à distraire les hommes qu'à leur expliquer leur destinée. Ainsi il s'interroge sur la signification de l'existence.

Les écrivains ont replongé l'homme dans son milieu social, mais ils se sont également efforcés visiblement de préserver le plus possible les droits de l'individu, tout

⁶³ G. Lanson, P. Tuffrau, *Manuel illustré de la littérature française*, p. 771.

⁶⁴ *Ibid.*, p.778.

en faisant aux exigences de la société les concessions nécessaires. L'homme restait le point d'optique essentiel ; un nouvel humanisme qui se forçait parfois de considérations métaphysiques sur la valeur de la personnalité humaine a cherché à s'établir. Il était visible que, dans le désordre des doctrines qui se heurtaient et se combattaient, l'humanité étant rompue par les révolutions et les guerres, était à la recherche d'un système de croyance et d'idées.⁶⁵

Au lendemain de la libération, Jean-Paul Sartre apparaît comme le maître à penser de la France sauvée. Ce que le public retient d'abord de sa philosophie, c'est une vigoureuse critique des valeurs bourgeoises, qui, selon l'existentialisme sartrien, sont fondées sur une définition factice d'un absolu métaphysique et morale : il n'y a ni Dieu ni vertu. La vérité angoissante pour l'homme est qu'il naît dans un univers qui n'est pas pour lui. De ces principes pessimistes, Sartre tire pourtant une morale de la liberté et de la responsabilité. L'homme est maître de son choix et doit dominer la condition dans laquelle le hasard a jeté. C'est cette morale que Sartre veut illustrer par ses nouvelles, ses romans et, sur tout à partir de 1943, par ses œuvres dramatiques. Qu'il s'inspire de la tragédie antique –*les Mouches*, sur le mythe d'Oreste- ou du drame goethéen –*le Diable et le Bon Dieu*, qui rappelle Götz Von Berlichingen-, le théâtre de Sartre révèle un métier très sûr au service d'une puissance de conviction qui ne tourne cependant jamais à l'exposé scénique d'une thèse. L'influence de Sartre est liée aussi à sa personnalité ; sa philosophie a pour conséquence l'engagement, mais son souci d'indépendance l'écarte de l'adhésion à un parti ; son appui va à toutes les manifestations révolutionnaires de l'esprit de liberté. Cette attitude généreuse et solitaire, mais dont on peut contester l'efficacité, explique aussi que Sartre ait refusé de se compromettre en acceptant le prix Nobel de littérature en 1965. Le petit livre où il commence à évoquer ses souvenirs d'enfance, *Les Mots*, laisse entrevoir une certaine ironie du philosophe à l'égard de lui-même, mais, en un temps où l'existentialisme n'a plus les résonances qu'il avait vingt ans auparavant, l'écrivain ne manque pas à ce besoin d'authenticité qui remplace chez lui la recherche du bien.⁶⁶

Depuis la Grèce antique en ce qui concerne la réalité, la philosophie cherchait l'essence de l'objet : essayer de connaître la réalité, c'est la base essentielle de l'existentialisme. Nous voyons Kierkegaard à la tête des philosophes existentialistes. Il a cherché le fait d'existence dans la vie spirituelle. Selon lui, la réalité ne doit pas être

⁶⁵ Ibid., p.774.

⁶⁶ *Encyclopédie générale Larousse en trois volumes*. v. 1.p.662, (Paris, 1967).

cherchée dans les choses objectives ; la réalité est dans ce qui est subjectif. De là, l'existentialisme qui croit en Dieu est né avec Kierkegaard. En France, la philosophie catholique de Gabriel Marcel soutient la même thèse.

Mais au cours de la Seconde Guerre Mondiale, en France, Jean-Paul Sartre a cherché l'existence non seulement dans la réalité subjective mais aussi dans la réalité biologique qui est la place du fait spirituel. Dans les pays où les œuvres de Sartre ont été répandues et où la culture philosophique est très faible, l'existentialisme a été considéré par le peuple comme une pensée « immorale ». En effet, il y a beaucoup de caractères immoraux dans ses œuvres. C'est pour la richesse des caractères immoraux que les œuvres de Sartre ont été accueillies par de nombreuses jeunesses qui manquaient de discipline spirituelle.

Les philosophes existentialistes ont un point commun entre eux. Chacun tâche d'expliquer l'importance de la liberté humaine : nous devons choisir nos actes nous-mêmes librement ; nous ne devons pas imiter les autres. Ce système de vie a paru fort attirant à l'homme de notre siècle. Nous considérons Sartre comme le représentant de ce système. Il faut lire ligne par ligne les œuvres sartriennes, en y réfléchissant bien, pour les comprendre en profondeur. Le philosophe existentialiste veut appréhender la subjectivité à travers son apparence objective. C'est en partie pour cela que les philosophes existentialistes ont préféré le roman et le théâtre à côté des ouvrages philosophiques.

CHAPITRE II. L'EXISTENTIALISME

2.1. Qu'est-ce que l'existentialisme ?

Si l'on fait une brève présentation de l'existentialisme, nous pouvons dire ceci : L'existentialisme est un courant de philosophie plaçant au cœur de la réflexion l'existence individuelle, la liberté et le choix personnels, thèmes qui furent traités en littérature aux dix-neuvième et vingtième siècles par des écrivains associés à ce mouvement de pensée. Quant aux thèmes principaux de l'existentialisme : opposé aux grands systèmes philosophiques et englobant des vues d'une grande diversité, l'existentialisme se caractérise par des grands thèmes liés à une préoccupation majeure : l'existence individuelle déterminée par la subjectivité, la liberté et les choix de l'individu.

2.1.1. L'individualisme moral

La plupart des philosophes depuis Platon soutenaient que le bien moral est le même pour tous. Au dix-neuvième siècle, le philosophe danois Kierkegaard, le premier auteur à se qualifier d'existentialiste, réagit contre cette tradition en affirmant que l'homme ne peut trouver le sens de sa vie qu'à travers la découverte de sa propre et unique vocation. « Je dois trouver une vérité, écrivait-il dans son journal, qui en soit une pour moi-même... une idée pour laquelle je puisse vivre ou mourir. » D'autres écrivains existentialistes reprirent l'idée de Kierkegaard selon laquelle l'homme doit choisir sa propre voie sans se référer à des critères universaux. S'opposant à la conception traditionnelle du choix moral qui implique de juger objectivement du bien et du mal, les existentialistes n'admettaient pas qu'il existe une base objective et rationnelle aux décisions morales. Au dix-neuvième siècle, Friedrich Nietzsche déclarait qu'il incombait à l'individu seul de décider de la valeur morale de ses actes et des actions d'autrui.⁶⁷

Sören Kierkegaard est à la recherche d'une vérité qui le fait vivre. Sören Kierkegaard (1813-1855) s'insurge contre la raison, qui expulse l'existence. Faire abstraction de l'existant, c'est mutiler la réalité, écrit-il. Cœur tourmenté, Kierkegaard se met en quête d'une vérité qui l'aide à vivre. Ce qui me manque, c'est d'être au clair

⁶⁷ In www.espacefrancais.com/lexistentialisme, Courants littéraires

avec moi-même sur ce que je dois faire et non sur ce que je dois connaître [...]. Il s'agit pour moi de trouver une vérité qui soit vérité pour moi, l'idée pour laquelle je veux vivre et mourir. Le christianisme prêché par l'Église ne peut lui fournir cette vérité. Baignant dans un environnement protestant, Kierkegaard repousse violemment le conformisme des chrétiens du dimanche, indifférents au message du Christ. Ce refus le conduit à croire absolument en celui qui a dit : *Je suis le chemin, la vérité et la vie*.⁶⁸ La parole du Christ est la négation du dogmatisme. Elle révèle à Kierkegaard que la vérité est toujours celle d'un individu qui fait de son existence un chemin.⁶⁹

2.1.2. La subjectivité

Tous les existentialistes accordaient une importance capitale à l'engagement personnel et passionné dans la recherche du bien et de la vérité. Aussi soulignaient-ils que l'expérience personnelle réglée sur ses propres convictions est essentielle dans la quête de la vérité. Ainsi, l'interprétation donnée par un individu d'une situation dans laquelle il est impliqué est-elle meilleure que celle de l'observateur détaché et objectif. Cette focalisation sur la perspective de l'acteur individuel contribua également à renforcer la méfiance des existentialistes à l'égard de tout système de pensée. Kierkegaard, Nietzsche et d'autres penseurs existentialistes se gardaient volontairement d'exposer leurs idées d'une manière systématique, privilégiant les aphorismes, les dialogues, les paraboles et autres formes littéraires. Cependant, les existentialistes ne récusaient pas la pensée rationnelle, ils ne la rejettent pas en prétendant qu'elle est entièrement inopérante, et ne peuvent donc pas être taxés d'irrationalisme. Considérant la clarté de la pensée rationnelle comme désirable là où elle est possible, ils pensaient que les questions les plus importantes ayant trait à l'existence ne sont pas accessibles à la raison ou à la science. Aussi cherchaient-ils à démontrer que la science n'est pas si rationnelle qu'on le suppose communément. Pour Nietzsche, par exemple, l'hypothèse scientifique qui attribue un caractère ordonné à l'Univers est au fond une fiction qui ne se justifie qu'en tant qu'hypothèse de travail.

⁶⁸ *Saint Jean*, 14, 1-6

⁶⁹ Numilog, *Vivre libre avec les existentialistes*, in excerpts.numilog.com/.../9782212542776.

2.1.3. Le choix et l'engagement

Le thème le plus marquant de l'existentialisme est sans doute celui du choix. La plupart des existentialistes font de la liberté de choix le trait distinctif de l'humanité considérant que les êtres humains ne sont pas programmés par nature ou par essence à la façon des animaux ou des plantes. Par ses choix, chaque être humain crée sa propre nature. Selon une formule devenue célèbre de Jean-Paul Sartre, « l'existence précède l'essence ».⁷⁰ Aussi le choix est-il central dans l'existence humaine, et il est inéluctable ; même le refus du choix est un choix. La liberté de choix implique engagement et responsabilité. Parce qu'il est libre de choisir sa propre voie, l'homme doit, selon les existentialistes, accepter le risque et la responsabilité inhérents à son engagement, quelle qu'en soit l'issue.

2.1.4. L'anxiété et l'angoisse

Kierkegaard pensait qu'il est essentiel pour l'esprit de reconnaître que l'on n'éprouve pas seulement de la peur face à certains objets spécifiques mais aussi un sentiment général d'appréhension, qu'il appela « angoisse » et qu'il interprétait comme l'invitation faite par Dieu à chaque individu à s'engager dans une voie qui soit bonne pour lui. Le terme « angoisse » (en allemand Angst) acquit une importance similaire dans l'œuvre de Martin Heidegger. Selon le philosophe allemand, l'angoisse mène l'individu à la confrontation avec le néant et à l'impossibilité de trouver une raison ultime aux choix qu'il doit faire. Dans la philosophie de Sartre, le terme de « nausée » désigne l'état d'esprit d'un individu qui prend conscience de la pure contingence de l'Univers, et celui d'« angoisse » est employé pour qualifier la conscience de la totale liberté de choix à laquelle se confronte à tout instant l'individu.

2.2. L'histoire de l'existentialisme

En tant que courant philosophique et littéraire distinct, l'existentialisme remonte au dix-neuvième siècle, mais on peut dégager des éléments existentialistes dans l'œuvre de maints philosophes et écrivains pré-modernes.

⁷⁰ Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, p.17

2.2.1. Pascal

Le premier philosophe à anticiper les thèmes de l'existentialisme moderne fut au dix-septième siècle Blaise Pascal qui rejeta le rationalisme rigoureux de son contemporain René Descartes, affirmant, dans *les Pensées* (1670) qu'une philosophie systématique qui entend expliquer Dieu et l'humanité est une forme de vanité. Comme plus tard les existentialistes, il analysait la vie humaine en termes de paradoxes : le moi humain, à la fois corps et esprit, est en soi un paradoxe et une contradiction.

2.2.2. Kierkegaard

Kierkegaard, considéré comme le fondateur de l'existentialisme moderne, s'opposa au système de l'idéalisme absolu de G.W.F. Hegel, qui prétendait avoir forgé une conception entièrement rationnelle de l'humanité et de l'histoire. Kierkegaard, au contraire, soulignait l'ambiguïté et l'absurdité de la condition humaine. L'individu doit réagir à cette situation en optant pour une vie totalement engagée, engagement compréhensible pour lui seul. Ainsi, doit-il être toujours prêt à défier les normes de la société au nom de la valeur supérieure d'un mode de vie qui ne convient qu'à lui. Kierkegaard préconisa en dernier lieu « un saut de la foi » vers un mode de vie chrétien qui, bien qu'inexplicable et périlleux, était à ses yeux le seul engagement susceptible de sauver l'individu du désespoir.

2.2.3. Nietzsche

Le philosophe allemand, à qui l'œuvre de Kierkegaard n'était pas familière, marqua de son influence la pensée existentialiste par la critique des hypothèses métaphysiques et morales traditionnelles et par son adhésion au pessimisme tragique et à la volonté individuelle opposée au conformisme moral de la majorité. Contrairement à Kierkegaard, que ses attaques contre la morale conventionnelle conduisirent à prôner un christianisme radicalement individuel, Nietzsche proclamait la « mort de Dieu » et en vint à rejeter la tradition morale judéo-chrétienne dans son ensemble en faveur d'un idéal païen héroïque.

2.2.4. Heidegger

Comme Pascal et Kierkegaard, Heidegger récusait la tentative de donner à la philosophie un fondement rationnel définitif, en critiquant notamment la phénoménologie d'Edmund Husserl. Heidegger posait que l'humanité se trouve dans un

monde incompréhensible et indifférent ; l'homme ne pouvant espérer comprendre la raison de sa présence ici-bas. Il est donc appelé à se donner un but et à le suivre avec conviction et passion, conscient de la certitude de la mort et de l'absurdité ultime de sa propre vie. Heidegger contribua à enrichir la pensée existentialiste par ses développements inédits sur l'étant et l'ontologie, ainsi que sur le langage.

2.2.5. Sartre

Le terme d'« existentialisme » devint courant grâce au philosophe français qui l'avait appliqué à sa propre philosophie et qui devint la figure de proue d'un mouvement existentialiste en France, appelé à connaître un retentissement international au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. La philosophie de Sartre, explicitement athée et pessimiste, affirmait que l'homme a besoin de donner un fondement rationnel à sa vie mais qu'il est incapable de réaliser cette condition. Aussi la vie humaine est-elle à ses yeux une « futile passion ». Néanmoins, Sartre soulignait que l'existentialisme est une forme d'humanisme, et il mettait fortement l'accent sur la liberté de l'homme, sur ses choix et sa responsabilité. Par ailleurs, il tenta de concilier ses conceptions existentialistes avec l'analyse marxiste de la société et de l'histoire.

2.3. L'existentialisme et la théologie

Bien que la pensée existentialiste englobât l'athéisme intransigeant de Nietzsche et de Sartre et l'agnosticisme d'Heidegger, elle fut nourrie également par les philosophies religieuses de Pascal et Kierkegaard, ce qui explique la profonde influence qu'elle exerça par la suite sur la théologie. Le philosophe allemand Karl Jaspers, qui rejeta les doctrines religieuses, marqua pourtant la théologie contemporaine par ses réflexions sur la transcendance et sur les limites de l'expérience humaine. Les théologiens protestants allemands Paul Tillich et Rudolf Bultmann, le théologien catholique français Gabriel Marcel, le philosophe orthodoxe russe Nikolaï Berdiaev et l'une des figures de proue de la philosophie juive, Martin Buber, héritèrent de bien des thèmes chers à Kierkegaard, notamment de l'idée que souci de l'authenticité et engagement sont essentiels à la foi religieuse.

2.4. L'existentialisme et la littérature

Du fait que de nombreux philosophes existentialistes eurent recours à des formes littéraires pour véhiculer leur pensée, l'existentialisme fut un mouvement aussi fécond

en littérature qu'en philosophie. Les romans de l'écrivain juif de Prague Franz Kafka, tels que le *Procès* (1925) et le *Château* (1926) mettent en scène des individus isolés, luttant seuls contre une bureaucratie insaisissable et menaçante. Les thèmes de l'anxiété, de la culpabilité et de la solitude propres à Kafka reflètent l'influence de Kierkegaard, de Dostoïevski et de Nietzsche. On peut également discerner l'influence des penseurs existentialistes dans les romans d'André Malraux et dans les pièces de théâtre de Sartre. L'œuvre d'Albert Camus est également associée à l'existentialisme en raison des grands thèmes abordés par l'existentialisme, comme celui de l'apparente absurdité et la futilité de la vie, de l'indifférence de l'Univers et de la nécessité de l'engagement en faveur d'une cause juste. On retrouve également ces thèmes dans le théâtre de l'absurde, notamment dans les pièces de Samuel Beckett et d'Eugène Ionesco.⁷¹

Pour pouvoir révéler les éléments existentialistes dans les pièces de Jean-Paul Sartre, il faut caractériser tout d'abord cette philosophie. L'existentialisme est un courant philosophique et littéraire du dix-neuvième siècle et vingtième siècle qui développait une façon de la pensée et de la vie de l'Occident. Le mot « existentialisme » vient de l'expression de l'existence concrète et d'après la définition précise, « l'existentialisme est une doctrine fondée sur le fait que l'homme est libre et responsable de ses actes. »⁷² Une philosophe Jana Novozámská dans son œuvre *Existoval existencialismus ?* dit que l'existentialisme se forme de la crise et pendant la crise : il est créé au cours de la première guerre mondiale, il se développe pendant et après la deuxième guerre mondiale. Dans ce temps-là, les vies des hommes dépendent des actes des individus (avant tout des politiques) et ici nous pouvons voir l'origine des questions que l'existentialisme résolve le plus. L'existentialisme est une philosophie qui traite avant tout de la problématique de la liberté : il affirme que l'homme n'est pas déterminé et seulement l'homme même forme sa personnalité. Chaque personne doit chercher ses propres valeurs et les respecter, l'homme est responsable de son destin. Les pensées existentialistes aboutissent à la nécessité de s'engager dans des actions concrètes : elles nous permettent de choisir et d'être responsables dans toutes nos décisions.

Le principe célèbre qui caractérise l'existentialisme est « l'existence précède

⁷¹ in www.espacefrancais.com/lexistentialisme Courants littéraires

⁷² Existentialisme, Consultation 8^e mars 2010, disponible sur la page web : <http://www.linternaute.com/dictionnaire/fr/définition/existentialisme/>.

l'essence. »⁷³ Comment les existentialistes expliquent cette idée ? L'homme et sa personnalité ne sont pas construits du modèle déterminé d'avance : chaque homme a beaucoup de possibilités pour choisir et donc il décide de ses actes et de sa vie. A la différence des autres philosophies, l'existentialisme refuse de systématiser l'existence humaine, la pensée ne peut jamais correspondre à la réalité. Généralement nous pouvons dire que les penseurs existentialistes consentent à ces idées. Mais il faut dire qu'il n'y a pas une grande unité dans ce mouvement. Par exemple, l'existentialisme a deux branches du point de vue religieux : un existentialisme athée et chrétien. Et il existe aussi la division du point de vue national : un existentialisme français et allemand (Karl Jasper, Martin Heidegger).⁷⁴

Emmanuel Mounier élabore dans son livre, *Introduction aux existentialismes*, de Kierkegaard à Sartre, les thèmes majeurs d'un courant de pensée qui est la réaction de la philosophie de l'homme contre les excès de la philosophie des idées et de la philosophie des choses. Emmanuel Mounier retrace la naissance de la pensée existentialiste chez Kierkegaard et montre comment cette philosophie s'est scindée en deux branches : l'existentialisme athée de Heidegger et de Sartre et l'existentialisme chrétien dont Gabriel Marcel est le représentant le plus marquant.⁷⁵

L'existentialisme est un courant philosophique et littéraire qui postule que l'être humain forme l'essence de sa vie par ses propres actions, en opposition à la thèse que ces dernières lui sont prédéterminées par de quelconques doctrines théologiques, philosophiques ou morales. L'existentialisme considère donc chaque personne comme un être unique qui est maître, non seulement, de ses actes et de son destin, mais également, pour le meilleur comme pour le pire, des valeurs qu'il décide d'adopter.

Walter Kaufmann décrit l'existentialisme comme « le refus d'appartenir à une quelconque école de pensée, la répudiation de l'adéquation d'une quelconque croyance, et en particulier des systèmes, et une insatisfaction de la philosophie traditionnelle considérée comme superficielle, académique et éloignée de la vie. »⁷⁶

Bien que des auteurs tels que Sören Kierkegaard, Friedrich Nietzsche, Fiodor Dostoïevski, Franz Kafka et Léon Chestov aient largement évoqué ces thèmes dans

⁷³ Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, p.17

⁷⁴ Postůvková, Svatava, *Les éléments existentialistes dans les pièces de Jean-Paul Sartre, Les Mouches et Huis clos*, p. 11.

⁷⁵ Emmanuel Mounier, *Introduction aux existentialismes*, Présentation du livre (Quatrième de couverture)

⁷⁶ Walter Kaufmann, *Existentialism from Dostoevsky to Sartre*, 1975, 12.

leurs œuvres dès le dix-neuvième siècle, l'existentialisme a pris sa forme explicite de courant philosophique au vingtième siècle dans la philosophie continentale, d'abord dans les travaux de Karl Jaspers et Martin Buber dans les années 1930 en Allemagne, puis dans les travaux de Gabriel Marcel, Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Simone de Beauvoir et Maurice Merleau-Ponty dans les années 1940 et 1950 en France, et au Canada avec Jacques Lavigne. Leurs travaux ont porté sur des thèmes tels que « la peur, l'ennui, l'aliénation, l'absurde, la liberté, l'engagement et le néant » comme éléments fondamentaux de l'existence humaine.⁷⁷

Bien qu'il existe un certain nombre de tendances communes entre les penseurs « existentialistes », il y a cependant de grandes différences et des désaccords majeurs entre eux (notamment un fossé entre les existentialistes athées, comme Sartre et les existentialistes théistes comme Tillich ou Gabriel Marcel). Certains, tels que Camus ou Heidegger ont même refusé d'être « étiquetés » comme existentialistes, Sartre également mais en créant sa propre définition et conception de l'existentialisme. Il donnera une conférence sur le sujet, *L'existentialisme est un humanisme*.⁷⁸

2.5. L'existentialisme chrétien

L'existentialisme chrétien a connu, en France, un essor apparemment plus modéré que l'existentialisme athée. Ce courant philosophique, qui a pour principal représentant français Gabriel Marcel, mais aussi, en Amérique du Nord, Jacques Lavigne, est marqué par une profonde opposition entre l'humain, faible et angoissé, et Dieu qui est absolu et transcendant. Le but de la vie est ainsi de se rapprocher de Dieu et d'essayer d'atteindre sa perfection en devenant un chrétien authentique.

L'existentialisme chrétien est une école de pensée que l'on rattache souvent à l'œuvre du philosophe danois Soren Kierkegaard (1813–1855). Elle s'appuie sur trois affirmations majeures basées sur la compréhension unique qu'avait Kierkegaard du christianisme. La première est que l'univers est fondamentalement paradoxal, et que le plus grand paradoxe est l'union transcendante de Dieu et de l'humain en la personne du Christ. La deuxième est qu'avoir une relation personnelle avec Dieu dépasse toutes les morales établies, les structures sociales établies et les normes communes établies. La

⁷⁷ Steven Crowell [archive] - Stanford Encyclopedia of Philosophy

⁷⁸ Voir : l'article de Wikipédia, l'encyclopédie libre.

«<http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Existentialisme&oldid=79133744> ».

troisième est que suivre les conventions sociales est essentiellement un choix esthétique personnel que font les individus.

De la même façon, Kierkegaard croyait que chaque personne devait faire individuellement les choix qui réalisent sa propre existence. Aucune structure *imposée* – même des commandements bibliques – ne peut altérer la responsabilité des individus à chercher à plaire à Dieu de quelque façon personnelle et paradoxale qui puisse l'agréer. Chaque individu souffre l'angoisse de l'indécision (conception élargie de l'agnosticisme) jusqu'à ce qu'il fasse un « *acte de foi* » ou « *saut de la foi* » (*leap of faith*) et s'engage vis-à-vis d'un choix particulier. Chaque personne se trouve face à la responsabilité de son libre-arbitre ainsi qu'au fait qu'un choix, même mauvais, doit être fait pour que l'on puisse véritablement vivre.

On retrouve parmi les existentialistes chrétiens des théologiens américains tels que Paul Tillich et européens tels que Karl Jaspers, et Gabriel Marcel et Paul Ricœur (à relativiser) du côté francophone, mais aussi, en Amérique du Nord, le philosophe canadien Jacques Lavigne. Karl Barth a ajouté aux idées de Kierkegaard la notion que le désespoir existentiel conduit l'individu à la conscience de la nature infinie de Dieu.

Après Kierkegaard, l'existentialisme s'est développé par la suite dans la forme plus commune de l'existentialisme, celle des existentialismes athées de Nietzsche, Sartre et Camus, qui renaient l'idée du choix personnel et de la responsabilité, mais écartaient la mise en lien personnelle avec Dieu.

Kierkegaard entretenait également l'idée que tout être humain existe sur l'une des trois sphères (ou l'un des trois plans) de l'existence : l'esthétique, l'éthique et le religieux. La plupart des gens, observait-il, vivent une vie esthétique dans l'immédiat du désir où rien n'a d'importance que les apparences, les plaisirs et le bonheur. C'est en accord avec les exigences de cette sphère que les gens suivent les conventions sociales. Kierkegaard considérait aussi la violation des conventions sociales pour des raisons personnelles (par exemple pour la poursuite de la célébrité, de la réputation ou par esprit de rébellion) comme des choix esthétiques personnels. Bien plus petit est le nombre des gens qui vivent dans la sphère éthique, qui ont décidé de s'affirmer en tant qu'individus responsables, font de leur mieux pour faire les bonnes choses et voient plus loin que les superficielles amabilités et idées de la société. Chez Kierkegaard, évoluer sur la sphère de l'éthique inclut la possibilité d'une éthique de la situation bien menée, qui dérive des conventions sociales. La troisième et plus élevée des sphères est la sphère de la foi. Pour

être dans la sphère de la foi, Kierkegaard estime qu'il faut donner l'entièreté de soi-même à Dieu, effort du christianisme authentique.

L'existentialisme chrétien a notablement influencé l'évangélisme et le christianisme social, plus connu en France sous sa déclinaison de catholicisme social.⁷⁹

⁷⁹ Voir : l'article de Wikipédia, l'encyclopédie libre.
«<http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Existentialisme&oldid=79133744> ».

CHAPITRE III. L'EXISTENTIALISME SARTRIEN

3.1. La philosophie de Jean-Paul Sartre

Pour comprendre l'œuvre théâtrale de Sartre, il est difficilement envisageable de ne pas se référer à sa théorie philosophique, sans vouloir pour autant dresser un bilan exhaustif de ce qui a été écrit par Sartre en tant que philosophe. Il nous faudrait en effet beaucoup trop nous épancher; par conséquent en nous appuyant principalement sur *l'Être et le Néant*, nous tenterons d'exposer les principaux concepts inhérents à l'existentialisme.

L'Être et le Néant en tant qu'ontologie est une théorie de l'Être s'appuyant sur la notion de conscience développant les conséquences de l'intentionnalité (visée d'un objet par cette conscience). Cette dernière manifeste ainsi un perpétuel choix d'orientation en elle-même. Elle ne se réfère pas à un autre être au dedans d'elle-même, mais sa réflexivité est par rapport à l'objet, au monde. Cette différence peut s'expliciter par deux notions : l'en-soi est ce qui est et que la conscience appréhende comme différent d'elle-même. L'en-soi coïncide avec lui-même contrairement au pour-soi qui est caractérisé par sa distance par rapport à lui-même. Par le pour-soi, l'être humain nie qu'il est exclusivement en-soi.

Cependant l'existence même de l'homme est contingente selon Sartre : "je veux dire que par définition l'existence n'est pas la nécessité".⁸⁰ Exister, c'est être là, surgir dans le monde, "l'existence précède l'essence"⁸¹ : l'homme est d'abord dans l'univers où il imprime sa marque et se construit : "S'il n'est pas définissable, c'est qu'il n'est d'abord rien. Il ne sera qu'ensuite, et il sera ce qu'il se sera fait".⁸²

L'homme ne se réduit pas à un donné déterminé et immuable de l'en-soi. En prenant conscience de ses diverses possibilités, le pour-soi saisit sa liberté. On ne choisit pas (paradoxalement) d'être libre, la conscience de la liberté peut être vécue dans l'angoisse qui est sentiment de peur sans objet déterminé, la liberté se saisissant comme responsable. On peut alors "jouer" à être déterminé : être ce que la "nature" ou les circonstances ont fait de nous mais cela n'est qu'une manière de fuir, qualifiée de

⁸⁰ Sartre, *La Nausée*, éd. Gallimard, coll. Folio, pp. 178-185

⁸¹ Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, p.17

⁸² Ibid., p.22.

mauvaise-foi. Dans la mauvaise-foi, on feint pour soi-même que l'on n'est pas libre car on ne peut assurer sa liberté. Selon Sartre, on ne peut se cacher sous de faux prétextes car choisir de ne pas choisir, c'est encore faire un choix : "le choix de la délibération est organisé avec les mobiles et motifs que je choisis moi-même la décision est prise et elle n'a d'autre valeur que celle d'une annonciatrice".⁸³

L'homme est donc bel et bien "condamné à être libre". Il est angoissé devant l'infini de sa propre liberté et ne possède pas cette liberté comme une propriété de son être : "elle n'est pas une qualité surajoutée ou une propriété de sa nature ; elle est très exactement l'étoffe de mon être" dit Sartre dans "*l'Être et le Néant*".

Cependant cette liberté absolue est menacée par le regard d'autrui, qui en tant que sujet me pose en objet et tend à m'enfermer dans une essence. "Je n'atteindrai jamais autrui que dans son être-objet. Je ne pourrai jamais fournir à sa liberté que des occasions de se manifester, sans jamais réussir à l'accroître ou à la diminuer, à la diriger ou à m'en emparer."

Les rapports entre les consciences sont rapports de libertés subjectives. Il est impossible, dit Sartre d'échapper au conflit : "l'essence des rapports entre conscience n'est pas l'être-ensemble, c'est le conflit". Le regard que l'on porte les uns sur les autres est menace perpétuelle pour la liberté de chacun.⁸⁴

Le théâtre de Sartre apparaît comme la partie de son œuvre la plus facile d'accès. On y retrouve la quasi-totalité des thèmes relatifs à sa pensée. Par opposition à la tragédie, Sartre a lui-même défini le "théâtre de situations" comme seul possible à son époque.

S'il est vrai que l'homme est libre dans une situation donnée et qu'il se choisit libre dans une situation donnée et qu'il se choisit lui-même dans et par cette situation, alors il faut montrer au théâtre des situations simples et humaines. Ce que le théâtre peut montrer de plus émouvant est le moment du choix, de la libre décision qui engage toute une vie.⁸⁵

Et comme il n'y a de théâtre que si on réalise l'unité de tous les spectateurs, il faut des situations si générales qu'elles soient communes à tous. Il me semble que la

⁸³ Le chapitre I de la partie 4 de *l'Être et le Néant*

⁸⁴ *Le théâtre existentialiste de Sartre, Huis clos Les mouches Les mains sales*, réalisé par : BERTHOLIER Vanessa BOYER Patricia NOWAK Fabrice, Terminale L 2001-2002 Lycée Le Verger Sainte-Marie, p.5

⁸⁵ *Essais sur le théâtre moderne et contemporain* par Gérard Piacentini, in [gerard.piacentini.pagesperso-orange.fr/sartre ...](http://gerard.piacentini.pagesperso-orange.fr/sartre...)

tâche du dramaturge est de choisir parmi ces situations limites celle qui exprime le mieux ses soucis et de la présenter au public comme la question qui se pose à certaines libertés.⁸⁶

Ainsi, il s'agit de cette liberté en situation que l'on trouve comme thème prépondérant de la première pièce de Sartre : *Les Mouches*, drame en trois actes.⁸⁷

Sartre lui-même a dit que « l'existentialisme, c'est la doctrine la moins scandaleuse, la plus austère ; elle est strictement destinée aux techniciens et aux philosophes. Pourtant, elle peut se définir facilement. Ce qui rend les choses compliquées, c'est qu'il y a deux espèces d'existentialistes : les premiers, qui sont chrétiens, et parmi lesquels je rangerai Jaspers et Gabriel Marcel, de confession catholique ; et, d'autre part, les existentialistes athées parmi lesquels il faut ranger Heidegger, et aussi les existentialistes français et moi-même. Ce qu'ils ont en commun, c'est simplement le fait qu'ils estiment que l'existence précède l'essence, ou, si vous voulez, qu'il faut partir de la subjectivité. »⁸⁸

Après la définition générale de l'existentialisme, il faut poser la présentation plus concrète de la philosophie de son leader principal. D'abord, Jean-Paul Sartre réagit contre deux courants traditionnels – le matérialisme et l'idéalisme – et puis, grâce à l'influence de la phénoménologie et du marxisme, il crée la pensée réaliste. Si nous voulons donner une caractéristique de l'existentialisme de Sartre, nous devons en premier temps poser la différence entre « l'en-soi » et « le pour-soi » qui s'opposent. « L'en-soi est caractéristique de toute chose, de toute réalité extérieure à la conscience. »⁸⁹ Cela veut dire que c'est tout ce qui est sans liberté et sans conscience. Cette idée se rapporte aux choses matérielles, parce qu'elles existent indépendamment de la volonté et conscience. Au contraire, il y a le pour-soi, l'être de l'homme. Le pour-soi est caractérisé par la conscience grâce à laquelle nous sommes capables de nous saisir. La différence entre ces deux termes est bien illustrée sur l'exemple du vélo : mon vélo n'est qu'un vélo qui est totalement incapable de prendre conscience de ce qu'il est et dans quelle situation il est. Si je conduis mon vélo je deviens « quelqu'un d'autre » : je deviens cycliste ce que je ne suis pas à l'origine. Par l'intermédiaire de ce

⁸⁶ *Le Théâtre existentialiste de Sartre*, in pedagogie2.ac-reunion.fr/.../Sartre.htm

⁸⁷ *Le Théâtre existentialiste de Sartre, Huis clos Les mouches Les mains sales*, réalisé par : BERTHOLIER Vanessa BOYER Patricia NOWAK Fabrice, Terminale L 2001-2002 Lycée Le Verger Sainte-Marie, p.5

⁸⁸ Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, p. 17.

⁸⁹ *Existentialisme, selon Jean-Paul Sartre* [Consultation 20^e mars 2010], disponible sur la page web : <http://www.cvm.qc.ca/encephi/CONTENU/article/existentialismesartrien.htm/>.

cas, Sartre illustre la différence (philosophique ou bien existentialiste) entre les choses et les gens et en plus, il décrit les changements pendant notre vie : pourtant c'est notre décision, notre volonté d'être cycliste.

Nous pouvons utiliser l'exemple de l'en-soi et du pour soi pour expliquer la célèbre formule existentialiste « l'existence précède l'essence ».⁹⁰ L'en-soi correspond ici à un schéma ou à un plan, c'est l'essence des choses. Par exemple, l'essence du vélo correspond à l'idée générale de cette chose. Nous pouvons déduire de cela que l'essence précède l'existence. Mais la situation est différente chez des êtres humains : il n'existe pas d'essence humaine antérieure à l'existence de l'homme, selon Sartre « il est impossible d'obtenir une définition théorique totalement satisfaisante qui permettrait de savoir précisément ce qu'est l'être humain. »⁹¹ Jean-Paul Sartre préfère la définition de l'être humain par les actes qu'il produit que par ses idées. Par l'intermédiaire de cet exemple nous pouvons remarquer l'accent que Sartre met sur l'unicité de chaque individu. La situation devient intéressante si cet individu est influencé par exemple par l'histoire de sa famille comme nous verrons dans *Les Mouches*, notre première pièce à analyser. Le trait suivant que nous pouvons voir dans *Les Mouches* est la question religieuse.

Nous avons déjà constaté que l'existentialisme a deux branches : athée et chrétienne. Jean-Paul Sartre est tenant de celle athée. Il est convaincu que Dieu n'existe pas : aucune divinité ne peut créer l'être humain, rien de surnaturel ne peut sauver l'homme du mal et de la douleur. Sartre dit que notre vie n'est pas influencée par la volonté de Dieu. Et juste ces idées sont bien exprimées dans *Les Mouches* où le personnage principal combat contre le pouvoir et la volonté divine. La pensée consécutive de Sartre qui nous intéresse du point de vue des *Mouches* et de *Huis Clos* est celle qui dit que le monde est le miroir de notre liberté. Jean-Paul Sartre est persuadé que nos environs nous montrent notre face réelle qui est souvent négative. Grâce aux autres, nous pouvons nous rendre compte de notre propre existence.

L'existentialisme sartrien est fondé surtout sur la problématique de l'être humain et sur sa responsabilité absolue de son destin. Le fait que l'homme est libre et responsable de ses actes est décrit dans presque toutes les œuvres de Jean-Paul Sartre. Et l'existentialisme s'infiltré entièrement à la littérature et au théâtre (ce n'est pas

⁹⁰ Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, p.17

⁹¹ *Existentialisme selon Jean-Paul Sartre* [Consultation 20^e mars 2010], disponible sur la page web : <http://www.cvm.qc.ca/encephi/CONTENU/article/existentialismesartrien.htm/>.

seulement le cas de Jean-Paul Sartre), nous allons décrire ces tendances dans le paragraphe suivant.

Sartre écrivit : " l'existentialisme ? Je ne sais pas ce que c'est. ", et il ajouta " ma philosophie est une philosophie de l'existence ". Néanmoins, parce que tout le monde désignait ainsi sa philosophie, il finit par accepter le terme. Mais qu'est-ce que l'existence ? " L'existence précède l'essence ". Cette formule caractérise tout l'existentialisme. Dans *L'existentialisme est un humanisme*, Sartre prend l'exemple du coupe papier. Lorsque l'on considère un objet fabriqué, comme par exemple un coupe-papier, cet objet a été fabriqué par un artisan qui s'est inspiré d'un concept, le concept de coupe-papier. L'artisan a pensé le coupe-papier, la façon de le fabriquer et l'a produit ensuite. Bref, il a pensé son " essence " avant de lui donner l'existence. Ici donc, c'est l'essence qui précède l'existence. Pour produire un objet, il faut d'abord savoir ce que c'est, comment il est.

Les penseurs essentialistes ont assimilé le rapport artisan / coupe-papier au rapport Dieu / homme. Dieu crée l'homme : il le pense et ensuite le produit. Mais si l'on supprime Dieu (et le point de départ de l'existentialisme sartrien est l'athéisme), alors ce schéma n'a plus de sens. Si Dieu n'existe pas, il y a au moins un être chez qui l'existence précède l'essence, un être qui existe avant de pouvoir être défini par aucun concept, et cet être c'est l'homme. L'homme existe d'abord et se définit ensuite. Chez lui l'existence précède l'essence. Mais si l'homme se définit lui-même, il est dès lors ce qu'il se fait. L'homme est libre. »⁹²

3.2. Le théâtre existentialiste

L'existentialisme, le courant philosophique, a pénétré aussi dans le théâtre français. A côté du drame absurde, le théâtre existentialiste a la plus grande influence sur le drame français. Dans ce temps-là, en demi-siècle, les désirs des spectateurs changent autant que les aspirations des auteurs dramatiques. Les représentants principaux sont dans ce domaine Jean-Paul Sartre, Albert Camus ou aussi Jean Genet. Ces auteurs renoncent au théâtre d'idées ou de divertissement, les histoires de leurs pièces sont réelles. Ils créent les pièces des formes dramatiques traditionnelles, l'action de ces pièces se développe de façon linéaire avec toutes les causes et conséquences. L'idée principale du théâtre existentialiste est que l'homme n'existe que par ses actes et

⁹² *Sartre* sos.philosophie.free.fr/sartre.php

ses rapports sociaux, Sartre et aussi Camus soulignent en plus le principe que l'homme est toujours seul devant un autre homme. Ces deux philosophes apportent au théâtre l'attitude réflexive qui se justifie d'autant mieux qu'elle déplace l'accent d'une forme à une autre, « c'est-à-dire qu'elle stimule une source de pensée en en tirant des déductions propres à des façons de voir et à des réalités qui ne sont plus celles des origines. »⁹³ Sartre avec Camus vient avec la pensée du retour du théâtre à l'homme, le contenu essentiel de leurs pièces est l'homme, ses actes et son comportement. Le premier point dans lequel consiste l'originalité de leurs pièces de théâtre est l'écart de l'aspect scientifique, les auteurs existentialistes préfèrent le regard psychologique à la personne (c'est par exemple la pièce *Huis Clos* où le lecteur peut bien observer les émotions et les sentiments des personnages). Le deuxième est la tendance de créer le théâtre où la présentation de la situation de la vie réelle est absolument inséparable de leur concept philosophique. Václav Černý appelle cette façon de création comme « l'unité de la philosophie avec l'art ou comme le mouvement de la réflexion à l'intuition poétique. »⁹⁴ Le théâtre existentialiste obtient un grand nombre des spectateurs et des admirateurs grâce à ce style. Le théâtre existentialiste est influencé par la philosophie de Karl Jaspers et Martin Heidegger. Karl Jaspers voit l'existence comme la réalité libre que nous devons toujours choisir. Mais ce qu'il est intéressant, c'est le fait que cette réalité est d'après Jaspers délimitée par l'histoire et par la situation dans le temps et dans l'espace, cet état est visible dans *Les Mouches*. En comparaison avec Jaspers, Heidegger travaille avec le terme « néant » avec lequel Sartre travaille aussi. Le néant est d'après Heidegger la structure constitutive de l'existence, il pense même que le néant précède l'existence, chez Sartre c'est la problématique de l'en-soi et du pour-soi.

3.3. Le théâtre de Jean-Paul Sartre

Cette thèse est consacrée aux éléments existentialistes dans *Les Mouches* et *Huis Clos*, mais nous considérons comme important de donner les caractéristiques générales des pièces de théâtre de Jean-Paul Sartre parce qu'il faut connaître les buts et les efforts avec lesquels elles sont écrites.

Le fait que Jean-Paul Sartre élabore dans ses pièces sa philosophie existentialiste est déjà clair, son théâtre « a repris et vulgarisé les idées-clés de sa

⁹³ Pandolfi, Vito. *Histoire du théâtre 4: vaudeville, théâtre social, régionalisme et universalisme*. Marabout université, 1969, p. 245.

⁹⁴ ČERNÝ, Václav. *První a druhý sešit o existencialismu*. Praha, Mladá fronta, 1992, p. 27.

philosophie en les situant le plus souvent dans notre époque violente et cruelle. »⁹⁵ Au but de sa création théâtrale, Sartre voile ses expressions philosophiques sous la face du théâtre bourgeois, plus tard il trouve dans le théâtre « une illustration positive à sa pensée philosophique. »⁹⁶ La liberté est un sujet principal aussi bien dans le théâtre sartrien aussi que pour l'existentialisme. Dans notre époque moderne, c'est juste la liberté qui est toujours en danger. Les menaces qui mettent la liberté en danger sont le thème principal du théâtre sartrien. L'action de ses pièces est originale (par exemple *Les Mains sales*) ou empruntée (par exemple *Huis Clos*). Chacune de ses pièces mêle la spéculation philosophique avec l'expérience de la vie réelle et Vito Pandolfi dans son livre *Histoire du théâtre 4* commente que c'est « une osmose, une situation exercée par la pensée philosophique ». ⁹⁷ Sartre même appelle son théâtre le théâtre des situations humaines et simples, un intellectuel français Francis Jeanson a trouvé le titre plus significatif : « la liberté en situation. »⁹⁸ Les pièces sartriennes nous montrent les rapports entre les êtres humains et en même temps leurs psychologies – du point de vue existentialiste, bien sûr.

Les personnages de Sartre sont tête à tête dans la situation d'un choix à cause duquel ils doivent réévaluer leurs valeurs de vie, ils sont obligés de changer leurs opinions. Ils sont toujours déchirés, ils ne sont pas contents de leurs personnes. Un philosophe déjà mentionné, Václav Černý, dit : « Mauvais ? Bons ? Forts ? Faibles ? Ils sont tout cela. »⁹⁹ Présentons maintenant un exemple parfait de la philosophie de Jean-Paul Sartre dans ses pièces : Sartre pense que l'homme doit être engagé politiquement. Et la situation des gens engagés est bien décrite dans *Les Mains sales* : le parti au pouvoir politique est inséparablement lié avec « les mains sales », mais ce qui est pire, c'est de refuser un engagement politique et de laisser son opinion aux autres.

En ce qui concerne le théâtre sartrien, il est indispensable de mentionner le nom de Charles Dullin. Ce metteur en scène et cet acteur français a suscité de l'intérêt du théâtre chez Sartre : il lui a confié un cours sur le théâtre antique grâce auquel Sartre reçoit la connaissance de la culture théâtrale et aussi du théâtre antique : c'est la

⁹⁵ SURER, Paul. *Le théâtre français contemporain*. *Op. cit.*, p. 392.

⁹⁶ GUIBERT, Noelle, *Sartre et le théâtre*, [Consultation 22^e mars], disponible sur la page web : <http://expositions.bnf.fr.Sartre/arret/teatre.htm/>.

⁹⁷ Pandolfi, Vito. *Op. cit.*, p. 250.

⁹⁸ GUIBERT, Noelle, *Sartre et le théâtre*, [Consultation 22^e mars], disponible sur la page web : <http://expositions.bnf.fr.Sartre/arret/teatre.htm/>.

⁹⁹ ČERNÝ, Václav. *Op. cit.*, p. 39.

pièce *Les Mouches* dont le contenu est inspiré par la pièce *Orestie* d'un auteur antique Eschyle. Et juste Charles Dullin a mis en scène *Les Mouches* pour la première fois.

DEUXIÈME PARTIE

SUR LE THÉÂTRE SARTRIEN

CHAPITRE I. *LES MOUCHES* LA LIBERTÉ ET LA SOUMISSION

1.1. L'Histoire des *Mouches*

Les Mouches est une pièce en trois actes, c'est la première pièce de théâtre de Jean-Paul Sartre, elle a été jouée pour la première fois le 3 juin 1943 au théâtre de la Cité dans la mise en scène de Charles Dullin. C'est la seule pièce de Sartre qui est qualifiée de drame. L'inspiration pour l'histoire des *Mouches* était une pièce de théâtre d'Eschyle *Orestie*, trilogie dramatique qui traite d'Agamemnon, des Choéphores et des Euménides. Vito Pandolfi écrit que « Sartre expose le mythe et ses péripéties à la lumière de sa philosophie. »¹⁰⁰ L'auteur-même commente son choix ainsi : « Si j'avais imaginé mon héros, l'horreur qu'il eut inspirée le condamnerait sans merci à être méconnu. C'est pourquoi j'ai eu recours à un personnage qui, théâtralement, était déjà situé. Je n'avais pas le choix ! »¹⁰¹ Mais il existe plusieurs raisons pourquoi Sartre a choisi le thème de la Grèce antique. Rio Preisner dans son livre *Kultura bez konce* dit que « la tragédie grecque témoigne de sa pré-expérience existentialiste : que logos n'est pas capable de donner la réponse satisfaisante à la souffrance et à la mortalité de l'homme. »¹⁰² (C'est l'auteur qui souligne.) Nous pouvons penser que Sartre aussi voit l'existentialisme dans la tragédie antique.¹⁰³

Le motif central de la pièce est la vengeance. Oreste, le fils d'Agamemnon et de Clytemnestre, rentre d'Athènes dans sa patrie natale – en Argos. Oreste est accompagné de son éducateur qui déclare les valeurs valables - avant tout la liberté. Toute la ville est marquée par le crime qui a été exercé par la reine Clytemnestre et son amant il y a plusieurs années : après le retour d'Agamemnon de la guerre, ils le tuent

¹⁰⁰ Pandolfi, Vito, Op. cit, p.250.

¹⁰¹ Contat, Michel ; Rybalka, Michel, Op. cit, p.91.

¹⁰² Preisner, Rio, *Kultura bez konce*. Brno, Atlantis, 1996, p. 61.

¹⁰³ Postůvková, Svatava, Les éléments existentialistes dans les pièces de Jean-Paul Sartre, *Les Mouches et Huis clos*, p. 18

et s'accaparent ensemble du gouvernement du pays. La ville souffre par le crime de ses souverains et cette souffrance est exprimée par les bandes de mouches qui sont omniprésentes. Électre, la sœur d'Oreste, persuade Oreste de venger la mort de leur père. Oreste, supporté par Électre, tue sa mère et son amant et grâce à ce fait il libère toute la ville. Après ce meurtre Électre ressent la faute et elle se repeint de ses fautes face aux Dieux. Au contraire Oreste ne regrette pas de son acte, il croit qu'il fallait venger le crime sordide et il quitte Argos avec les mouches dont il n'a pas peur.¹⁰⁴

1.2. Le thème de la liberté et la soumission : Étude et analyse générale des Mouches

Le premier des droits de l'homme, c'est la liberté. Cette question a occupé, depuis des siècles, les hommes. Le premier mot de la devise de la République française c'est la « liberté ». Les deux autres sont "égalité" et "fraternité". La pensée essentielle à dégager du théâtre sartrien c'est la liberté. Avant d'élaborer cette question à travers les pièces de Sartre, nous voulons donner ici les idées de quelques penseurs en vue de rendre plus claire ce qu'on dira plus tard sur cette question.

Paul Janet¹⁰⁵ et Séailles¹⁰⁶ ont formulé en ces termes le problème de la liberté : "L'homme est-il libre ? De deux actions possibles peut-il à son gré accomplir l'une ou

¹⁰⁴ Postůvková, Svata, *Les éléments existentialistes dans les pièces de Jean-Paul Sartre, Les Mouches et Huis clos*, p. 18

¹⁰⁵ Paul Janet, philosophe français, né et mort à Paris (1023-1833). Admis à l'école normale en 1841, professeur à Bourges, docteur ès lettres en 1848, il fut nommé professeur à Strasbourg, puis au lycée Louis le Grand, puis à la Sorbonne en 1864. La même année, il était élu membre de l'académie des sciences morales. En 1888, il succéda à Caro comme titulaire de la chaire de philosophie dogmatique.

Paul Janet représentait dans ce qu'il a de plus généreux et de plus ferme, le libéralisme français. Il opposait à la raison d'Etat la théorie des droits naturels, Métaphysicien spiritualiste, il sut apprécier et signaler ce que les autres doctrines pouvaient contenir de juste et de fécond. Parmi ses nombreux ouvrages, signalons seulement *la philosophie du bonheur*, *Histoire de la science politique dans ses rapports avec la morale* (1872) ; *les causes finales* (1874) ; *la philosophie de la révolution française* (1873) ; *Principes de métaphysique et psychologie* (1896) ;

¹⁰⁶ Séailles (Gabriel-Jean- Raymond) philosophe français, né à Paris en 1852, mort à Barbizon en 1922. Entré à l'école Normale Supérieure en 1872, agrégé de philosophie en 1875, docteur ès lettres en 1883, il était nommé en 1883 maître de conférences à la Faculté des lettres de Paris, et en 1898 il succéda à Paul Janet dans la chaire de philosophie, qu'il occupa jusqu'en 1913. Parmi ses ouvrages citons: *Essai sur le génie dans l'art* (1883) ; *Histoire de la philosophie, écoles et problèmes*, avec Paul Janet (1887).

C'est principalement à l'art et à la morale que Séailles s'est appliqué. Selon lui, "le génie est la nature même poursuivant son œuvre dans l'esprit humain." Il prit part à la campagne en faveur d'Alfred Dreyfus, contribua à la fondation de la ligne des Droits de l'Homme.

l'autre sans être contraint à l'une ou l'autre par aucune nécessité interne ou externe ?" Complétons cette heureuse formule par cette analyse non moins juste de Leibniz¹⁰⁷ : La liberté suppose trois caractères : l'intelligence ou faculté de choisir, la spontanéité et la contingence. Le litige porte entièrement sur la question, de la contingence. Parmi nos actions il en est évidemment d'intelligentes, que nous choisissons et accomplissons en pleine connaissance de cause ; il en est dont nous avons en même temps la pleine initiative et qui jaillissent du fond le plus intime de notre personnalité. Mais dans les efforts, les sentiments, les jugements qui entrent en jeu au cours de la libération et au moment de la décision, y a-t-il jamais la moindre part de contingence ? Voilà le problème ardu sur lequel il y a encore et il y aura peut-être toujours matière à discussion. Un philosophe qui ne se prononce pas nettement en faveur de la contingence peut conserver, pour caractériser la conduite humaine, le nom de liberté ; il n'admet point réellement la chose. La liberté stoïcienne est courage, force d'âme, sagesse, lucidité ; elle n'est point la vraie liberté, car d'après les stoïciens, le sage tient nécessairement de sa nature toutes ces vertus Spinoza¹⁰⁸ oppose nettement au libre arbitre, c'est-à-dire à la contingence du vouloir ce qu'il appelle la liberté, c'est-à-dire

¹⁰⁷ Leibniz (Gottfried Wilhelm), philosophe allemand, né à Leipzig en 1646, mort à Hanovre en 1716. À quinze ans, il possédait à fond les langues anciennes, avait lu les littératures grecque et latine, et était initié à la scolastique. Il lut alors les modernes : Bacon, Kepler, Descartes et adopta le mécanisme cartésien. En 1663, il soutint à Leipzig une thèse sur le principe d'individuation ; il s'y déclarait nominaliste. Mais Leibniz a été grand surtout comme philosophe. En 1684, dans ses *Méditations sur la connaissance, la vérité et les idées*, il rompait avec Descartes et fondait sa distinction féconde entre la possibilité logique et la possibilité de l'existence. Parmi ses ouvrages on peut citer: *Système nouveau de la nature de la communication substances*, (1694) ; *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, (1703) ; *la Théodicée* (1710) ; *la Monadologie* (1714).

¹⁰⁸ Spinoza ou Spinoza (Baruch), philosophe hollandais, né à Amsterdam en 1632, mort à la Haye en 1677. Originaire d'une riche famille juive, il reçut une brillante éducation. En même temps que les langues classiques, il apprit l'hébreu et acquit des notions étendues sur l'histoire religieuse, politique et critique du judaïsme et des livres qui lui servent de monuments nationaux. Les doutes qu'il émit sur l'authenticité des textes sacrés le firent excommunier de la synagogue. Gagné par la philosophie de Descartes, il se retira, d'abord aux environs de la Haye, puis à la Haye ; il consacra sa vie à la méditation, gagnant sa subsistance à polir des verres pour les microscopes, édifiant ses amis par la pureté et l'aménité de ses sentiments. De 1663, il publia un écrit de circonstance, pour l'éducation d'un jeune homme: *Les Deux Premières parties des Principes de Descartes démontrées géométriquement*. En 1670, il donna son *Tractatus théologico-politiques*, dans lequel il développait son rationalisme religieux et son libéralisme politique. Les attaques provoquées par cet ouvrage furent si violentes qu'il renonça à publier de son vivant d'autres livres: *Traité de Dieu et de l'homme et de la béatitude*, qui avait été l'esquisse de son éthique. Selon lui, l'homme est collection de modes de l'étendue, et de la pensée. Son libre arbitre se réduit à l'ignorance des causes qui le déterminent. La vraie liberté se crée dans la mesure où l'homme s'affranchit de passions et, par la contemplation intellectuelle, s'identifie avec Dieu. Le principe de la morale est dans l'amour de Dieu.

l'affranchissement, tout mécanique d'après lui, de certains âmes à l'égard des passions, la victoire des idées claires et inadéquates. Leibniz dit bien que ces actions humaines sont contingentes, en ce sens seulement qu'elles ne sont point logiquement nécessaires, elles ont leur "raison d'être", c'est-à-dire un ensemble de causes efficientes et finales qui les font se produire, et se produire ainsi et non autrement.

Bien que l'intelligence, par cela seul qu'elle veut expliquer les faits, cherche à voir en eux les résultats nécessaires de certaines causes, de grands philosophes ont, cependant, soutenu la réalité de la contingence. Aristote, dans son *Organon*,¹⁰⁹ établit la contingence de certains futurs, et dans son *Éthique à Nicomaque*, montre que le mérite et le démérite ne peuvent être attribués qu'à certains actes qu'on est libre d'accomplir ou de ne pas accomplir.

Au Moyen âge, Duns Scot affirme que certains faits peuvent se produire ou ne pas se produire : c'est par une libre adhésion qu'on accepte les vérités de la foi qui échappent à toute certitude démonstrative. En Dieu, la liberté est absolue. C'est par un acte libre qu'il crée le Vrai et le Bien.

Descartes¹¹⁰ affirme non moins nettement la contingence et en l'homme et en Dieu. De la perfection même de Dieu il déduit son infinie liberté. Quant à nos actions, elles sont déterminées par nos jugements, mais nos jugements sont des actes de volonté libre. Nous pouvons nous prouver à nous-mêmes notre libre arbitre en accomplissant un acte que notre jugement nous détermine à refuser.

Kant¹¹¹ a soutenu la thèse fameuse de la liberté transcendantale ou nouménale, appelée encore « liberté intemporelle ». En tant qu'un phénomène est donné dans le

¹⁰⁹ Aristote, philosophe grec, né à Stagire (Macédoine) l'an 384 avant J.C., mort à Chalcis, en Eubée en 322. Aristote vint se fixer à Athènes et suivit durant vingt années les leçons de Platon. Ses ouvrages posèrent pendant des siècles les limites du savoir humain. Les principaux ouvrages d'Aristote sont : *L'Organon*, *la Physique*, *Le Ciel*, *la Météorologie*, *l'Âme*, *la Mécanique*, *L'Histoire des animaux*, *la Métaphysique*, *la Morale à Nicomaque*, *la Morale à Eudén*, *la Rhétorique*, *la Poétique*, *la Génération et la corruption*.

¹¹⁰ Descartes (René), philosophe et mathématicien français, né à La Haye (Touraine) en 1536, mort ; à Stockholm en 1563. Ses principaux ouvrages sont : *Le compendium musicae*, (1618) ; *les Regulae ad directionem ingenii* (1628) ; *Le Traité du monde ou de la lumière*, dont faisait partie *le Traité de l'homme* (1633) ; *le Discours de la méthode*, publié en même temps que les trois traités auxquels il servait de préface : *La Dioptrique*, *les Météores*, *la Géométrie* (1637) ; *les Méditations*, publiées en latin (1641) ; *les Principae philosophiae* (1644) ; *les Passions de l'Âme* (1650).

¹¹¹ Kant (Emmanuel), philosophe allemand, né et mort à Königsberg (1724-1804). Kant était fils d'un sellier d'origine écossaise. Ses parents, ardents piétistes, le mirent, à neuf ans, au collège Frédéric, dirigé par Frantz Albert Schultz, disciple de Spener, fondateur du piétisme, et de Wolf, l'illustre leibnizien. On destinait l'enfant à la carrière de Pasteur. De 1743 à 1745, à l'université de Königsberg, Kant étudie, à côté de la théologie, la physique

temps, on doit le rattacher à des phénomènes antérieures desquels il résulte, suivant des lois qui le déterminent rigoureusement. Mais notre moi-noumène veut hors du temps, et de son libre choix résulte tout entière la vie et la conduite du moi-phénomène à travers le temps

Au dix-neuvième siècle Lequier¹¹² trancha par une décision libre le problème de la liberté. Il fit de la liberté l'objet d'un pari et, vu l'impossibilité d'établir avec certitude la vérité du déterminisme, il crut avoir le droit de poser la liberté à titre de postulatum. Renouvier se proclama son disciple. Pour Hamelin, les notions de liberté, de conscience et d'action sont solidaires. D'après Lachelier, E. Boutroux et Liard, la contingence et la liberté sont le fond même de l'être. D'après Bergson, la liberté est « le rapport de notre moi concret à un acte déterminé de notre conscience. » *Le moi* ne doit pas être conçu comme formé d'états multiples et distincts, les états de conscience se pénètrent et forment cette hétérogénéité qualitative qu'on appelle la durée. Un acte est libre quand il émane du moi profond et concret ainsi défini, et d'autant plus libre qu'il exprime plus complètement. Ajoutons que, d'après Bergson, le moi se crée lui-même.¹¹³

D'après Sartre, « il n'y a pas de déterminisme, l'homme est libre, l'homme est liberté. »¹¹⁴ En disant cela, il veut exprimer que « l'homme est condamné à être libre. Condamné, parce qu'il ne s'est pas créé lui-même, et par ailleurs cependant libre, parce

et surtout les mathématiques et la philosophie newtonienne. En 1746, il publie: *Pensées sur véritable estimation des forces vives*. En 1755, il achève son *Histoire universelle de la nature et théorie du ciel, où il est traité du système et de l'origine mécanique de l'univers d'après les principes de Newton*. En même temps il soutient une thèse d'habilitation: *Nouvelle exposition des premiers principes de la connaissance métaphysique*. Il est nommé privat-docent, et professeur quinze ans plus tard. C'est alors qu'il écrivit, en 1770, son premier ouvrage de philosophie critique: *De la forme et des principes du monde sensible et du monde intelligible*; en 1781 paraît *la Critique de la raison pure*; Kant expose sa doctrine morale, en 1785, dans *le Fondement de la métaphysique des mœurs* et, en 1788, dans *la Critique de la raison pratique*. *La critique de la faculté de juger* (1738) traite, du beau et de la finalité. En 1733, *la religion dans les limites de la pure raison*, légitime la religion par la morale. *La Métaphysique des mœurs* (1797). Il quitte sa chaire et travaille jusqu'à sa mort (1804) à un ouvrage resté inachevé: *Le Passage des principes métaphysique de la science de la nature à la physique* (1882).

¹¹² Lequier (Jules), philosophe français, né à Quintin en 1814, mort à Plérin en 1862. Ancien élève de l'école polytechnique, il donna en 1838 sa démission d'officier; il dut être interné en 1851 à Paris chez le Docteur Blanche. Il se suicida en 1862, en gagnant à la nage la haute mer, Renouvier a écrit sa biographie et a publié en 1865 *la Recherche d'une première vérité*. La solidarité de la science et de la liberté, l'impossibilité « supprimer le libre arbitre sans supprimer la science, parce que le libre arbitre est la condition de la certitude », telle est la thèse qui a fait de Lequier un des précurseurs du néo-criticisme français.

¹¹³ Larousse du XX^e siècle, p.440.

¹¹⁴ Sartre, *L'Existentialisme est un humanisme*, p.30.

qu'une fois jeté dans le monde, il est responsable de tout ce qu'il fait. »¹¹⁵ Ainsi il se diffère de Bergson. Il déclare que «la liberté à travers chaque circonstance concrète ne peut avoir d'autre but que de se vouloir elle-même, si une fois l'homme a reconnu qu'il pose des valeurs, dans le délaissement, il ne peut plus vouloir qu'une chose, c'est la liberté comme fondement de toutes les valeurs. »¹¹⁶ C'est une liberté qui se veut dans le concret. Ayant expliqué ainsi la notion de liberté, Sartre nous exprime ses rapports avec autrui du point de vue de la liberté. « Nous voulons la liberté pour la liberté, dit-il, et à travers chaque circonstance particulière. Et en voulant la liberté, nous découvrons qu'elle dépend entièrement de la liberté des autres et que la liberté des autres dépend de la nôtre. Certes, la liberté comme définition de l'homme, ne dépend pas d'autrui mais dès qu'il y a engagement, je suis obligé de vouloir en même temps que ma liberté la liberté des autres, je ne puis prendre ma liberté pour but, que si je prends également celle des autres pour but. »¹¹⁷ En conséquence, il déclare que l'homme est un être libre qui ne peut vouloir que sa liberté.

L'homme est-il vraiment libre ? Quelles sont les limites de sa liberté ? L'homme est-il libre de naître à telle ou telle époque ? Sa naissance sa mort et puis le fait de vieillir dépendent-ils de l'homme ? Toutes ces questions n'ont pas de réponses chez Sartre.

« Est-ce toujours l'homme qui choisit » ? Et qui est donc cet « homme qui choisit » ? Si c'est l'homme qui se définit, quelle valeur objective peut avoir cette définition ? Et s'il n'y a pas de valeur objective, pas de critère transcendant, pourquoi penser ? S'il suffit d'être homme pour être dans le vrai, pourquoi vouloir réfuter des erreurs humaines ? Quant à la « liberté de l'homme » : l'homme est-il libre de choisir que deux et deux font quatre ? « L'homme qui se choisit lui-même » : pourquoi l'homme ne choisit-il pas autre chose que ce qu'il est, -que ce qu'il a été choisi ? »¹¹⁸

« La liberté que garantissent les civilisations traditionnelles est qualitative et réaliste. La liberté quantitative et idéaliste des modernes implique par définition la liberté pour le mal, donc aussi celle d'abolir toute liberté. »¹¹⁹

¹¹⁵ Ibid, p.36.

¹¹⁶ Ibid, p.82.

¹¹⁷ Ibid, p.83

¹¹⁸ Schuon, Frithjof, *Perspectives spirituelles et faits humains*, Cahier du Sud, Paris, 1953, p. 20.)

¹¹⁹ Ibid, p. 27.

L'homme moderne, voulant échapper à tous les maux, tombe finalement dans tous.¹²⁰ L'homme a droit de certaines choses : de toute façon, manquer de lumière est autre chose que d'éteindre celle que l'on possède.¹²¹

À notre avis, la liberté humaine est relative, et n'est pas absolue. Dieu seul est absolu. La liberté humaine, malgré sa relativité, n'est pas autre chose que liberté comme une lumière faible n'est rien d'autre que de la lumière. En vérité l'idée de la prédestination n'abolit pas celle de la liberté. L'homme est soumis à la prédestination, parce qu'il n'est pas Dieu, mais en même temps il est libre, comme nous venons de dire tout à l'heure.

Nous pourrions dire que l'homme, n'ayant rien de lui-même et ayant tout reçu, est fait pour l'obéissance : ce n'est qu'en vue – et dans le cadre- de celle-ci que sa liberté a son sens. Il n'y a là aucune contradiction, car ce cadre est assez large pour que la liberté humaine y trouve parfaitement son compte ; nous entendons la liberté positive, celle qui choisit la vérité et le bien et, les ayant choisis, se décide vocationnellement pour telle vérité et tel bien ; et être positivement libre, c'est choisir la soumission, spirituellement parlant. D'après Confucius, « la piété filiale et l'obéissance sont le fondement de l'humanité. Avant nos facultés de sensation et d'action, nous avons reçu l'existence ; l'ayant reçue, avec tout ce qu'elle contient fondamentalement, elle ne nous appartient que d'une manière conditionnelle ; il est de toute évidence absurde de prétendre à la possession totale d'une chose qui échappe à notre puissance. La malédiction de l'homme moderne, c'est qu'il se croit entièrement libre *de jure*, alors qu'aucune conscience contingente ne saurait l'être, à moins que ce ne soit au-dessus d'elle-même et au-delà de l'obéissance, dans le surnaturel où la créature en se dépassant- par la gnose qui ne fait qu'un avec la grâce de Dieu- rejoint la Liberté comme telle, la seule qui soit ; ce n'est alors pas l'homme qui possède la Liberté, c'est celle qui a pris possession de l'homme. »¹²²

Selon Sartre, la liberté de l'homme amène logiquement à conclure que le pouvoir divin ne peut pas s'exercer sur lui ; si Dieu, infini et absolu, prévoit et saisit tous les actes, l'homme étant relatif, mortel et fini, ne peut pas être libre. Cependant nous venons de dire que la liberté de l'homme est relative, comme son être l'est. Il est dépendant d'une liberté absolue et totale. L'homme ainsi envisagé, n'est jamais réduit à

¹²⁰ Ibid, p. 26.

¹²¹ Ibid, p. 17.

¹²² Schuon, Frithjof, *Formes et substances dans les religions*, Dervy-Livres, Paris, 1975, p. 77.

zéro, car sa liberté est relative et dépendante de la liberté totale et absolue de Dieu. Ceci vient de ce que Sartre ne reconnaît plus aucune autorité effective dans l'ordre spirituel et aucun pouvoir légitime dans l'ordre temporel. Nous allons en parler dans le chapitre du thème de la responsabilité.

« Le point de départ de l'existentialisme n'est pas l'existence, mais une certaine conception de l'existence. Les fourmis existent aussi, et elles ne sont pas existentialistes. Seule l'existence est absolument certaine, nous dira-t-on. Or, cette certitude, n'est-elle pas, précisément, autre chose que l'existence ? La certitude existe, et l'existence est certaine... Si l'existence est un contenu de la certitude, c'est que celle-ci a la priorité sur celle-là ; du moins peut-on envisager les choses ainsi, et cela suffit pour détruire l'axiome en question.

L'existentialisme réduit partout la cause à l'effet, le principe à la manifestation, la réalité au fait ; L'existence n'est autre, pour lui, que la somme des choses qui existent, ou plutôt qui existent physiquement, car il est loin de concevoir tous les ordres existants. (...) C'est la sagesse de l'enfant qui a découvert que le règne végétal, c'est la tomate qu'il tient à la main.»¹²³

À cet égard, l'athée se permet de discuter des choses sacrées ; et en dernière analyse, il se substitue au divin. Il veut remplacer Dieu et l'emporter sur le Ciel et il se fait le centre de toutes choses. C'est ce qui le mènera à l'état périssable. Ce n'est qu'une folie qui le porte à sacrifier l'éternel au périssable. À ce propos, il conviendrait d'ajouter que ceci ressemble bien, à ce que les américains ont donné le nom de "Challenger" (celui qui appelle les cieux en duel ; ou bien celui qui adresse un défi aux cieux) à la fusée volante. Mais elle s'est éclatée dans son premier voyage dans le ciel après 72 secondes devant les yeux de tout le monde ; de même que le Titanic, le nom donné au steamer transatlantique de la « White Star Line » britannique, remarquable par ses dimensions et par le luxe de son installation qui, le 14 avril 1912, heurta un iceberg au sud de Terre Neuve, et coula, pendant que l'orchestre et les passagers entonnaient l'hymne religieuse : « Plus près de toi, mon Dieu ! » Quinze cents personnes, au moins, périrent dans ce naufrage.

Il ne faut donc absolument pas prendre Dieu le Tout Puissant pour grande menace contre la liberté de l'homme. Dieu l'a créé et lui a montré les deux voies : La

¹²³ Schuon, Frithjof, *Perspectives spirituelles et faits humains*, p. 19.

voie du Bien et celle du Mal. Il l'a doué de l'intelligence et du libre arbitre. C'est à lui de choisir l'une de ces deux voies qu'il veut de son libre arbitre.

Cependant, le fait est qu'il y a de grandes menaces contre la liberté humaine. Ce sont les idoles, les fictions, et les mythes qu'il faudrait détruire pour que l'homme soit libre. De ce point de vue, le roi, le chef, le parti politique, tous ont un point commun. Selon Sartre, ils représentent l'ordre, le pouvoir et la loi. La liberté humaine ne peut pas s'épanouir dans l'ordre et le pouvoir, mais dans l'aventure ou dans la révolte ; et la loi est un moyen d'oppression. Sartre réduit ainsi la cause à l'effet, le principe à la manifestation. Dans une telle façon de voir, il n'y a plus aucune place pour l'équilibre. C'est la réduction systématique de toute réalité et de toute valeur, notamment de toute valeur morale au fait brut. La liberté idéaliste, néanmoins quantitative de Sartre implique la liberté pour le mal, donc aussi celle d'abolir toute liberté. La liberté athée part de l'erreur que l'homme et le bien-être terrestre représentent des valeurs absolues ; que l'homme est bon par définition ; qu'il n'existe donc pas d'homme foncièrement mauvais ; qu'il n'y a pas de valeurs incompatibles avec le bien-être terrestre ; que ce qui contredit l'individu humain et ses aises ne peut pas être un bien. Cependant la vraie charité peut être parfois contraire aux intérêts immédiats des hommes et aussi au bien-être terrestre. Tel est, par exemple, le cas de l'enfant qui s'obstine à ne pas prendre un médicament prétendant qu'il est trop amer pour en prendre. Dans le cas où il refuserait, il ne se sera jamais guéri de son mal.

La pensée essentielle à dégager du théâtre sartrien, c'est la liberté de l'être. Si nous devons le rappeler, nous disons : Le monde de l'en-soi, de la positivité, de la matérialité est bien le monde de l'être. Il est plein, il est pur, il est. Cependant quelque chose existe en quoi l'être se met en question, c'est la conscience de l'homme. La conscience crée une fissure, un vide, un néant dans l'être. Elle est distance au monde. C'est dans cette distance que s'insinue la liberté. La liberté explose dans le vide, dans l'espace du néant. Comment pourrait-elle être élan vers un absolu ; comment pourrait-elle ne pas tendre pratiquement à l'incertitude et à l'anarchie et psychologiquement à l'angoisse et au délaissement ? Etre conscient, c'est mettre en question les choses qui sont et l'être qu'on est ; c'est donc, d'une certaine façon, se nier et nier le monde ; c'est le néantiser. Or, la liberté semble consister d'abord dans cet anéantissement, dans cette négation de tout ce qui n'est pas le pouvoir de nier, de détruire. Penser finit par détruire le désir de vivre en abolissant toute raison de vivre. Ainsi surgit la "nausée, le sentiment d'être de trop, de se boire sans soif. A ce niveau, la morale sartrienne de la liberté dans

l'absurde tend au désespoir et au suicide. Cependant, Sartre ne veut pas plus que d'une philosophie qui conduirait l'homme à se nier et à se détruire. Cette liberté meurtrière et désespérante, il la veut créatrice de valeurs et d'actes. L'homme sartrien est, comme l'homme nietzschéen, quelqu'un qui se surmonte, il est, en fin de compte, sa liberté, il n'existe qu'autant qu'il la réalise, qu'il en fait le principe d'une action sur les choses, qu'il l'engage dans son histoire et dans l'histoire. Est libre l'homme qui prend ses responsabilités dans la situation où l'a jeté la conjonction des hasards, et qui donne un sens à son destin par un acte pur de sa conscience, en rejetant tout ce qui la fausse, mythes, fictions, autorité.¹²⁴

Tout le théâtre de Sartre soutient la notion de liberté et y trouve son unité profonde. *Les Mouches*, c'est l'acte obscur et couteux de la liberté qui s'engage. *Huis clos*, c'est l'angoisse d'une liberté devenue inutile, séparée des conditions de l'engagement et de l'action, se dévorant elle-même de n'avoir plus de preuves à se donner d'être ou d'avoir été. *Les Mains Sales*, c'est dans le personnage de Hugo, une autre forme d'angoisse, celle de l'homme qui a posé un acte, qui a fait un meurtre, mais n'en reconnaît plus les motifs, ayant agi ainsi par spontanéité passionnelle et non par décision volontaire. *Le Diable et le Bon Dieu*, c'est la tragédie de l'exclusion des mythes, Bien et Mal, Dieu et Diable, Ciel et Enfer, qui empêchent une conscience d'homme de prendre dans le risque ses décisions pour le temps terrestre. *La P... Respectueuse*, c'est la satire de la mauvaise foi, et spécialement de la mauvaise foi bourgeoise, quand elle détourne les actes de la liberté sur un système d'intérêts de classe grimée en devoirs moraux.¹²⁵ La première idée qui vient à l'esprit serait donc de prendre le théâtre sartrien sous l'angle du tragique de la liberté. C'est ce que nous allons faire. Nous chercherons dans les pages suivantes à en saisir l'aspect fondamental.

Un philosophe se double rarement d'un dramaturge ; à cet égard Jean-Paul Sartre est une glorieuse exception. Cet écrivain était prédestiné aux jeux de la scène par la souplesse de son talent, par ses qualités de dialecticien et par un sens inné du pathétique ; d'autre part, la pensée existentialiste s'exprime avec autant d'aisance dans ses œuvres dramatiques ou romanesques que dans ses ouvrages théoriques : en effet, l'existentialisme n'est pas une doctrine abstraite exclusivement réservée à des techniciens ; c'est une philosophie qui prend comme point de départ l'expérience vécue et qui mord constamment sur la réalité, cette « pâte des choses » comme dit Jean-Paul

¹²⁴ P. Simon, *Théâtre et destin*, p.168

¹²⁵ Ibid.169

Sartre lui-même. Au cours d'une interview, l'auteur de *Huis-clos* déclarait en 1951 : « L'existentialisme est une étude d'un certain nombre d'attitudes humaines, qui veut être concrète. Pourquoi ne pourrions-nous les peindre dans des romans ou des pièces de théâtre intelligibles pour tout le monde ? »¹²⁶

Le théâtre de Jean-Paul Sartre a repris et vulgarisé les idées-clés de sa philosophie, en les situant le plus souvent dans notre époque violente et cruelle. L'existentialisme, rappelons-le, part de la situation de l'homme dans l'univers : l'être humain agit et c'est par ses actes constamment renouvelés dans le temps qu'il existe. Or, l'action suppose toujours un choix ; l'abstention elle-même est un choix : donc l'homme est libre et l'existence n'est que l'exercice constant de la liberté ; d'où les célèbres formules sartriennes : L'homme n'est rien d'autre que ce qu'il se fait... L'homme devient ce qu'il choisit d'être... L'homme est condamné à être libre, ce qui veut dire que nous sommes libres de donner n'importe quel sens à n'importe quoi, mais condamnés à prendre position. Cependant, l'intégrité de notre liberté - la glorieuse indépendance de notre conscience, dit Simone de Beauvoir- est constamment menacée dans un univers absurde et ce sont ces menaces contre notre liberté qui constituent, à notre sens, l'idée dominante du théâtre sartrien.¹²⁷

Une première cause de décomposition de la liberté est constituée par les injures que l'on fait subir à notre âme et à notre corps. L'usage de la torture, si fréquent lors de la dernière guerre, a donné à Sartre l'occasion d'analyser ses effets avilissants, avec une particulière acuité psychologique, dans *Morts sans sépulture*. Dans cette pièce, qui se situe quelque temps avant la libération, un certain nombre de maquisards sont torturés par des miliciens ; une maquisarde, Lucie, a été violée ; brusquement, elle se sent une autre : elle a l'étrange sensation que quelque chose s'est bloquée dans sa tête. Elle s'enfonce alors dans une sorte d'univers maudit, où elle rejoint malgré elle ses tortionnaires.¹²⁸

En même temps que se crée cette étrange solidarité, cimentée par la haine, un fossé se creuse entre torturés et non torturés : ainsi Jean, le fiancé de Lucie, du seul fait que la torture, subie par ses camarades, lui est épargnée, se sent brusquement mis à l'écart, en butte à l'hostilité et au mépris de ceux dont il se sert pourtant la cause. Pour tenter de retrouver leur sympathie, il s'inflige de sa propre autorité un châtement

¹²⁶ Rencontre avec Sartre, interview avec Gabriel d'Aubarède dans : *Les Nouvelles Littéraires*, 1.2.1951 www.sartre.ch/Rencontre%20avec%20Sartre.pdf

¹²⁷ P. Surer, *op cit*, p.392

¹²⁸ *Ibid.*, p. 393

corporel : il s'écrase une main sous un chenet de fer. Peine perdue, souffrance vaine :¹²⁹
"Tu peux te casser les os, tu peux te crever les yeux, lui crie Lucie. C'est toi qui décides de ta douleur. Chacune des nôtres est un viol parce que ce sont d'autres hommes qui nous les ont infligées. Tu ne nous rattraperas pas."¹³⁰

À côté de cet enfer terrestre de la torture, il y a l'enfer proprement dit, dont Jean-Paul Sartre nous a présenté une vision concrète hallucinante dans ce chef-d'œuvre d'angoisse et d'intensité qu'est *Huis clos*. Qu'est-ce que l'enfer ? C'est par opposition à la conscience libre de l'être vivant, la conscience privée de liberté, puisqu'elle n'a plus de décision à prendre. L'être vivant est en effet perpétuellement en question ; il se projette sans cesse dans l'avenir et en modifie la signification. Mort, son destin est fixé figé, immuable. Il contemple alors sa vie antérieure comme un spectacle qu'il juge enfin impartialement. En effet, dans l'enfer, il n'y a plus de tricherie, plus de miroir embellissant destiné à justifier notre conduite quotidienne : une lumière blafarde implacable, symbolisée par des ampoules qui brûlent éternellement, dévoile nos âmes à nos propres yeux et aux yeux des autres : nous sommes 'nus comme des vers'. Mais par un paradoxe qui est sans doute une ironie du destin, c'est au moment précis où nous prenons pleine conscience de nous-mêmes que nous nous trouvons coupés des conditions nécessaires à l'exercice de notre liberté, à savoir l'action et le choix qu'elle implique.¹³¹

Inversément dans la vie réelle où nous avons la possibilité d'exercer notre liberté, nous l'abdiquons souvent, parce que nous avons tendance à fuir cette invention continuelle de soi, qui est la caractéristique d'une conscience libre. Jean-Paul Sartre s'est acharné à débusquer toutes les « conduites de mauvaise foi », tous les mensonges de la comédie sociale, sensibles surtout dans les milieux bourgeois : mensonges du visage "l'homme ne peut rien faire de son visage sans que cela tourne au jeu de physionomie" ¹³²; mensonges du langage ; mensonges de la mémoire ; excuses inventées pour vivre dans une attitude de confort, mais aussi de lâcheté, où l'on évite soigneusement de se poser des questions. En présentant ainsi constamment une image fautive de soi, l'homme rejette non seulement la vérité, profonde et mobile, mais la responsabilité ; il s'engluie, il entre « en viscosité » bref il n'est plus libre : il joue un rôle.

¹²⁹ Ibid, p. 393

¹³⁰ Sartre, *Morts sans sépulture*, p.187

¹³¹ P. Surer, Ibid. 394

¹³² Sartre, *Le Mur*, p. 81.

Un obstacle, fatal lui aussi à la liberté humaine, est constitué par la présence d'autrui. La célèbre formule de *Huis clos* : « L'enfer, c'est les autres. »¹³³ concerne en réalité les vivants. En effet, si les autres, appartenant au monde extérieur, sont pour moi assimilables à des objets, à leur tour ils ont tendance à faire de moi une chose, à m'immobiliser comme un objet : moi, être libre, en dépassement continu, je me trouve figé, « néantisé » par autrui. Cela est encore plus vrai si l'autre est Dieu ou plutôt si l'on admet que Dieu existe. La liberté de l'homme amène logiquement à conclure qu'aucun pouvoir divin ne peut s'exercer sur lui ; car si Dieu, infini et absolu, prévoit et saisit tous mes actes, je ne peux, moi qui suis relatif et fini, être libre. S'il est tout-puissant, je suis forcément dépendant et réduit à zéro. Ainsi, dans *le Diable et le bon dieu*, Gœtz, qui, d'abord, ne doutait pas de Dieu, reconnaît qu'il n'existe pas et que l'homme ne peut exister qu'à cette condition :¹³⁴ "Dieu n'existe pas, s'écrie-t-il. Joie, pleurs de joie. Alléluia...Plus de ciel, plus d'enfer, rien que la terre. Il n'y a que les hommes."¹³⁵

Une des plus grandes menaces contre la liberté de l'homme est formée par un ensemble d'idoles, de fictions et de mythes qu'il faudrait détruire. Ces idoles, Dieu, roi, chef, parti politique ont un point commun : elles représentent l'ordre, le pouvoir, la loi. Or, la liberté humaine ne pouvant s'épanouir que dans l'aventure ou dans la révolte, la loi est un moyen d'oppression. Dans *les Mouches* Égisthe, le roi et Jupiter, le dieu, affirment une égale passion de l'ordre : « Je voulais, déclare Égisthe, que l'ordre règne et qu'il règne par moi. J'ai vécu sans désir, sans amour, sans espoir. J'ai fait de l'ordre. Ô terrible et divine passion... »¹³⁶ Et Jupiter conclut : "Nous ne pouvions en avoir d'autre : je suis et tu es né pour être roi." ¹³⁷ Mais rois et dieux savent que leur pouvoir est fragile, car il est fondé sur la force, non sur la justice. Aussi prennent-ils toute sorte de précautions pour maintenir leur autorité : ils s'entourent de prêtres ou de gardes ; ils surveillent étroitement tout individu susceptible de provoquer l'écroulement de leur pouvoir, s'il émergeait à la liberté, Jupiter entretient chez les hommes les terreurs, les repentirs et les pénitences, symbolisés par les mouches dont le ciel d'Argos est noirci, Égisthe exploite, pour gouverner, les vieilles dévotions de son peuple et il maintient l'obsession des fautes anciennement commises par une évocation annuelle des morts, dont les fantômes tourmentent les veuves infidèles ou les parents oublieux.

¹³³ Sartre, *Huis-clos*, p. 92.

¹³⁴ P. Surer, *Ibid.* 395.

¹³⁵ Sartre, *Le Diable et le bon Dieu*, p.229.

¹³⁶ Sartre, *Les Mouches*, p. 200.

¹³⁷ *Ibid.* p. 200.

D'où qu'ils émanent l'ordre et le pouvoir salissent les mains. Dans *les Mains sales*, l'opportuniste Hoederer, dirigeant communiste, explique au jeune Hugo qui, instruit au marxisme, a toutes les ferveurs d'un catéchumène, pour quelles raisons il trahit, au moins en apparence, l'idéal prolétarien : la politique exige des habiletés, des compromissions, des renoncements ; la fin justifie les moyens ; autrement dit, il faut plier la doctrine aux circonstances, ne pas s'embarrasser d'une idéologie rigide. Quand on s'est emparé du pouvoir, il s'agit de le garder le plus longtemps possible, quitte à plonger ses mains dans la boue jusqu'aux coudes. Et, à la fin de la pièce, la politique cynique, mais souple et efficace d'Hoederer est reprise par ceux qui le condamnaient au nom de leur intransigeance. Le pouvoir salit à ce point les mains que même un chef qui, comme Nasty dans *Le Diable et le bon dieu*, aime sincèrement le peuple et pour qui l'ordre est synonyme de justice, ne peut rester pur ; il lui faut intriguer, duper, traiter en ennemi ceux qu'il dirige, bref devenir « bourreau et boucher ».¹³⁸

Reste une dernière idole, une dernière mystification : les valeurs établies, l'obéissance à des règles de vie façonnées une fois pour toutes, à des conventions routinières dans lesquelles nous nous engluons et qui sont destructrices de notre liberté, car l'homme n'a pas d'autre législateur que lui-même. L'inexistence de dieu fait en effet disparaître toute possibilité de trouver des valeurs dans un ciel intelligible ; il ne peut plus y avoir de bien *a priori*, puisqu'il n'y a plus de conscience infinie et parfaite pour le penser il n'est écrit nulle part que le bien existe, qu'il faut être honnête, puisque précisément nous sommes sur un plan où il y a seulement des hommes. L'existentialisme est un humanisme. Il convient donc de repousser les formules commodes auxquelles on recourt pour ne pas faire l'effort d'assumer une responsabilité strictement personnelle et de se forger des valeurs nouvelles, car la morale est le produit d'une invention et d'un jaillissement indéfiniment recommencés.

À la base du choix, une qualité est requise : la bonne foi. Jean-Paul Sartre nous a présenté dans son théâtre deux exemples opposés, l'un de bonne foi, celui d'Oreste dans *les Mouches*, l'autre de mauvaise foi, celui de Gœtz dans *le Diable et le bon dieu*. Oreste, qui a pour mission de venger la mort de son père, se heurte au conformisme social, représenté par Jupiter, pour qui il convient de laisser les choses comme elles sont, de filer doux. Mais tout d'un coup la liberté 'explose dans son âme d'homme' et dès lors, il n'y a plus rien au ciel, ni Bien ni Mal, ni personne pour lui donner des

¹³⁸ P.Surer, Ibid. 397.

ordres. Il choisit, en toute bonne foi, l'acte qui doit lui permettre de se réaliser pleinement ; il tue Égisthe, puis Clytemnestre ! « J'ai fait mon acte. »¹³⁹ dit-il à Électre. Du même coup, il sauve sa ville, Argos, de l'obsession des fautes pensées. Il lui rend la conscience légère et le goût du bonheur.¹⁴⁰

Gœtz, au contraire, s'engage sur les chemins de la mauvaise foi. Estimant que le bien est déjà fait par Dieu et qu'il s'agit d'"inventer", il se délecte d'abord dans le mal : il massacre, viole, jusqu'au jour où un prêtre, Heinrich, lui ayant montré qu'il est impossible de faire le bien sur la terre, Gœtz relève le défi et parie de pratiquer désormais le bien en toute occasion : il fait grâce aux populations de la ville qu'il assiégeait, distribue aux indigents les terres qu'il a reçues en héritage, se perce les deux paumes pour répandre son sang sur une jeune femme qui agonise ; bref, il passe de l'excès du mal à la folie du bien ; il joue la comédie de la sainteté. Mais, en dépit de ses efforts, il se fait honnir de tous, car ses bienfaits sont considérés comme des humiliations par tous ceux qui les reçoivent. Finalement, le curé Heinrich prouve à Gœtz qu'il a suivi les mêmes instincts lorsqu'il faisait le mal et lorsqu'il pratiquait le bien ; bref, que bien et mal, loin d'être des réalités immuables que l'on peut fixer par un code, ne sont que des notions mouvantes et confuses, des mystifications de la conscience. Après avoir donné dans les diverses formes de la mauvaise foi, Gœtz se dépouille des fausses croyances et il se retrouve un homme dans la négation de l'absolu.¹⁴¹

Ainsi donc, l'homme est libre, mais à chaque instant, des obstacles se dressent contre cette liberté et nous plongent dans une existence misérable et absurde. De là naît un sentiment tragique de solitude qu'illustre tout particulièrement la dernière pièce de Sartre, *Les Séquestrés d'Altona*. Frantz et Johanna représentent deux solitudes humaines qui ont tenté, contre tout espoir de s'unir, de prendre contact. Vain effort ! La proclamation que le séquestré Frantz fait entendre à la fin de la pièce, au moyen d'un magnétophone, peut être considérée comme une profession de foi sartrienne : les hommes restent emmurés dans leur solitude, chacun à sa manière, car 'un plus un font un'.

Pourtant, le désespoir n'est pas absolument sans recours. Il y a dans le théâtre de Sartre - et c'est ce qui le rend très humain- des échappées de tendresse, un besoin de

¹³⁹ Sartre, *Les Mouches*, p. 208.

¹⁴⁰ P. Surer, *Ibid.* 399.

¹⁴¹ *Ibid.* p. 400.

fraternité et de solidarité humaine : Gœtz, comme Oreste, aspire à devenir ‘un homme parmi les hommes’ ; les maquisards des « *Morts sans sépulture* » tout comme les révolutionnaires des *Mains sales* ne pensent qu’à être unis dans une action solidaire ; quant à Hoederer, un vrai homme de chair et d’os, il avoue avec une émouvante simplicité : "Moi, j’aime les hommes pour ce qu’ils sont avec toutes leurs saloperies et tous leurs vices. J’aime leurs voix et leurs mains chaudes et leurs peaux plus nues que toutes les peaux et leurs regards inquiets et la lutte désespérée qu’ils mènent, chacun à son tour contre la mort et contre l’angoisse." ¹⁴² Sans doute a-t-on fait remarquer qu’il ne s’agit pas toujours d’un amour total, universel : ainsi la solidarité des maquisards ne repose que sur la communauté provisoire d’un idéal. Il n’en reste pas moins que Jean-Paul Sartre a peint des êtres frémissants de vie, des âmes déchirées, qui cherchent obstinément la voie de leur salut. ¹⁴³

Le véritable théâtre d’idée, c’est celui de Sartre, vivant et plus soucieux d’efficacité pratique, puisqu’il tend ouvertement à peser sur les consciences et les événements, à orienter l’action des hommes. Sartre a très bien vu le risque que prend le dramaturge engagé : les idées ont toujours tendance à se désincarner et le théâtre à faire en ce cas figure de chaire ou tribune. Il y a paré en renforçant l’intrigue, en individualisant fortement ses personnages, en écartant tout didactisme de leur propos. ¹⁴⁴

Certains critiques contestent les chances de survie du théâtre de Sartre. La légendaire facilité de cet écrivain lui a joué de mauvais tours. Trop de ses pièces ont été hâtivement conçues, sans souci d’élaguer : *Le Diable et le bon dieu*, *les Séquestrés d’Altona* durent quatre heures d’horloge ; Nekrassov est une interminable farce politico-satirique ; ajoutons que le style de ces œuvres est tantôt dur à l’excès, tantôt prolix, dépourvu de prestige éternel. D’autre part, Jean-Paul Sartre commet, à notre sens, une erreur esthétique, quand il pose en principe que l’homme de lettres doit renoncer aux universels en faveur des problèmes d’actualité. Le théâtre a besoin de prendre du recul par rapport à la réalité dont il s’inspire : *Morts sans sépulture*, *Les Séquestrés d’Altona* évoquent des faits trop nettement datés, trop intimement solidaires du moment historique et social pour atteindre à la valeur générale de *Huis clos*, où Sartre s’est dégagé de tout souci d’actualité.

¹⁴² Sartre, *Les Mains sales*, p. 213.

¹⁴³ P. Surer, *Ibid.* 400.

¹⁴⁴ F. Jeanson, *Sartre*, p. 3.

Il faut avouer aussi que, dans cette dramaturgie, la doctrine philosophique est souvent présente en filigrane : *Les Mouches* en particulier, sont encombrées de thèmes qui superposent avec une lourdeur assez accablante ; et on pourrait citer maints personnages qui sont moins des êtres vivants que des porteurs d'idéologie.

Enfin, s'il nous paraît déplacé de reprocher à notre auteur son désespoir et l'atmosphère de défaite irrémédiable qui pèse sur la plupart des héros, on peut lui en vouloir de s'être trop complu dans une atrocité qui effarouche les âmes sensibles. Il y a du tortionnaire chez Jean-Paul Sartre, un goût parfois malsain du sordide, du pollué, de ce qui est visqueux et gluant, un humour noir trop grinçant. On suffoque dans son enfer intellectualiste, qu'aucun souffle d'air ne traverse et où il semble que d'invisibles mains, armées d'un scalpel mettent à nu les humeurs et les purulences de nos viscères. De toute évidence, Sartre est allergique au rêve poétique, à l'émotion rafraichissante, au mystère des visages et des âmes. Ces réserves faites, on peut se demander si la production dramatique de Jean-Paul Sartre n'est pas destinée à devenir la partie la plus durable de son œuvre. Il affirme des dons éclatants : une exceptionnelle vigueur de tempérament ; une acuité féroce dans l'observation ; un sens infallible du dialogue dépouillé, nerveux et âpre, qui saisit à la gorge dès les premières répliques. Jean-Paul Sartre a créé un tragique d'un accent insolite : sous un ciel noir, au milieu d'un monstrueux silence, sans aide et sans excuse, la créature humaine, emprisonnée dans sa conscience, exhale son horreur de vivre en un chant douloureux, qui semble sortir des profondeurs de l'abîme ; par un enchaînement implacable, elle s'enlise jusqu'au fond du désespoir, condamnée à ne jamais pouvoir échapper à son destin.

La volonté d'actualité de ce théâtre est certes une faiblesse, mais c'est aussi une force : si elle enlève aux pièces de Sartre une partie de leur prestige durable, elle leur donne la valeur d'un document. Rendons hommage à la probité intellectuelle, au courage d'un dramaturge qui, sans ménagement et le plus souvent sans recours à des camouflages historiques, nous a présenté des témoignages authentiques sur les années tragiques que nous avons vécues. Plus d'Antigone alors, plus de Clytemnestre, plus d'Atrides ; témoin et juge de son temps, Jean-Paul Sartre donne aux êtres et aux choses leur vrai nom : dans *les Mains sales*, au lendemain de la bataille de Stalingrad un pays d'Europe orientale, occupé par les Allemands, une armée russe qui progresse ; un chef communiste de 1943 ; un politique souple et adroit, plus soucieux de la vie humaine que d'un idéal abstrait ; un jeune intellectuel marxiste fils de bourgeois, prêt à tout sacrifier à ses exigences de justice et de vérité.

Soucieux d'obtenir la plus large audience auprès de ses contemporains et en particulier auprès des hommes de la rue, Jean-Paul Sartre s'est adressé à eux en toute liberté et en pleine lumière, non du fond de son cabinet de travail, usant d'un dialogue en prise directe sur la pensée, il a traité à chaud, avec un mépris total de la convention, les problèmes angoissants et souvent inédits qui ont surgi au milieu de l'extravagante confusion du monde actuel.¹⁴⁵

Dans le théâtre sartrien, il s'agit de la liberté, des rapports avec autrui, de la philosophie de l'histoire ou des relations de la conscience à l'absolu. Sartre applique avec maîtrise toutes les recettes du théâtre moderne pour créer la distance dramatique et styliser le langage. Toutes les pièces sartriennes appellent l'émotion rafraichissante. Dans les rares fusées de son lyrisme, on a l'impression d'entendre quelque chose qui doit ressembler au rire au diable. Le théâtre sartrien est en somme un théâtre de philosophie.

Le fait est que le dialogue de Sartre passe la rampe, secoue les spectateurs-intéressés d'ailleurs par une intrigue toujours bien nouée au problème. Il faut dire d'ailleurs que le théâtre est moyen d'expression privilégiée pour un philosophe de l'existence.

Généralement, toutes les places pourront, par leur mouvement, rendre visible et palpable (aux spectateurs) ces deux scandales de la condition humaine que Sartre ne se lasse pas de dénoncer : L'absurdité fondamentale de l'existence et la mauvaise foi de ceux qui ne veulent pas la reconnaître. C'est le côté ombre et négativité du théâtre sartrien.

Il serait donc possible, sinon facile, du dégager du théâtre sartrien sa pensée essentielle et sa philosophie : c'est la liberté accompagnée de l'absurdité et poursuite par l'angoisse.¹⁴⁶

Sartre a voulu traiter de la tragédie de la liberté en opposition avec la tragédie de la fatalité. Le sujet de sa pièce pourrait se résumer ainsi : Comment se comporte un homme en face d'un acte qu'il a commis, dont il assume toutes les conséquences et les responsabilités, même si par ailleurs cet acte lui fait horreur ? Il a voulu prendre le cas d'un homme libre en situation, un homme qui ne se contente pas de s'imaginer libre, mais qui s'affranchit au prix, d'un acte exceptionnel, si monstrueux qu'il soit parce que, dans ce cas, seul, il peut lui apporter cette libération définitive vis-à-vis de lui-même.

¹⁴⁵ P. Surer, *Ibid.* 404.

¹⁴⁶ P. Simon, *Théâtre et destin*, pp. 166 – 167.

Au risque de situer la tragédie classique dont il a pris l'armature et conservé les personnages Sartre dit que son héros avait commis le forfait d'apparence le plus inhumain. Son geste est celui d'un justicier puisque c'est pour venger le roi de son père, assassiné par un usurpateur, qu'il tue à son tour ce dernier. Mais étend le châtement à sa propre mère, la reine, qu'il sacrifie également parce qu'elle fut la complice du crime initial.

Par ce geste, il rétablit l'harmonie d'un rythme qui dépasse en portée la notion du bien et du mal. Mais son acte restera stérile s'il n'est pas total et définitif, s'il doit, par exemple, entraîner l'acceptation du remords, sentiment qui n'est qu'un retour en arrière puisqu'il équivaut à un enchaînement avec le passé.

L'homme qui s'est haussé à ce point au-dessus de lui-même ne deviendra libre en situation que s'il rétablit la liberté pour autrui, si son acte a pour conséquence la disparition d'un état de chose existant et le Rétablissement de ce qui devait être.¹⁴⁷

Dans *les Mouches*, le repentir n'apparaît ni comme hypocrisie ni comme renoncement à soi. Ceci est intéressant car la pièce tourne autour du problème du repentir. Il faut expliquer la pièce par les circonstances de ce temps-là. « De 1941 à 1943, bien des gens désiraient vivement que les Français se plongent dans le repentir. Le nazi en tout premier lieu y avait un vif intérêt, et avec eux Pétain (Maréchal Pétain) et sa presse ? Il fallait encore convaincre les Français, nous convaincre nous-mêmes, que nous avions été des fous, que nous étions descendus au dernier degré, que le Front populaire nous avait fait perdre la guerre, que nos élites avaient démissionné, etc. Quel était le but de cette campagne ? Certainement pas d'améliorer les Français, d'en faire d'autres hommes. Non, le but était de nous plonger dans un état de repentir, de honte, qui nous rendit incapables de soutenir une résistance. Nous devions nous satisfaire de notre repentir, voire y trouver du plaisir. C'était d'autant mieux pour les nazis.

En écrivant ma pièce, j'ai voulu, avec mes seuls moyens, bien faibles, contribuer à extirper quelque peu cette maladie du repentir, cette complaisance au repentir et à la honte ? Il fallait alors redresser le peuple français lui rendre courage. La pièce fut admirablement comprise par les gens qui s'étaient levés contre le gouvernement de Vichy, le regardaient comme un avilissement, par tout ce qui, en France, voulaient

¹⁴⁷ Sartre, *Un théâtre de situations*, p. 224.

s'insurger contre toute domination nazie. *Les Lettres françaises*, alors publiées dans la clandestinité, l'avaient proclamé. »¹⁴⁸

Si l'on considère, la France de 1943, on constate qu'on essayait de convaincre les Français qu'ils ne devaient regarder que leur passé. Contre cela, Sartre prétendait que les vrais Français devaient regarder l'avenir : celui qui voulait travailler devait agir dans la Résistance, sans repentir, sans remords de conscience.¹⁴⁹

C'est sans doute par ses pièces de théâtre que Sartre est devenu véritablement « public ». ¹⁵⁰ En 1943, *Les Mouches* marquaient le profond changement que la guerre, la captivité et la Résistance avaient apporté dans la pensée de Sartre. Jusque-là, il exigeait bien que la liberté individuelle se déprît des comédies où elle se perd et s'engluait, mais rien n'avait précisé les voies de cette ascèse, si ce n'est une vigilante lucidité qui risquait de rester purement critique et négative, vaine en fait ; car par quel moyen peut-on s'assurer qu'on ne joue pas un rôle, et au moment même où nous nous disions : J'évite de prendre une attitude conventionnelle, rien ne garantit que nous cessions d'être comédiens...¹⁵¹ Le critère sera alors le degré de responsabilité personnelle que nous mettons dans nos actes. Si nos prétentions nous 'engagent' de telle façon que nous courions un risque et nous acceptions les conséquences de nos actions, il y aura conduite authentique de notre part.¹⁵²

Par opposition à la tragédie comme au théâtre psychologique, Sartre a lui-même défini le genre théâtral qu'il considère le seul possible à notre époque : 'le théâtre de situations'.

Ce théâtre de situations est un théâtre de liberté. C'est la liberté en situation que nous trouvons au cœur même de la première pièce de Sartre, *Les Mouches*, drame en trois actes.

Oreste, fils d'Agamemnon et Clytemnestre, a une vingtaine d'années. Accompagné de son précepteur, il revient dans Argos, sa ville natale, d'où il a été chassé à l'âge de trois ans, -à la suite de l'assassinat d'Agamemnon par Égisthe, l'amant de Clytemnestre. De riches bourgeois d'Athènes l'ont recueilli, il a voyagé, il a lu tous les livres, on lui a montré à chaque circonstance comme c'est chose variable que les

¹⁴⁸ Extrait de l'article écrit par Michel Leiris, "*Oreste et la Cité*" dans *Les Lettres françaises*, no 12 ; plus tard publié dans : Michel Leiris, *Brisées*, Mercure de France, p.74-78.

¹⁴⁹ Ibid., p. 232.

¹⁵⁰ F. Jeanson, *Sartre*, p. 7.

¹⁵¹ R. M. Albérès, *J. P. Sartre*, p. 96.

¹⁵² Ibid., p.97

mœurs des hommes. Ainsi a-t-il appris à ne voir dans toute prétendue vérité qu'une opinion subjective. Bref s'étant entraîné de bonne heure à l'ironie sceptique, il a conquis ce bien précieux entre tous : la liberté d'esprit. Le voilà donc, comme le lui rappelle son précepteur : « jeune, riche et beau, avisé comme un vieillard, affranchi de toutes les servitudes et de toutes les croyances, sans famille, sans patrie, sans religion, sans métier, libre pour tous les engagements et sachant qu'il ne faut jamais s'engager, un homme supérieur enfin, capable par surcroît d'enseigner la philosophie ou l'architecture dans une grande ville universitaire, et vous vous plaignez ! »¹⁵³

Ce sort enviable, Oreste cependant ne paraît point s'en satisfaire. Il est là, devant le palais de son père, devant son palais, et ce qui le frappe tout d'abord c'est que précisément ce palais n'est pas le sien : il le voit pour la première fois. Plus généralement, il se rend compte qu'il n'a pas de souvenirs, que rien n'est à lui, qu'il n'est de nulle part et qu'enfin il n'est rien. Ses paroles d'Oreste l'expliquent très bien :

« Tu m'as laissé la liberté de ces fils que le vent arrache aux toiles d'araignée et qui flottent à dix pieds du sol ; je ne pèse pas plus qu'un fil et je vis en l'air. Je sais que c'est une chance et je l'appécie comme il convient. (*Un temps.*) Il y a des hommes qui naissent engagés : ils n'ont pas le choix, on les a jetés sur un chemin, au bout du chemin il y a un acte qui les attend, leur acte ; Mais moi... Moi, je suis libre, Dieu merci. Ah ! Comme je suis libre. »¹⁵⁴

"Pour aimer, pour haïr, il faut se donner. Il est beau, l'homme au sang riche, solidement planté au milieu de ses biens, qui se donne un beau jour à l'amour, à la haine, et qui donne avec lui sa terre, sa maison et ses souvenirs. Qui suis-je et qu'ai-je à donner, moi ? J'existe à peine : de tous les fantômes qui rôdent aujourd'hui par la ville, aucun n'est plus fantôme que moi. J'ai connu des amours de fantôme, hésitants et clairsemés comme des vapeurs ; mais j'ignore les denses passions des vivants. (*Un temps.*) Honte ! Je suis revenu dans ma ville natale ... »¹⁵⁵

« Personne ne m'attend. Je vais de ville en ville, étranger aux autres et à moi-même, et les villes se referment derrière moi comme une eau tranquille. Si je quitte Argos, que restera-t-il de mon passage, sinon l'amer désenchantement de ton cœur ? »¹⁵⁶

¹⁵³ Sartre, *Les Mouches*, p. 120.

¹⁵⁴ Ibid., p. 121.

¹⁵⁵ Ibid., p. 173.

¹⁵⁶ Ibid., p. 174.

De cette ville où il est né, Oreste se sent exclu : cette chaleur, c'est la chaleur des autres, cette ombre fraîche qui va bientôt monter du sol c'est celle d'un soir d'Argos, c'est l'ombre d'un soir qui n'est pas le sien. Ainsi en vient-il à former le rêve d'entrer de force dans l'intimité de cette ville, d'y conquérir sa place, d'y devenir enfin 'homme parmi les hommes' :¹⁵⁷

« Ah ! S'il était un acte, vois-tu, un acte qui me donnât droit de cité parmi eux ; si je pouvais m'emparer -fût-ce par un crime, de leurs mémoires, de leur terreur et de leurs espérances pour combler le vide de mon cœur, dussé-je tuer ma propre mère . . . »¹⁵⁸

De cette simple façon de parler Oreste rêve un instant, puis, décide de repartir. Il a compté sans Électre, sa sœur, qui va surgir à point nommé pour l'inciter à réaliser son rêve. Électre en effet a connu un sort très différent du sien : elle a grandi au palais même de son propre père, mais en y devenant la servante de sa mère et de l'usurpateur. Ainsi a-t-elle vécu dans la révolte et dans la haine. Depuis quinze ans, elle attend son frère, elle rêve du jour où il reviendra pour frapper les deux coupables et guérir les gens d'Argos. Car elle a compris qu'il y faudrait la violence : « On ne peut vaincre le mal que par un autre mal. »¹⁵⁹ Le fait est que les gens d'Argos ont grand besoin d'être guéris... Parce que les mouches, des millions de mouches se sont abattues sur eux il y a quinze ans. Elles ont été envoyées par les dieux, et symbolisent les remords qui pèsent sur la ville entière depuis qu'Égisthe en a tué le roi.¹⁶⁰

« Oreste- Est-ce qu'Égisthe se repent ?

Jupiter- Égisthe ? J'en serais bien étonné. Mais qu'importe, toute une ville se repent pour lui. Ça se compte au poids, le repentir. »¹⁶¹

De ces paroles nous comprenons que l'assassin règne, et règne sans remords. Mais son règne est précisément assis sur le remords des autres.¹⁶²

« Oreste- Et l'assassin règne. Il a connu quinze ans de bonheur. Je croyais les dieux justes.

Jupiter- He là ! N'incriminez pas les Dieux si vite. Faut-il donc toujours punir ? Ne valait-il pas mieux tourner ce tumulte au profit de l'ordre moral ? »¹⁶³

¹⁵⁷ Ibid., p. 176.

¹⁵⁸ Ibid., p. 124.

¹⁵⁹ Ibid., p.169.

¹⁶⁰ F. Jeanson, *Sartre*, p. 90.

¹⁶¹ Sartre, *Les Mouches*, p. 113.

¹⁶² F. Jeanson, *Sartre*, p. 10.

Nous devons rappeler que cette pièce a été jouée pour la première fois sous l'occupation allemande : d'où les fréquentes allusions qu'elle contient et qui étaient alors plus transparentes encore qu'aujourd'hui, à la politique du 'mea culpa' dirigé mis en vigueur du côté de Vichy.¹⁶⁴

« ...Dans le moment où nous allions nous abandonner au remords, les gens de Vichy et les collaborateurs, en tentant de nous y pousser, nous retenaient. L'occupation, ce n'était pas seulement cette présence constante des vainqueurs dans nos villes : c'était aussi sur tous les murs, dans les journaux, cette immonde image qu'ils voulaient nous donner de nous-mêmes. Les collaborateurs commençaient par en appeler à notre bonne foi. "Nous sommes vaincus, disaient-ils, montrons-nous beaux joueurs : reconnaissons nos fautes. Et, tout aussitôt après : "convenons que le Français est léger étourdi, vantard, égoïste, qu'il ne comprend rien aux nations étrangères, que la guerre a surpris notre pays en pleine décomposition." Des affiches humoristiques ridiculisaient nos derniers espoirs. Devant tant de bassesses et de ruses si grossières, nous nous raidissions, nous avions envie d'être fiers de nous-mêmes. »¹⁶⁵

Oreste, bien entendu, n'est pas d'accord avec l'histoire des mouches. Mais précisément parce qu'il n'est d'Argos, parce que son impertinente innocence le sépare des gens d'Argos comme un fossé profond, il n'a pas les mêmes raisons que sa sœur d'en être révolté. Cependant, le rêve d'Électre est venu à la rencontre de son propre rêve, et celui-ci en a reçu une sorte de consistant ce, il n'est plus tout à fait un simple rêve mais déjà presque une volonté :

« Je me soucie bien du bonheur. Je veux mes souvenirs, mon sol, ma place au milieu des hommes d'Argos. (*Un silence.*) Électre, je ne m'en irai pas d'ici. »¹⁶⁶

« . . . Électre, je veux tirer la ville autour de moi et m'y enrouler comme dans une couverture. Je ne m'en irai pas. »¹⁶⁷

Seulement c'est un bon jeune homme et une belle âme. Son cœur est sans haine, il n'a jamais voulu que le Bien, Zeus a défendu de verser le sang. Oreste donc supplie Zeus de lui manifester sa volonté et Jupiter ne tarde pas à lui répondre : le signe est clair, Oreste doit se résigner et partir... Mais non : le signe est trop clair. Jupiter est gaffé. Zeus, c'est le symbole du Bien, le principe moral absolu. Jupiter, c'est le patron

¹⁶³ Sartre, *Les Mouches*, p. 110.

¹⁶⁴ F. Jeanson, *Sartre*, p. 10 ; Sartre, *Les Mouches*, p. 110.

¹⁶⁵ Sartre, *Situations, III*, p. 35.

¹⁶⁶ Sartre, *Les Mouches*, p. 174.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 175.

de tous les Égisthe : c'est la contrainte exercée au nom du Bien, la religion du repentir, l'Église temporelle et ses "mômeries", l'ordre de la Nature comme justification de cet "ordre moral" dont se réclame toute tyrannie. Reste que le Bien lui-même dissimule et favorise, sous la fausse universalité d'une morale abstraite, le conformisme sociale et la résignation à l'ordre établi ; si Jupiter est le bras séculier, c'est la pure loi de Zeus qui lui fournit les textes...

« Oreste- Alors... C'est ça le Bien ? (*un temps, il regarde toujours la pierre.*) Filer doux, tout doux. Dire toujours "Pardon" et « Merci »... c'est ça ? (*Un temps, il regarde toujours la pierre.*) Le Bien. Leur Bien...»¹⁶⁸

Un instant de plus, rien qu'un instant et c'est fait. Il ne s'est rien produit mais tout a changé : le monde s'est réorganisé autour d'Oreste et dans ce monde il y a désormais un chemin qui est le sien, par lequel il lui faudrait passer pour devenir un homme. Ce chemin descend vers la ville, et la ville est à prendre. C'est le chemin d'un acte irréparable, par lequel Oreste prenant sur lui tous les remords de la ville acquerra enfin droit de cité dans Argos.

Ce qui fut dit fut fait. Oreste tua l'usurpateur, et puis il tua sa propre mère. Puis il s'en revient vers sa sœur qui était à moitié morte d'horreur et qui ne le reconnut point. Puis ils eurent un entretien à trois avec Jupiter, entretien au cours duquel Oreste demeura sur ses positions, revendiquant son acte avec fierté, cependant qu'Électre, le désavouant, se précipitait dans le plus abject repentir. Après quoi Oreste s'adressa à son peuple, qui le cherchait, justement pour le lapider lui révéla qu'il venait de lui rendre la vie, et finalement disparut à jamais.

Si nous résumons ainsi *Les Mouches*, c'est qu'il nous a paru instructif de mettre en rapport les décisions d'Oreste : sa première décision, celle d'accomplir un acte et sa seconde décision, celle de quitter Argos pour toujours, une fois cet acte accompli. Que s'est-il passé dans l'intervalle ? Rien, sinon l'acte lui-même, et son commentaire par les intéressés. Examinons rapidement l'attitude adoptée par les plus importants d'entre eux.

À force d'avoir joué la comédie pour masquer aux hommes leur pouvoir, Égisthe n'est plus qu'une grande apparence vide et lasse de survivre, c'est parce qu'il joue la comédie pour masquer aux hommes leur pouvoir.¹⁶⁹ « Qui suis-je, sinon la peur que les

¹⁶⁸ Ibid., p. 177.

¹⁶⁹ Ibid., p. 198.

autres ont de moi ? »¹⁷⁰ Lorsqu'Oreste surgira devant lui, il ne cherchera pas à se défendre.

Quant à Jupiter, il n'est pas content du tout : le crime d'Égisthe lui avait été utile, mais il ne pourra tirer aucun profit de celui d'Oreste :

« Qu'ai-je à faire d'un meurtre sans remords, d'un meurtre insolent, d'un meurtre paisible, léger comme une vapeur dans l'âme d'un meurtrier ? J'empêcherai cela ! Ah ! Je hais les crimes de la génération nouvelle : ils sont ingrats et stériles comme l'ivraie. »¹⁷¹ Et, comble du désagrément, Jupiter a perdu tout pouvoir sur Oreste:

"Quand une fois la liberté a explosé dans une âme d'homme, les Dieux ne peuvent plus rien contre cet homme-là. Car c'est une affaire d'hommes, et c'est aux autres -à eux seuls- qu'il appartient de le laisser courir ou de l'étrangler. »¹⁷²

Il lui faut donc s'en remettre à Égisthe du soin d'étrangler Oreste. Mais nous avons vu qu'Égisthe a précisément perdu toute combativité. Par la suite, le double meurtre ayant eu lieu, Jupiter se rabattra sur Électre, et qui ne tardera point à se jeter dans ses bras pour échapper à l'horreur que lui inspire un acte dont pourtant elle n'avait cessé de rêver. C'est qu'en effet elle se contentait d'en rêver : cela fait quinze ans qu'elle assouvit dans l'imaginaire son désir de vengeance et qu'elle vit de cette fiction.¹⁷³ "File s'est installée dans cette révolte, passive, elle y a trouvé son équilibre. Elle a choisi de haïr dans l'impuissance, de supporter sa situation misérable en y promenant cette haine rêveuse :

« Voleur ! Je n'avais presque rien à moi, qu'un peu de calme et quelques rêves. Tu m'as tout pris, tu as volé une pauvre. Tu étais mon frère, le chef de notre famille, tu devais me protéger : mais tu m'as plongé dans le sang, je suis rouge comme un bœuf écorché ; toutes les mouches sont après moi, les voraces, et mon cœur est une ruche horrible. »¹⁷⁴

Électre souhaitait la mort du couple, mais elle ne la voulait pas vraiment : elle s'en était remise à quelqu'un, à ce frère inconnu, et qui peut-être ne reviendrait jamais. Elle n'était plus qu'attente d'un autre qui agirait à sa place, du jour où son souhait se réaliserait. Mais puisque sa raison de vivre avait cessé d'être la vengeance pour devenir

¹⁷⁰ Ibid., p. 199.

¹⁷¹ Ibid., p.197.

¹⁷² Ibid., p. 201.

¹⁷³ Ibid., p. 227.

¹⁷⁴ Ibid., p. 238.

l'espoir de cette vengeance. Il fallait que son attente ne fût jamais comblée, que l'acte demeurât toujours en suspens dans le futur, que sa haine enfin pût viser indéfiniment son objet sans jamais l'atteindre. Au futur ce n'était que justice ; au passé l'acte irréparable est devenu un crime. Et c'est en toute vérité qu'Électre pourra dire : " j'ai rêvé ce crime."¹⁷⁵ et se connaître dans la description que lui propose Jupiter :

« Bah ! Ces rêves sanglants qui te berçaient, ils avaient une espèce d'innocence : ils te masquaient ton esclavage, ils pensaient les blessures de ton orgueil. Mais tu n'as jamais songé à les réaliser. Est-ce que je me trompe ? »¹⁷⁶

« Tu es une toute petite fille. Électre. Les autres petites filles souhaitent de devenir les plus riches ou les plus belles de toutes les femmes. Et toi, fascinée par l'atroce destin de ta race, tu as souhaité de devenir la plus douloureuse et la plus criminelle. Tu n'as jamais voulu le mal : tu n'as voulu que ton propre malheur. À ton âge, les enfants jouent encore à la poupée ou à la marelle ; et toi, pauvre petite, sans jouets ni compagnes, tu as joué au meurtre, parce que c'est un jeu qu'on peut jouer toute seule. »¹⁷⁷

Contre la démission de sa sœur, contre son choix de culpabilité, Oreste proclame bien haut qu'il assume pleinement la responsabilité de son acte.

« Je suis libre, Électre ; la liberté a fondu sur moi comme la foudre.¹⁷⁸

« J'ai fait mon acte, Électre, et cet acte était bon. Je le porterai sur mes épaules comme un passeur d'eau porte les voyageurs, je le ferai passer sur l'autre rive et j'en rendrai compte. Plus il sera lourd à porter, plus je me réjouirai, car ma liberté, c'est lui. »¹⁷⁹

Aux yeux d'Oreste, Jupiter, roi des Dieux et de l'Univers, a cessé d'être le roi des hommes : créateur des hommes et les créant libres, il n'en est plus le maître dès lors qu'ils ont pris conscience de leur liberté.

« Tout à coup la liberté a fondu sur moi et m'a transi, la nature a sauté en arrière, et je n'ai plus eu d'âge, et je me suis senti tout seul, au milieu de ton petit monde bénin, comme quelqu'un qui a perdu son ombre ; et il n'y a plus rien eu au ciel, ni Bien ni Mal, ni personne pour me donner des ordres. »¹⁸⁰

¹⁷⁵ Ibid., p. 221.

¹⁷⁶ Ibid., p. 227.

¹⁷⁷ Ibid., p. 228.

¹⁷⁸ Ibid., p. 208.

¹⁷⁹ Ibid., p. 208.

¹⁸⁰ Ibid., p. 234.

Désormais Oreste est condamné à la liberté. Il s'est privé de toute excuse et n'a plus d'autre recours qu'en soi :

« Étranger à moi-même, je sais. Hors nature, contre nature, sans excuse, sans autre recours qu'en moi. Mais je ne reviendrai pas sous ta loi. Je suis condamné à n'avoir d'autre loi que la mienne. Je ne reviendrai pas à ta nature : mille chemins y sont tracés qui conduisent vers toi, mais je ne peux pas suivre que mon chemin. Car je suis un homme, Jupiter, et chaque homme doit inventer son chemin. La nature a horreur de l'homme, et toi, toi, souverain des Dieux, toi aussi tu as les hommes en horreur. »¹⁸¹

Nous retrouvons par la suite la définition du règne humain : l'homme ne peut parvenir à lui-même qu'au prix de se conquérir sur la nature, de nier en soi toute nature, de s'affirmer sans cesse comme antinaturel.

Cependant Oreste parle de son désespoir. C'est évidemment la conséquence d'une sorte de servage brutal. C'est la rançon d'une soudaine rupture avec sa jeunesse. Au moment même où il prenait sa décision, Oreste confiait déjà à sa sœur :

« Comme tu es loin de moi, comme tout est changé. Il y avait autour de moi quelque chose de vivant et de chaud. Quelque chose qui vient de mourir. Comme tout est vide. »¹⁸²

Après avoir accompli son acte, Oreste dit à Jupiter :

« Hier, j'étais près d'Électre ; toute ta nature se pressait autour de moi ; elle chantait ton Bien, la sirène, et me prodiguait les conseils. Pour m'inciter à la douceur, le jour brûlant s'adoucissait comme un regard se voile ; pour me prêcher l'oubli des offenses, le ciel s'était fait suave comme un pardon. Ma jeunesse, obéissant à tes ordres, s'était levée, elle se tenait devant mon regard, suppliante comme une fiancée qu'on va délaisser : je voyais ma jeunesse pour la dernière fois. Mais tout à coup la liberté a fondu sur moi et m'a transi, la nature a sauté en arrière, et je n'ai plus eu d'âge, et je me suis senti tout seul, au milieu de ton petit monde bénin, comme quelqu'un qui a perdu son ombre ; et il n'y a plus rien eu ciel, ni Bien ni Mal, ni personne pour me donner des ordres. »¹⁸³

Le désespoir est dans cet exil hors de la Totalité enveloppante et protectrice et dans la distance soudainement introduite entre soi-même et soi : un rien sépare maintenant Oreste de lui-même, mais ce rien c'est sa liberté et c'est ainsi,

¹⁸¹ Ibid., p. 235.

¹⁸² Ibid., p. 178.

¹⁸³ Ibid., p. 234.

corrélativement le monde auquel il vient de s'arracher, puisque sa liberté ne pourra désormais s'accomplir qu'en l'assumant, puisqu'il ne pourra rejoindre son être, se rejoindre à soi, qu'en s'appropriant l'être même du monde. C'est ce qu'il tente d'expliquer à Électre lorsqu'il la voit sur le point de s'abandonner à la loi de Jupiter.

« Oreste- ...Viens, nous allons partir et nous marcherons à pas lourds, courbés sous notre précieux fardeau. Tu me donneras la main et nous irons...

Électre- Où ?

Oreste- Je ne sais pas ; vers nous-mêmes. De l'autre côté des fleuves et des montagnes il y a un Oreste et une Électre qui nous attendent. Il faudra les chercher patiemment. »¹⁸⁴

D'une certaine manière, nous tenons ici une préfiguration de toute l'œuvre de Sartre, qu'on pourrait assez valablement présenter, en effet, sous le signe de la jeunesse à l'âge adulte, de l'état d'innocence et de chaude intimité avec le monde à l'angoissante déréliction de l'homme responsable, engagé dans le monde et cependant séparé de soi par toute l'épaisseur du monde. Cet âge adulte, c'est l'âge d'homme. On va plus tard toucher, dans *Les Mains sales* Hoederer voudra faire accéder Hugo à cet âge adulte.

Revenons au cas d'Oreste. Au moment où il accomplit son acte, il n'est pas affronté à la mort. Oreste n'est personne, il est libre pour rien, d'une liberté fantôme : il entreprend librement de faire exister sa liberté, de l'incarner, en s'engageant sans recours dans le monde des hommes. Or, il veut devenir « un homme parmi les hommes. »¹⁸⁵ Il veut acquérir droit de cité dans Argos. D'où vient, dès lors, sa décision finale de quitter la ville à jamais ? Il faut observer ici qu'Oreste montre tour à tour deux versions de son acte : tantôt il l'a accompli pour donner consistance à sa liberté, pour être libre, pour se sentir exister, et tantôt pour libérer Argos de son tyran et de ses mouches. C'est cette seconde version qu'il propose à Égisthe entre deux coups d'épée :

« Il est juste de t'écraser, immonde coquin, et de ruiner ton empire sur les gens d'Argos. Il est juste de leur rendre le sentiment de leur dignité. »¹⁸⁶

Après son double meurtre, il va se réfugier dans le sanctuaire d'Apollon en disant à Électre :

« Viens ! Conduis-moi au sanctuaire d'Apollon ; nous y passerons la nuit, à l'abri des hommes et des mouches. Demain je parlerai à mon peuple. »¹⁸⁷

¹⁸⁴ Ibid., p. 239.

¹⁸⁵ Ibid., p. 175.

¹⁸⁶ Ibid., p. 203.

Au cours de sa discussion avec Jupiter, il déclare :

« Peut-être, en effet, ai-je sauvé ma ville natale. »¹⁸⁸

« Les hommes d'Argos sont mes hommes. Il faut que je leur ouvre les yeux. »¹⁸⁹

Et il s'adresse directement à eux :

« O mes hommes, je vous aime, et c'est pour vous que j'ai tué. Pour vous. J'étais venu réclamer mon royaume et vous m'avez repoussé parce que je n'étais pas des vôtres. À présent, je suis des vôtres, ô mes sujets, nous sommes liés par le sang, et je mérite d'être votre roi. Vos fautes et vos remords, vos angoisses nocturnes, le crime d'Égisthe tout est à moi, je prends tout sur moi. Ne craignez plus vos morts, ce sont 'mes' morts. »¹⁹⁰

À s'en tenir à ces quelques déclarations, il faudrait comprendre qu'Oreste avait pour essentielle préoccupation d'apporter à ces hommes la liberté à la fois objective et subjective, en les délivrant tout ensemble du tyran de fait et de cette tyrannie morale qu'ils avaient laissée s'installer en eux contre eux-mêmes. Le meurtre d'Égisthe agirait donc simultanément sur la situation politique : la cité est libre pour se donner un nouveau chef, et au niveau des consciences : chaque citoyen retrouve le sentiment de sa dignité d'homme. En fait, il est clair que les deux plans sont liés et que la situation politique n'aurait été que fictivement modifiée si les hommes d'Argos n'accédaient pas à cette prise de conscience radicale dont se préoccupe Oreste lorsqu'il parle de leur ouvrir les yeux. Malheureusement, ils n'y accédaient pas et c'est encore sous les espèces de la foule qu'ils se présentent dans la scène finale. Et cette foule est bien celle qui le matin même prenait parti tantôt contre Électre la sacrilège, tantôt contre Égisthe le menteur, et de nouveau, quelques instants plus tard, contre Électre la sorcière. En effet, il n'y a rien de neuf chez la foule. C'est en Oreste seulement que tout est neuf, c'est pour lui seul que la vie commence. Tout se passe en somme comme si Oreste éprouvait à la fois le besoin de faire échapper son propre destin au sort commun, de n'agir qu'en fonction de soi, et celui de justifier ses actes par le souci du salut collectif. Mais quoi qu'il prétende, il ne saurait jouer vraiment sur les deux tableaux à la fois. Mais il ne peut davantage se dissimuler que sa liberté n'a pas de sens pour les hommes d'Argos, qu'elle ne les concerne pas vraiment, et qu'ils ne sont, en face d'elle, que des passagères

¹⁸⁷ Ibid. p. 210.

¹⁸⁸ Ibid. p. 230.

¹⁸⁹ Ibid. p. 236.

¹⁹⁰ Ibid. p. 244.

occasions pour ses exercices spirituels. Se souciait-il du sort d'Argos, ou du sien propre, cet Oreste qui parlait si spontanément le langage du viol.

Au fond, il les méprise un peu, ces gens d'Argos. Oreste est un peu désinvolte. Oreste n'est entré dans Argos que pour en ressortir. Il a d'emblée admis que son chemin ne pouvait être un des chemins d'Argos. Le langage d'Oreste n'est pas le leur, leurs problèmes ne sont pas les siens. Oreste veut bien engager sa liberté, mais il répugne à tout engagement qui le situerait par rapport aux autres hommes. Il enviait ces hommes. Ce qu'il leur envie, ce n'est pas leur situation, c'est seulement l'espèce de chaleur et de densité qu'elle leur confère. Et comme la forme idéale de la liberté demeure pour lui l'indépendance, il cherchera à s'emparer de leur réalité sans avoir à subir les inconvénients de leur situation. Comme on a déjà dit, il est sincèrement persuadé de vouloir être l'un d'entre eux, et il ne vise en effet qu'à se sentir exister par leur intermédiaire. Cependant Oreste prétend libérer les hommes d'Argos en leur donnant en spectacle sa propre libération son acte doit leur ouvrir les yeux.

Oreste sait qu'il est libre et n'accepte, pour en juger, d'autre critères que les siens, mais il a besoin de ressentir sa liberté, de l'éprouver comme une passion. Se servant d'eux pour se sentir exister, il n'en refusera pas moins d'exister par rapport à eux. Le pouvoir que très provisoirement il leur accordera sur lui, ce sera un pouvoir malgré eux, vrai pouvoir pour lui puisqu'il produira l'effet qu'il en attend, mais pour eux faux pouvoir, puisque l'initiative et le contrôle leur en auront été d'emblée confisqués.

Le piège, c'est évidemment l'acte. En accomplissant son double meurtre, Oreste viole Argos et se met lui-même en situation d'être violé par le regard des gens d'Argos. Il les fascine horriblement, et il jouit de les fasciner :

« ... Je sais : je vous fais peur...Vous me regardez, gens d'Argos, vous avez compris que mon crime est bien à moi ; je le revendique à la face du soleil, il est ma raison de vivre et mon orgueil, vous ne pouvez ni me châtier ni me plaindre, et c'est pourquoi je vous fais peur. »¹⁹¹

Oreste s'expose, s'exhibe, il provoque leur violence et se fait un peu bousculer par eux, mais en se prouvant qu'il reste maître de la situation. Tout le piège est là : les violer pour les séduire à ce viol en retour, et posséder ainsi leur vie, leur chaleur humaine, en se donnant l'illusion d'être possédé par eux. Car il ne peut s'agir que d'une

¹⁹¹ Ibid. p. 244.

illusion : ce que vise Oreste, c'est le sentiment d'être violé, joint à la conscience de demeurer vierge. De fait, il ne court aucun risque : il est frigide. Et c'est froidement qu'il prend congé de ses hommes, en conclusion de cette fête qu'il vient de s'offrir. Ici l'acte d'Oreste s'achève en représentation et révèle son être-pour-autrui : un pur geste, doublement théâtral, par son allure spectaculaire et par le choix que fait Oreste d'y jouer le rôle d'un héros déjà entré dans la légende.

« Écoutez encore ceci : un été, Scyros fut infesté par les rats. C'était une horrible lèpre, ils rongeaient tout ; les habitants de la ville crurent en mourir. Mais un jour vint un joueur de flûte. Il se dressa au cœur de la ville- comme ceci. (*Il se met debout.*) Il se mit à jouer de la flûte et tous les rats vinrent se presser autour de lui. Puis il se mit en marche à longues enjambées, comme ceci (*il descend du piédestal*), en criant aux gens de Scyros : « Écartez-vous. » (*La foule s'écarte.*) Et tous les rats dressèrent la tête en hésitant -comme font les mouches. Regardez! Regardez les mouches! Et puis tout d'un coup ils se précipitèrent sur ses traces. Et le joueur de flûte avec ses rats disparut pour toujours. Comme ceci. (*Il sort, les Érinyes se jettent en hurlant derrière lui.*) »¹⁹²

Dans cette apothéose, on voit qu'il y a une allusion faite à la légende célèbre. Ici Oreste se fait saisir tout vif par une humanité mythique en un instant, il se change en mythe pour échapper aux hommes réels.

Comme on vient de voir dans l'attitude d'Oreste, nous voyons, dans *Les Mouches*, surgir tous les problèmes sartriens, au point que l'œuvre de Sartre dans son ensemble pourrait être considérée comme le commentaire, la critique et le dépassement de la conception de la liberté que propose cette pièce.

Pour devenir un homme libre et pour libérer sa patrie, Oreste assassine l'amant de sa mère et devient même parricide. Il acquiert sa liberté par ce moyen. Comme on le verra, la dimension du théâtre sartrien est proprement historique. C'est dans l'histoire que l'homme agit, conquiert sa liberté et la met en actes. C'est de l'histoire qu'il reçoit sa situation. Mais la vision historique demeure pessimiste et tragique. Sartre met l'accent sur le côté du fait que l'histoire est faite de luttes, de violences, de mensonges, de malentendus. Mais ça, c'est un côté ; nous pensons qu'il y en a un autre qui est fait de paix, de non-violence, de calmes et de prospérité. Ce qui ne nous amène pas à l'absurdité comme dans le cas précédent. Car l'expérience historique est faite des vertus et des vices en d'autres termes le Bien et le Mal se chevauchent. L'homme ayant sa

¹⁹² Ibid. p. 245.

volonté et son intelligence doit soutenir l'équilibre dans tous ses actes, même dans toute sa pensée, en plus, doit faire son choix dans le sens du Bien.

Nous voulons donner ici le texte que Sartre avait rédigé pour la publication en volume des *Mouches* : « La tragédie est le miroir de la fatalité. Il ne m'a pas semblé impossible d'écrire une tragédie de la liberté, puisque *Fatum* antique n'est que la liberté retournée. Oreste est libre pour le crime et par-delà le crime : je l'ai montré en proie à la liberté comme Œdipe est en proie à son destin. Il se débat sous cette poigne de fer mais il faudra bien qu'il tue pour finir, et qu'il charge son meurtre sur ses épaules et qu'il le passe sur l'autre rive. Car la liberté n'est pas je ne sais quel pouvoir abstrait de survoler la condition humaine : c'est l'engagement le plus absurde et le plus inexplorable. Oreste poursuivra son chemin, injustifiable, sans excuses, sans recours, seul, comme n'importe qui. »¹⁹³

Sartre a voulu traiter de la tragédie de la liberté en opposition avec la tragédie de la fatalité. Il a voulu montrer « comment se comporte un homme en face d'un acte qu'il a commis dont il assume toutes les conséquences et les responsabilités, même si par ailleurs cet acte lui fait horreur. »¹⁹⁴

Oreste qui était libre en imagination ne l'était pas en situation. Etant libre en imagination, il ne se contentait pas de s'imaginer libre. Il se hausse donc à un point où il se sent libre en conscience ; par ceci il ne deviendra pas du tout libre que s'il rétablit sa liberté dans une situation.

Il est évident que le problème ainsi posé montre l'évolution du héros. Il n'en est pas moins vrai que la liberté ainsi envisagée n'est pas théorique et spirituelle, qu'elle est, au contraire, pratique et temporelle qui résiste aux faits et aux événements.

Cependant le thème de liberté est accompagné par l'idée de la vengeance. Après l'assassinat d'Agamemnon par Égisthe, l'amant de Clytemnestre, Électre veut que l'on venge la mort de son père. Pour ce sujet Sartre choisit une tragédie de la Grèce antique. Par-là, il veut que l'attention du lecteur ne soit pas rattachée au courant des faits, mais qu'on ait une considération importante des thèmes dont il a traité d'une façon effective.

Les Mouches ont été écrites au cours de l'invasion de l'Allemagne en 1943. Pourquoi la pièce porte-t-elle ce nom et non pas un autre, comme par exemple Électre ? Depuis l'assassinat d'Agamemnon, une cérémonie funéraire a lieu chaque année. Tous

¹⁹³ Sartre, *Un théâtre de situations*, p. 223.

¹⁹⁴ Ibid. p. 224.

les habitants s'accusent au cours de la cérémonie ; le roi même s'accuse d'en être complice.

Dès l'assassinat les mouches poursuivent le peuple et le mettent au supplice. Les mouches ne sont rien d'autre que des symboles de remords sous lesquels vit le peuple ayant grand peur des morts. C'est Zeus qui les leur a envoyées comme supplice, d'autant plus que chacun est plus ou moins responsable de l'assassinat, puisque personne ne contredirait le roi. Les mouches représentent donc une oppression terrible une grande menace contre la liberté dans le sens le plus général du mot. C'est une menace invisible et insaisissable. Sartre la rend visible avec l'image des mouches. Ensuite Oreste arrive débarrassé de tous préjugés et superstitions. Malgré les ténèbres sur la ville d'Argos, un soleil brille avec insistance au-dessus d'Oreste et ne le quitte point. Dès lors qu'Oreste tua sa propre mère, étant donné qu'elle avait trahit son père et sa patrie, et qu'il tua plus tard Égisthe, l'assassin de son propre père, qui opprimait le peuple, la ville s'est débarrassée des ténèbres. Les mouches se sont dispersées et disparues à ne jamais paraître. Telle que le joueur de flûte fit courir autour de lui les rats qui avaient infesté la ville Scyros, Oreste fit courir les mouches derrière lui. Il a disparu aussi à ne jamais paraître de même que les mouches disparurent à ne jamais reparaître.

Comme on le voit, la pièce ne prend pas fin avec la victoire d'Oreste. C'est ce qui devait être.

Le thème de liberté dans cette pièce de théâtre porte la philosophie de Sartre à son plus haut point. Sartre s'est référé, dans cette pièce, à une mythologie ancienne avec laquelle il lui fut beaucoup plus facile d'exprimer sa philosophie.

L'avenir n'est pas bien déterminé chez Sartre. Tout se passe dans notre monde ici-bas. La liberté de l'homme va jusqu'à la disparition ou à la mort. Simone de Beauvoir précise ainsi ce point : « On ne va pas gâcher le présent par peur de l'avenir. »¹⁹⁵ La vie après la mort n'a pas de sens pour Sartre.

Selon Sartre l'homme n'est rien que liberté. Il n'est pas « en soi » fini, et pris fin ; il est en même temps un néant : Il n'est rien d'autre que la totalité de ce qu'il a réalisé. L'homme est liberté cristallisée. La liberté est le destin de l'homme. La liberté est son

¹⁹⁵ Simone de Beauvoir, *Le Sang des autres*, p. 101.

essence. Rien ne libérait de son essence, ni lui ni autrui. Il est donc toujours inquiet, nerveux, terrorisé.¹⁹⁶

Pour Sartre, l'acte valide c'est celui d'Oreste dans *les Mouches* qui présente la condition requise dont il est heureux et joyeux. Par ce moyen, à la suite d'un acte consciencieux, Oreste a obtenu sa liberté. Il est libre.

Cependant *le Diable et le Bon Dieu* emploie plus simplement la vieille formule du drame romantique, évoquant un seizième siècle de convention ou des personnes-symboles discutent dans un style généralement moderne les questions de l'homme d'aujourd'hui.¹⁹⁷ Gøtz pourra essayer successivement la fausse liberté de l'anarchiste et la fausse vertu du chrétien et se perdre sur tous les chemins de la mauvaise foi avant de se retrouver un homme dans la négation tranquille de l'absolu et dans la soumission honnête à l'histoire.¹⁹⁸

Les Mouches sont une nouvelle Infusion de la tragédie d'*Électre* aussi irrespectueusement modernisée que *l'Antigone* d'Anouilh.¹⁹⁹ Cette pièce ne traite pas des problèmes sociaux ; elle n'est pas du tout psychologique. On y trouve si peu d'analyses de sentiments ; elle n'est pas non plus un "drame de destin". *Les Mouches* sont une pièce où l'on montre que l'homme n'est rien d'autre que lui-même dans le sens que l'existentialisme français contemporain conçoit.²⁰⁰ Le thème de liberté est le point central de cette première pièce de Sartre.

Sartre a rédigé le texte suivant, en 1947, à l'occasion des représentations données en Allemagne dans la zone d'occupation française par la compagnie des Dix dirigée par Claude Martin :

« Après notre défaite de 1940, trop de Français s'abandonnaient au découragement ou laissaient s'installer en eux le remords, j'ai écrit *Les Mouches* et j'ai essayé de montrer que le "remords" n'était pas l'attitude que les Français devaient choisir après l'effondrement militaire de notre pays. Notre passé n'était plus. Il avait coulé entre nos mains sans que nous ayons eu le temps de le saisir, de le tenir sous notre regard pour le comprendre. Mais l'avenir -bien qu'une armée ennemie occupait la France- était neuf. Nous avions prise sur lui, nous étions libres d'en faire un avenir

¹⁹⁶ Prof. Bedia Akarsu, *Çağdaş Felsefe, (La Philosophie contemporaine)* p. 133.

¹⁹⁷ P. Simon, *Théâtre et destin*, p. 166

¹⁹⁸ Ibid. p. 167.

¹⁹⁹ Ibid. p. 166.

²⁰⁰ Walter Biemel, *Sartre*, p. 43.

vaincus ou, au contraire, d'hommes libres qui se refusent à croire qu'une défaite marque la fin de tout ce qui donne envie de vivre une vie d'homme. »²⁰¹

Le problème de liberté ainsi envisagé dans la personnalité d'Oreste, nous en constatons trois étapes de liberté : libre en imagination, libre en conscience, libre en situation. Sartre a prétendu qu'il avait pris le cas d'un homme libre en situation, qui ne se contentait pas de s'imaginer libre, mais qui s'affranchissait au prix d'un acte exceptionnel. Mais son acte resterait stérile s'il n'était pas total et définitif, s'il devait entraîner l'acceptation du remords.

« Libre en conscience », l'homme qui se hausse à ce point au-dessus de lui-même ne deviendra libre en situation que s'il rétablit la liberté pour autrui. Nous allons traiter aussi le problème d'autrui dans les chapitres suivants. Mais, à ce propos, nous voulons ajouter ceci : La liberté en cause ici doit être à notre avis, celle qui permettrait à l'homme d'accomplir les œuvres de justice, même surnaturelles. L'homme une fois livré à lui-même, il n'est qu'impuissant. Cependant, la liberté est l'une des plus grandes grâces divines accordée à l'homme. Cette grâce vient à son aide. Elle le purifie et l'appelle à l'adoption divine.

L'homme est libre à condition qu'il garde son "libre arbitre", c'est-à-dire sa volonté ; mais sa libre volonté a besoin d'une règle, d'une loi, et d'une foi ; d'autant plus qu'elle reste subordonnée à la loi générale du bien et même du bien surnaturel, car l'homme est destiné à la vie éternelle en Dieu, et il doit y tendre, idéale sublime, mais obligation redoutable, qui serait une chaîne pesante, si la grâce ne venait pas affranchir l'âme. Une telle grâce qui réalise une telle transformation est libératrice dans toute la force du terme.²⁰²

La liberté est la plus grande grâce que Dieu accorde à l'homme. L'homme est soumis à Dieu, et à la prédestination, " parce qu'il n'est pas Dieu, mais il est libre parce qu'il est « fait à l'image de Dieu », en ce sens que Dieu seul est absolu ; quant à l'homme, il est relatif. La liberté humaine malgré sa relativité n'est pas autre chose que la liberté, de même qu'une lumière faible n'est pas autre chose que de la lumière.

²⁰¹ Sartre, *Un théâtre de situations*, p. 229.-- En 1948, *les Mouches* furent jouées en allemand à Berlin au Heubal-Theater, dans une mise en scène de Jurgen Fehlin. À cette occasion, Sartre se rendit à Berlin et participa à un débat qui fut suivi avec une attention passionnée par un nombreux public. En effet, la pièce et la mise en scène, expressionniste, brutale, évoquant les camps de concentration, provoquèrent de vives discussions et des attaques de la presse sous licence russe contre Sartre et sa philosophie (Ibid., p. 229)

²⁰² R. P. F. Cayré, *Les sources de l'amour divin*, p.120.

Dans les temps modernes plus on a parlé souvent de la liberté moins on en a de facto. Dans ce siècle, l'homme tellement fait esclave par moyen de la presse, la TV. etc., s'étant enchaîné de son esprit, qu'il n'est pas pris conscience de son état pitoyable. C'est la raison pour laquelle la liberté est, de nos jours, le bien beaucoup plus précieux que jamais.

En ce qui concerne la liberté, un autre mot vient immédiatement à notre esprit. C'est le mot "intellectuel". "On a du mal à imaginer que ce substantif employé si souvent est une création d'à peine un siècle. Si le maître à penser paraît appartenir à une espèce en voie de disparition, l'intellectuel, lui, prolifère. Les signatures de manifestes, de pétitions, les voyages chargé de symboles (Gide en URSS. Drieu la Rochelle et Brasillach en Allemagne nazi, Sartre et Simone de Beauvoir à Cuba), maintenant les excursions éclair là où l'histoire se fait et où le marxisme se défait (surprise-partie sur le mur de Berlin, fiestas médiatiques à Prague, kermesses humanitaires à Bucarest), tous ces ébats snobs et frivoles sur le fond de tragédie ne donnent pas des intellectuels l'image le plus digne. (...) Mais gardons-nous de condamner en bloc les intellectuels, si utiles parfois dans leur mise en garde : Un Malraux pressentant les ravages du nazisme, un Mauriac et un Bernanos condamnant les excès du franquisme, un Camus presque seul à dénoncer les crimes du stalinisme en sont les représentants les plus nobles. Les intellectuels qui ont défendu la liberté et non une idéologie, l'homme et non un système politique ne se sont jamais trompés. Aujourd'hui, cet aveuglement idéologique semble conjuré. »²⁰³

Jean-Paul Sartre fut le champion des intellectuels qui ont défendu la liberté. Car, après l'affaire Dreyfus les intellectuels étaient sur la scène, et les sujets d'actualité ne manquaient pas. Les intellectuels de droite et de gauche s'affrontaient à coup de pétitions à propos de guerres d'Éthiopie, d'Espagne, du fascisme, du communisme etc. On dirait qu'on vivait l'âge d'or de la pétition. Les intellectuels s'en sont beaucoup servis. Sartre en était champion, comme on vient de dire, ce n'est pas un hasard si le recordman des pétitions, Sartre exerça pendant deux décennies un "magistère" culturel quasi-absolu.

Les intellectuels ont joué un rôle important dans la vie publique française depuis Voltaire et les Encyclopédistes. En un certain sens, l'actuel révolution ne 1989, dans les pays de l'Est, leur donne raison, puisqu'elle remet en valeur les idéaux démocratiques

²⁰³ R. P. F. Cayré, *ibid*, p.120.

de 1789 (et non plus 1793 ou 1917), mais avec la touche anticléricale en moins : qu'on songe à ce propos au rôle des intellectuels catholiques en Pologne.²⁰⁴

De nos jours, il y a des sujets à défendre par les intellectuels comme les droits de l'homme. Sartre était engagé pour la défense des grandes valeurs humanitaires comme la liberté. "En France les intellectuels étaient sortis de l'âge de l'intellectuel de type Zola ou Voltaire et étaient engagés à l'âge de l'intellectuel de type Sartre dans les années 50 et 60. Mais aujourd'hui ce n'est plus à l'ordre du jour. »²⁰⁵

Après la grande époque de Voltaire, Hugo, Lamartine, Zola, les intellectuels français qui se sont engagés dans les utopies- stalinisme, fascisme - ont coulé avec elles. L'impression de s'être sali les mains les a maintenant conduit à une forme de repli. »²⁰⁶ Le travail à faire aujourd'hui est donc d'analyser et de redéfinir son siècle. Cela seul pourrait faire une nouvelle génération d'intellectuels.

Selon Sartre celui qui prend ses responsabilités dans la situation, où l'a jeté la conjonction des hasards, et qui donne un sens à son destin par un acte pur de sa conscience, est libre ; mais le « moteur immobile », dans le sens qu'Aristote le comprend, y manque. Aristote avait affirmé la nécessité du « moteur immobile » de toutes choses. Il est évident que Sartre le nie, et attache l'existence à la conjonction des hasards. Sartre ainsi envisage une liberté imparfaite. C'est justement le cas de l'homme moderne qui est engagé dans une situation au point de nier tout ce qui le dépasse.

1.3. Les éléments existentialistes dans *Les Mouches*

Dès les premiers moments de la pièce nous pouvons observer la peur des habitants de tout Argos. Et c'est pourquoi nous allons premièrement analyser le terme « être vu » du point de vue des habitants d'Argos. Les gens d'Argos qui ont regardé passivement la mort d'Agamemnon, sont maintenant chargés par les scrupules pour le crime qu'ils n'ont pas commis et en même temps pour leurs crimes personnels. Vu que les Dieux les voient tout le temps et les habitants ont peur d'eux, ils ne se permettent pas de se révolter. Une femme d'Argos dit à son fils : « Il faut avoir peur, mon chéri. Grand peur. C'est comme cela qu'on devient un honnête homme »²⁰⁷ – nous voyons que la peur est en Argos omniprésente, elle est un des « habitants » dans cette

²⁰⁴ Emmanuel le Roy Ladurie, *ibid.* p. 3.

²⁰⁵ Gilles Lipovetsky, *ibid.* p. 3.

²⁰⁶ Jean François Kahn, *ibid.* p. 3.

²⁰⁷ Sartre, Jean-Paul. *Huis Clos suivi de Les Mouches*, p. 150.

ville. Les habitants d'Argos, appelés par Électre « bourreaux de vous-mêmes »²⁰⁸ croient que la peur est l'unique solution de leur situation. Selon Václav Černý, ils sont les captifs (ou bien les esclaves) de leur passé : ils sont statiques et obéissants. Et car ils étaient aussi lâches, ils (et les générations suivantes) doivent assumer la responsabilité de ce crime : « Ah, je me repens, Seigneur, si vous saviez comme je me repens, et ma fille aussi se repent, et mon gendre sacrifie une vache tous les ans, et mon petit-fils, qui va sur sept ans, nous l'avons élevé dans la repentance : il est sage comme une image, tout blond et déjà pénétré par le sentiment de sa faute originelle. »²⁰⁹ Ce ne sont pas seulement les hommes de l'époque d'Agamemnon, mais aussi leurs enfants qui sont frappés par le péché originel. Et ce ne sont que les âmes des habitants, mais en même temps toute la ville qui est affectée par ce fait : le pédagogue d'Oreste dit : « ces rues désertes, l'air qui tremble, et ce soleil [...] Qu'y a-t-il de plus sinistre que le soleil ? »²¹⁰ Les hommes d'Argos ne se soumettent pas seulement aux mouches (c'est un moyen de la vengeance des morts), mais aussi au Soleil qui est en Argos omniprésent. Et nous pensons que le Soleil est en rapport avec les Dieux : comme les Dieux regardent la ville et ses habitants du ciel, c'est aussi le soleil, qui, du ciel, illumine les gens et suscite en eux le sentiment qu'il n'y pas de place pour se cacher et donc pour s'affranchir. Et si nous regardons cette situation de plus près, nous voyons la relation étroite entre les mouches, le Soleil et les Dieux : Les habitants d'Argos sont entourés par tout cela. Et toutes ces choses ne leur permettent pas d'échapper à la réalité : par l'intermédiaire des mouches et du soleil, ils sont vus par les Dieux.

À côté des Dieux, nous ne pouvons pas omettre un autre fait de la situation d'être vu. C'est la situation du « jeu des confessions publiques »²¹¹ du « notre jeu national »²¹² comme dit Électre. Chaque personne d'Argos est vue par le reste de la ville, elles sont accoutumées à se confesser devant les autres sans aucune timidité : « chacun connaît par cœur les crimes des autres »²¹³ et personne ne s'étonne à rien. C'est Václav Černý qui dit que le sentiment d'être vu est lié avec le sentiment de honte. Il dit que la honte est une situation limite où la fonction du regard par l'autre est particulièrement évidente. D'après Černý, la honte est un sentiment pénible où je dois

²⁰⁸ Sartre, *Les Mouches*, p. 162.

²⁰⁹ Sartre, *ibid*, p.113.

²¹⁰ Sartre, *ibid*, p. 104.

²¹¹ Sartre, *ibid*, p. 138.

²¹² Sartre, *ibid*, p. 138.

²¹³ Sartre, *ibid*, p. 138.

accepter que je suis vraiment tel comme les autres me voient. Rendre compte de mon caractère réel par l'intermédiaire des autres, c'est un élément existentialiste évident. Mais : chez le peuple d'Argos, la situation est différente parce qu'ils ne sentent pas la honte pour leur comportement, pour leurs actes. Électre dit : « Ici, chacun crie ses péchés à la face de tous », ²¹⁴ mais personne d'entre eux n'a la honte pour cela. Ils sont habitués à la confession devant le public, devant toute la ville, mais ils sont incapables d'avouer que leur crime est mauvais, inadmissible, qu'il n'est pas normal de pratiquer ces actes. Comme l'exemple parfait de ce comportement nous présentons une femme d'Argos qui a trompé son mari et qui se défend maintenant : « eh bien oui, je l'avoue, je l'ai trompé tant que j'ai pu ; mais je l'aimais bien et je lui rendais la vie agréable. » ²¹⁵ Cette attitude est une critique de la conduite humaine que Sartre pose dans *Les Mouches*. L'homme peut être vu par les autres, mais cela ne veut dire pas qu'il considère ses actes comme des méfaits. Le moment pendant lequel le peuple d'Argos a la plus grande peur, c'est la résurrection de leurs proches de la mort desquels ils sont responsables. C'est la troisième situation où le peuple torturé est vu – maintenant, par ses morts : « Ils nous voient, ils nous voient, nous sommes nus devant l'assemblée des morts. » ²¹⁶ Nous pouvons trouver la cause, pourquoi les habitants d'Argos ont maintenant la plus grande peur, dans leur responsabilité personnelle : en ce qui concerne le meurtre d'Agamemnon, ils sont coupables tous, donc la culpabilité est commune pour toute la ville. Mais maintenant, ils doivent se confesser de leur acte séparément, chacun a commis un crime différent et, avant tout, lui-même. Chacun est seul devant son mort : « chacun est en proie à ses morts, seul comme une guette de pluie. » ²¹⁷ Pour cette raison le sentiment du mauvais coup augmente. Vis-à-vis de leurs morts, ils veulent se repentir pour leurs crimes : « Piquez, creusez, forez, mouches vengeresses, fouillez ma chair jusqu'à mon cœur ordurier. J'ai péché, j'ai cent mille fois péché [...] » ²¹⁸ Nous voyons dans ces mots et dans la situation où les habitants torturés sont vus par leurs morts pour la première fois le sentiment de la honte. Mais il faut se poser la question de saisir si ce sentiment n'est qu'un jeu ou une hypocrisie. Notre avis est que la situation de la résurrection des morts est si exacerbée que les hommes n'ont pas le choix – et c'est le fait que les Dieux aiment beaucoup. Le

²¹⁴ Sartre, *ibid*, p. 138.

²¹⁵ Sartre, *ibid*, p. 149.

²¹⁶ Sartre, *ibid*, p. 157.

²¹⁷ Sartre, *ibid*, p. 150.

²¹⁸ Sartre, *ibid*, p. 152.

peuple d'Argos est vu dans cette situation deux fois : par leurs morts et par les Dieux. Ce regard double ne leur permet pas une autre conduite.

Le deuxième personnage de la pièce chez lequel nous voulons observer la situation d'être vu, c'est un personnage principal Oreste. Il est vu par les Dieux, concrètement par Jupiter, dès le début de la pièce. Au moment où Oreste parle pour la première fois avec lui, il exprime sa pensée : « Je croyais les Dieux justes. »²¹⁹ Dans ces mots nous pouvons voir le premier indice de l'écart d'Oreste des Dieux grâce auquel il est plus tard capable de justifier son acte et il n'a pas la peur devant les Dieux. Après la vengeance de la mort de son père (dans ce moment-là Oreste devient libre selon ses propres mots), Oreste ne sent aucune relation avec les Dieux, aucune dépendance par rapport à eux : « ...tout à coup, la liberté a fondu sur moi et m'a transi [...] et il n'y a plus rien eu au ciel, ni Bien, ni Mal, ni personne pour me donner des ordres. »²²⁰

C'est aussi Électre qui sent le regard des Dieux. Mais elle ne l'accepte pas. Au début de la pièce, elle refuse la volonté des Dieux, elle méprise Jupiter : « Ce bonhomme de bois, ce Jupiter, dieu de la mort et des mouches. »²²¹ Elle n'a pas peur des Dieux, elle rêve de la vengeance à Jupiter : « Mais il viendra, celui que j'attends, avec sa grande épée. [...] Et puis, il tirera son sabre et il te fendra de haut en bas, comme ça ! »²²² Électre, jeune fille, est déchaînée, courageuse, pleine de désir d'attenter à Jupiter. Pour nous, elle est le symbole de l'étourderie juvénile et irréfléchie. Cette étourderie change totalement après le meurtre exercé par Oreste et elle-même. Électre, exposée tout le temps au regard des Dieux, au regard de Jupiter, commence à avoir des reproches et de la peur. Elle sent pour la première fois l'humilité devant les Dieux : « Dieu bon, Dieu adorable »²²³ et ainsi elle ressemble à tous les habitants d'Argos. Électre ne sait pas s'acquitter d'un acte qu'elle a commis avec Oreste, elle est tout à fait influencée par ses reproches et elle cherche l'abri chez Jupiter : « Au secours ! Jupiter, roi des Dieux et des hommes, mon roi, prends-moi dans tes bras, emporte-moi, protège-moi. Je suivrai ta loi, je serai ton esclave et ta chose, j'embrasserai tes pieds et tes genoux. »²²⁴ Électre est donc finalement une représentation des choses contre lesquelles l'existentialisme « lutte », que

²¹⁹ Sartre, *ibid*, p. 110.

²²⁰ Sartre, *ibid*, p. 234.

²²¹ Sartre, *ibid*, p. 128.

²²² Sartre, *ibid*, p. 125.

²²³ Sartre, *ibid*, p. 226.

²²⁴ Sartre, *ibid*, p. 239.

l'existentialisme refuse.

Vers la moitié de la pièce, nous pouvons observer la situation d'être vu chez Égisthe, le mari de Clytemnestre et le roi d'Argos. Il est tout le temps vu par son peuple et aussi par les Dieux. C'est lui qui a inventé l'histoire de la résurrection des morts, c'est lui qui dit « Voici quinze ans que je tiens en l'air, à bout de bras, le remords de tout un peuple. »²²⁵ Le roi d'Argos doit jouer son rôle tout le temps, les habitants d'Argos sont ses victimes. Mais finalement, c'est Égisthe qui est la victime : « c'est moi qui suis ma première victime : je ne me vois plus que comme ils me voient [...] mon image est là, tout au fond, elle me répugne et me fascine. »²²⁶ C'est une situation tout à fait existentialiste : grâce aux autres, Égisthe rend compte de sa propre existence triste. Sartre le montre comme une personne incapable de sentir, Égisthe est absolument éloigné de toutes les émotions : « ...je suis une coque vide : un bête m'a mangé le dedans sans que je m'en aperçoive »²²⁷ Égisthe n'est pas absolument libre : il doit obéir à la volonté des Dieux et en même temps il doit jouer son rôle du roi sévère devant toute la ville. L'origine de cette souffrance d'Égisthe est, bien sûr, dans l'assassinat d'Agamemnon que Jupiter commente en ces termes : « c'était un meurtre aveugle et sourd, ignorant de lui-même, antique, plus semblable à un cataclysme qu'à une entreprise humaine. »²²⁸ À première vue nous pensons que c'est l'unique décision libre d'Égisthe, mais la réalité est différente. Égisthe était mené par le vouloir de Jupiter et pour cette raison nous pouvons constater qu'Égisthe, vu depuis toujours par les Dieux, n'était jamais libre. Sous le regard permanent des Dieux, il est obéissant à eux en ayant la peur tout le temps.²²⁹

²²⁵ Sartre, *ibid*, p. 189.

²²⁶ Sartre, *ibid*, p. 199.

²²⁷ Sartre, *ibid*, p. 190.

²²⁸ Sartre, *ibid*, p. 197.

²²⁹ Postůvková, Svatava, *Les éléments existentialistes dans les pièces de Jean-Paul Sartre, Les Mouches et Huis clos*, p. 19 - 22

1.4. Les personnages de la pièce : les Mouches

Jupiter

Oreste

Égisthe

Le Pédagogue

Premier garde

Deuxième garde

Le Grand Prêtre

Électre

Clytemnestre

Une Érinye

Une Jeune femme

Une Vieille femme

Hommes et femmes du peuple

Érinnyes

Serviteurs

Gardes du pal

1.4.1. Les caractères mythologiques des personnages

Oreste

Oreste, fils d'Agamemnon et Clytemnestre, était encore fort jeune lorsque son père, au retour de Troie, a été assassiné par Clytemnestre et par Égisthe, son complice. Électre, sa sœur, vint à bout de le soustraire à la fureur de ces meurtriers en le faisant retirer chez son oncle Strophius, roi de Phocide, époux d'Anaxable, sœur d'Agamemnon.

Oreste devenu grand, forma le dessein de venger, la mort de son père, quitta la cour de Strophius, entra secrètement dans Mycènes et se cacha chez Électre.

On convint d'abord de faire courir dans la ville le bruit de la mort d'Oreste. Égisthe et Clytemnestre en conçurent tant de joie, qu'ils se rendirent aussitôt dans le

temple d'Apollon pour en rendre grâces aux dieux. Oreste y pénétra avec quelques soldats, dispersa les gardes, et tua, de sa main, sa mère et l'usurpateur.

Dès ce moment, les Furies ou Érinyes commencèrent à le tourmenter. Il alla d'abord à Athènes, où l'Aréopage l'acquitta ou, pour employer l'expression consacrée, l'expia de son crime. Les voix des juges s'étant trouvées égales de part et d'autres, Minerve elle-même donna la sienne en sa faveur. Ce prince, en reconnaissance de ce bienfait, fit élever un autel à cette déesse, sous le nom de Minerve Guerrière.

Non content de ce jugement, Oreste alla chez les Trézéniens, pour se soumettre à l'expiation, et il fut contraint de loger dans un lieu séparé, personne n'osant le recevoir. Enfin, touchés de ses malheurs, les habitants de Trézène l'expièrent. Longtemps on montra dans cette ville la pierre sur laquelle s'étaient assis les neuf juges qui procédèrent à cette expiation, on la nommait la Pierre Sacrée.

Oreste fut ensuite rétabli dans ses États par Démophon, roi d'Athènes. Cependant les Furies vengeresses ne cessaient de le tourmenter. Afin de goûter quelque repos, il consulta l'oracle de Delphes, où il apprit que, pour être délivré des Furies, il devait aller en Tauride enlever la statue de Diane et Iphigénie sa sœur, que Diane elle-même avait subrepticement emportée dans cette contrée le jour de son sacrifice, et dont elle avait fait sa prêtresse.

Oreste s'y rendit avec Pylade ; mais, ayant été pris, il fut sur le point d'être immolé à la déesse, suivant la coutume du pays. Une loi barbare, édictée par le roi Thoas, prescrivait d'immoler à Diane tous les étrangers qui aborderaient sur ces côtes.

La prêtresse offrit de renvoyer sain et sauf l'un des deux compagnons, un seul suffisant pour satisfaire à la loi : Pylade fut celui qu'elle voulut retenir. Ce fut alors qu'on vit ce généreux combat d'amitié qui a été si célébré par les anciens, et dans lequel Oreste et Pylade offraient leur vie l'un pour l'autre.

Sur ces entrefaites, Oreste est reconnu par sa sœur qui fait adroitement suspendre le sacrifice, en prétendant que les étrangers se sont rendus coupables d'un meurtre et qu'on ne peut les immoler qu'après une expiation. La cérémonie devant, se faire sur mer, on embarque la statue de Diane. Iphigénie, en qualité de prêtresse, monte à bord du navire, et s'éloigne de la Tauride avec son frère et Pylade. Certains auteurs racontent que, avant de s'éloigner, Oreste avait tué Thoas, roi du pays.

De retour à Mycènes, Oreste fit épouser Électre à Pylade. Il songea aussi à recouvrer Hermione, fille de son oncle Ménélas et d'Hélène, qui lui avait été promise, et que Pyrrhus, fils d'Achille et roi d'Épire, lui avait enlevée. Ayant appris que son rival

était allé à Delphes, il ne manqua pas de s'y rendre avec Pylade, et causa par ses insinuations la mort de ce prince, que massacrerent les Delphiens. Oreste épousa ensuite Hermione et vécut depuis assez paisiblement dans ses États ; mais, étant un jour passé en Arcadie, il y fut mordu par un serpent et y mourut. Il était alors dans un âge très avancé, et avait joint au royaume de Mycènes celui de Sparte après la mort de Ménélas.

Suivant une autre légende, Oreste épousa aussi Érigone, fille d'Égisthe et de Clytemnestre, et en eut un fils nommé Penthile qui succéda à son père sur le trône de Mycènes. Quant à Érigone, après la mort de son mari, elle se fit prêtresse et se consacra au culte de Diane.²³⁰

Clytemnestre

Clytemnestre, sœur d'Hélène, fille de Jupiter ou de Tyndare et de Lédà, épousa en premières noces un fils de Thyeste, Tantale, dont elle eut un fils. Agamemnon tua le père et le fils, et enleva Clytemnestre contre son gré. Castor et Pollux, pour venger cet affront, lui déclarèrent la guerre ; mais Tyndare, qui avait conseillé l'enlèvement, réconcilia les Dioscures avec Agamemnon devenu son gendre.

Celui-ci, avant de partir pour le siège de Troie, confia le soin de son épouse et de ses États à Égisthe, mais chargea en même temps un poète et musicien affidé de surveiller la conduite de son lieutenant et de sa femme. Tous deux furent infidèles : Égisthe s'éprit d'amour pour Clytemnestre, et concerta avec elle la mort de son mari. Lorsqu'Agamemnon fut de retour, l'épouse adultère le fit assassiner. Après ce meurtre, et celui de Cassandre et de ses enfants, Clytemnestre épousa publiquement Égisthe, son complice, et lui mit la couronne sur la tête.

Après quelques années de tranquillité, Égisthe et Clytemnestre furent tués à leur tour par Oreste, fils de Clytemnestre et d'Agamemnon.²³¹

Électre

Électre est la fille d'Agamemnon, roi de Mycènes, et de la reine Clytemnestre. Après le meurtre d'Agamemnon par Clytemnestre et son amant Égisthe, Électre put se sauver, et réussit à amener son frère Oreste, en le cachant sous robe, à la cour du roi

²³⁰ COMMELIN, Pierre, *Mythologie grecque et romaine*, Éd. Garnier, Paris, 1960, pp. 361 – 362. ; Un document produit en version numérique par Pierre Palpant, bénévole, préretraité, Paris. Courriel : pierre.palpant@laposte.net, pp. 204- 206.

²³¹ Ibid, p. 201

Strophius, en Phocide. Là il fut élevé en même temps que le fils du roi, Pylade, qui deviendra son ami inséparable et son futur mari. Elle resta à Mycènes, vivant pauvrement et sous surveillance constante de Clytemnestre et d'Égisthe qui régnaient sur le royaume de Mycènes. Selon un des auteurs, Électre avait été fiancée peu avant le meurtre avec Castor. Mais Égisthe, craignant qu'elle donnât naissance à un fils qui vengerait un jour son grand-père, préféra la confier à un paysan mycénien, qui ne consumma pas le mariage. Électre envoyait des appels fréquents à Oreste pour qu'il revienne venger la mort de son père. Au bout de sept ans, Oreste et son ami Pylade se rendirent secrètement sur la tombe d'Agamemnon. Là ils rencontrèrent Électre, venue y faire des libations et des prières. Oreste se fit reconnaître de sa sœur, puis se rendit à Mycènes où ils annoncèrent la fausse mort d'Oreste. À la faveur de l'agitation qu'avait causée cette nouvelle ils pénétrèrent dans le palais et Oreste tua Égisthe et Clytemnestre, sa mère.

Condamnée à mort par le tribunal de l'Aréopage réuni par Athéna, Électre fut sauvée par Apollon. Mais Électre n'abandonna pas son frère sans cesse tourmenté par les Érinyes et le protégea de la colère de son peuple, qui lui reprochait son matricide. Un jour parvint à Mycènes la nouvelle qu'Oreste et Pylade avaient été sacrifiés sur l'autel d'Artémis en Tauride. Aussitôt, Alètes, le fils d'Égisthe, en profita pour monter sur le trône. Électre alla consulter l'oracle pour essayer d'en apprendre davantage. À Delphes, elle rencontra Iphigénie, sa sœur jusque-là inconnue, qui affirma qu'elle était la prêtresse qui avait immolé les deux hommes. En fureur, Électre saisit un brandon et tenta de brûler les yeux de sa sœur quand Oreste apparut, et tous les trois retournèrent en joie à Mycènes. Oreste tua Alètes et épousa Hermione qu'il allait tuer. Électre épousa Pylade et donna le jour à deux fils, Médon et Strophius.²³²

Égisthe

Dans la mythologie grecque, Égisthe (en grec ancien *Ἄγισθος* / *Aigisthos*) est le fils de Thyeste et de sa fille Pélopie, de la maison des Atrides. Il est le meurtrier de son père adoptif Atrée et de son demi-frère Agamemnon (en réalité son cousin). Il est tué à son tour par son neveu Oreste.

²³² mythologica.fr/grec/electre.htm Mythologie grecque: *Electre*, SOURCES : Apollodore, Bibliothèque: II,10,1 ; II,10,12 ; ; Nonnos, Dionysiaques: III,84 ; III,124 ; IV, 212 ; Ovide, Fastes: IV, 31 et 169 sqq ; Pausanias, Périégèse: IV,33,6 ; Virgile, *Enéide*: VIII,134

Sa naissance

Thyeste, banni de Mycènes, voulait se venger de son frère Atrée qui avait fait assassiner tous ses fils. L'oracle de Delphes lui prédit que seul l'enfant né de l'union qu'il aurait avec sa fille, Pélopie, pourrait le venger. Thyeste se rendit donc à Sicyone, où la jeune fille était prêtresse d'Athéna et pupille du roi Thésprotos. Un soir, portant un masque pour dissimuler son visage, il l'attendit dans un bosquet voisin du temple, où il la violenta. Pélopie réussit cependant à s'emparer de l'épée de son agresseur, qu'elle cacha dans la statue d'Athéna.

Quelques semaines plus tard, Atrée qui avait fait disparaître Érope, rencontra Pélopie à la cour du roi de Sicyone et l'épousa. Devenue mère, elle abandonna l'enfant, qui fut recueilli par des chevriers et reçut le nom d'Égisthe (Égisthe vient de *aigos*, « chèvre » en grec). Quand Atrée apprit ce qui s'était passé, il crut que ce fils était le sien et le fit alors rechercher. Une fois trouvé, il l'éleva au palais comme son troisième fils avec Agamemnon et Ménélas.

Le meurtre d'Atrée

Plusieurs années plus tard, sur l'ordre d'Atrée, Agamemnon et Ménélas partirent à Delphes pour retrouver leur oncle Thyeste. Ils le trouvèrent par hasard, le capturèrent et le ramenèrent à Mycènes. Le roi donna alors l'ordre à Égisthe – âgé de sept ans – et qu'il croyait toujours être son fils, d'aller tuer Thyeste dans sa prison. Cependant, au moment de l'acte parricide, Thyeste reconnut l'arme d'Égisthe (celle-là même qui fut cachée dans la statue d'Athéna par Pélopie). Il demanda alors à ce dernier de faire venir sa mère et leur révéla le secret de sa filiation. Saisie d'horreur, Pélopie s'empara de l'épée et se tua.

Après la mort de sa mère, Égisthe rapporta alors l'épée ensanglantée à Atrée comme preuve de l'exécution, ce qui permit de le tuer quelque temps plus tard alors qu'il était en pleine offrande : la prophétie venait de se réaliser... Il plaça ensuite son père Thyeste sur le trône et bannit ses cousins Agamemnon et Ménélas.

Quelques années plus tard, Agamemnon, le roi légitime, renversa Thyeste avec l'aide du roi Sparte Tyndare, chassant Thyeste sur Cythère mais épargnant Égisthe et lui pardonnant même.

La guerre de Troie

Opposé à l'expédition grecque, Égisthe ne suivit pas Agamemnon à la guerre de Troie. Au contraire, celui-ci lui confia même son royaume pendant l'expédition achéenne ! Égisthe profita alors de l'absence du roi pour séduire la reine Clytemnestre et devint son amant. Il régna désormais sans partage sur Mycènes.

La guerre terminée, les deux amants tuèrent le roi et son esclave Cassandre à son retour. Plusieurs versions de la mort d'Agamemnon existent : pour certains auteurs, il aurait été tué dans le Mégaron du palais de Mycènes, ou bien lorsqu'il prenait un bain pour fêter son retour, pour d'autres enfin, le meurtre aurait eu lieu après un banquet bien arrosé. Néanmoins, tous se rejoignent pour affirmer la même volonté des deux amants de se débarrasser du roi gênant.

Ils dirigèrent encore la cité pendant sept années avant qu'Oreste, le fils d'Agamemnon, poussé par sa sœur Électre, ne venge finalement son père en les tuant tous deux.

On lui prête parfois un fils, Alétés.²³³

Jupiter, en grec Zeus

Jupiter, disent les poètes, est le père, le roi des dieux et des hommes ; il règne dans l'Olympe et, d'un signe de tête, ébranle l'univers. Il était le fils de Rhéa et de Saturne qui dévorait ses enfants à mesure qu'ils venaient au monde. Déjà Vesta, sa fille aînée, Cérès, Pluton, Neptune avaient été dévorés, lorsque Rhéa, voulant sauver son enfant, se réfugia en Crète, dans l'ancre de Dicté, où elle donna le jour, en même temps, à Jupiter et à Junon. Celle-ci fut dévorée par Saturne. Quant au jeune Jupiter, Rhéa le fit nourrir par Adrasté et Ida, deux nymphes de Crète, qu'on appelait les Mélisses, et recommanda son enfance aux Curètes, anciens habitants du pays. Cependant, pour tromper son mari, Rhéa lui fit avaler une pierre emmaillottée. Les Mélisses nourrirent Jupiter avec le lait de la chèvre Amalthée et le miel du mont Ida de Crète.

Devenu adolescent, il s'associa la déesse Métis, c'est-à-dire la Prudence. Ce fut par le conseil de Métis qu'il fit prendre à Saturne un breuvage dont l'effet fut de lui faire vomir premièrement la pierre qu'il avait avalée, et ensuite tous les enfants engloutis dans son sein.

²³³ Wikipédia, *l'Encyclopédie libre*.

Avec l'aide de ses frères, Neptune et Pluton, il se proposa d'abord de détrôner son père et de bannir les Titans, cette branche rivale qui faisait obstacle à sa royauté. Il leur déclara donc la guerre ainsi qu'à Saturne. La Terre lui prédit une victoire complète, s'il pouvait délivrer ceux des Titans que son père tenait enfermés dans le Tartare, et les engager à combattre pour lui. Il l'entreprit, et en vint à bout, après avoir tué Campé, la géôlière, qui avait la garde des Titans dans les Enfers.

C'est alors que les Cyclopes donnèrent à Jupiter le tonnerre, l'éclair et la foudre, à Pluton un casque, et à Neptune un trident. Avec ces armes, les trois frères vainquirent Saturne, le chassèrent du trône et de la société des dieux, après lui avoir fait subir de cruelles tortures. Les Titans qui avaient aidé Saturne à combattre furent précipités dans les profondeurs du Tartare sous la garde des Géants. Après cette victoire, les trois frères, se voyant maîtres du monde, se le partagèrent entre eux : Jupiter eut le ciel, Neptune la mer, et Pluton les Enfers.

Mais à la guerre des Titans succéda la révolte des Géants, enfants du Ciel et de la Terre. D'une taille monstrueuse et d'une force proportionnée, ils avaient les jambes et les pieds en forme de serpent ; quelques-uns avaient cent bras et cinquante têtes. Résolus de détrôner Jupiter, ils entassèrent Ossa sur Pélion, et l'Olympe sur Ossa d'où ils essayèrent d'escalader le ciel. Ils lançaient contre les dieux des rochers dont les uns, tombant dans la mer, devenaient des îles, et les autres, retombant à terre, formaient des montagnes. Jupiter était dans une grande inquiétude, parce qu'un ancien oracle annonçait que les Géants seraient invincibles, à moins que les dieux n'appelassent un mortel à leur secours

Ayant défendu à l'Aurore, à la Lune et au Soleil de découvrir ses desseins, il devança la Terre qui cherchait à secourir ses enfants ; et, par l'avis de Pallas, ou Minerve, il fit venir Hercule qui, de concert avec les autres dieux, l'aida à exterminer les Géants Encelade, Polybétés, Alcyonée, Porphyryon, les deux Aloïdes Ephialte et Otus, Eurytus, Clytius, Tityus, Pallas, Hippolytus, Agrius, Thaon et le redoutable Typhon qui, seul, donna plus de peine aux dieux que tous les autres. Après les avoir vaincus, Jupiter les précipita jusqu'au fond du Tartare, ou, suivant d'autres poètes, il les enterra vivants, les uns dans un pays, les autres dans un autre. Encelade fut enseveli sous le mont Etna. C'est lui dont l'haleine embrasée, dit Virgile, exhale les feux que lance le volcan ; lorsqu'il essaie de se retourner, il fait trembler la Sicile, et une épaisse fumée obscurcit l'atmosphère. Polybétés fut enterré sous l'île de Lango, Otus sous l'île de Candie, et Typhon sous l'île d'Ischia. Selon Hésiode, Jupiter fut marié sept fois ; il épousa

successivement Métis, Thémis, Eurynome, Cérès, Mnémosyne, Latone et Junon, sa sœur, qui fut la dernière de ses femmes. Il s'éprit aussi d'amour pour un grand nombre de simples mortelles, et des unes et des autres lui naquirent beaucoup d'enfants qui tous furent mis au rang des dieux et demi-dieux. Son autorité suprême, reconnue par tous les habitants du ciel et de la terre, fut cependant plus d'une fois contrariée par Junon, son épouse. Cette déesse osa même une fois ourdir contre lui une conspiration des dieux. Grâce au concours de Thétis et à l'intervention du terrible géant Briarée, cette conspiration fut promptement étouffée, et l'Olympe rentra dans l'éternelle obéissance.

Parmi les divinités, Jupiter tenait toujours le premier rang ; et son culte était le plus solennel et le plus universellement répandu. Ses trois plus fameux oracles étaient ceux de Dodone, de Libye et de Trophonius. Les victimes les plus ordinaires qu'on lui immolait étaient la chèvre, la brebis et le taureau blanc dont on avait eu soin de dorer les cornes. On ne lui sacrifiait point de victimes humaines ; souvent on se contentait de lui offrir de la farine, du sel et de l'encens. L'aigle, qui plane en haut des cieux et fond comme la foudre sur sa proie, était son oiseau favori. Le jeudi, jour de la semaine, lui était consacré.

Dans la fable, le nom de Jupiter précède celui de beaucoup d'autres dieux, même de rois : Jupiter-Ammon en Libye, Jupiter-Sérapis en Egypte, Jupiter-Bélus en Assyrie, Jupiter-Apis, roi d'Argos, Jupiter-Astérius, roi de Crète, etc. Le plus ordinairement, il est représenté sous la figure d'un homme majestueux, avec de la barbe, une abondante chevelure, et assis sur un trône. De la main droite, il tient la foudre figurée de deux manières, ou par un tison flamboyant des deux bouts ou par une machine pointue des deux côtés et armée de deux flèches. De la main gauche, il tient une Victoire, et à ses pieds se trouve un aigle aux ailes déployées qui enlève Ganymède. La partie supérieure du corps est nue, et la partie inférieure couverte. Mais cette manière de le représenter n'était pas uniforme. L'imagination des artistes modifiait son image ou sa statue, suivant les circonstances et le lieu même où Jupiter était honoré. Les Crétois le représentaient sans oreilles, pour marquer son impartialité ; les Lacédémoniens, au contraire, lui en donnaient quatre, pour démontrer qu'il est en état d'entendre toutes les prières. À côté de Jupiter, on voit souvent la Justice, les Grâces et les Heures.

La statue de Jupiter, par Phidias, était d'or et d'ivoire : le dieu paraissait assis sur un trône, ayant sur la tête une couronne d'olivier, tenant de la main gauche une Victoire aussi d'or et d'ivoire, ornée de bandelettes et couronnée. De la droite, il tenait un sceptre sur le bout duquel reposait un aigle resplendissant de l'éclat de toutes sortes de métaux.

Le trône du dieu était incrusté d'or et de pierreries : l'ivoire et l'ébène y faisaient par leur mélange une agréable variété. Aux quatre coins, il y avait quatre Victoires qui semblaient se donner la main pour danser, et deux autres aux pieds de Jupiter. À l'endroit le plus élevé du trône, au-dessus de la tête du dieu, on avait placé d'un côté les Grâces, de l'autre les Heures, les unes et les autres comme filles de Jupiter.

1.4.2. Les caractères réels des personnages

Oreste

Fils d'Agamemnon. Devenu grand, il arrive en Argos accompagné du pédagogue. Il rencontre sa sœur, Électre, puis sa mère Clytemnestre, devant la statue de Jupiter. Il fait semblant d'être étranger. Il est bien instruit par son précepteur.

Au début, il est d'un caractère timide et hésitant. Après avoir été renseigné sur Argos, il devient courageux et brave. Il tue, de sa main, le roi, l'assassin de son père, et sa mère, sa complice. Fier de ce crime qu'il a commis, Oreste devient hostile à tout. Et il se révolte contre la royauté et même contre Jupiter. Il est opposé à ces derniers. Il est pour la paix et pour la liberté. Il n'acceptera pour référence de sa conduite que sa propre expérience. Il sauvera les habitants d'Argos d'une oppression terrible. Enfin il sera le roi, roi de lui-même, sans terre et sans sujets. Il est incroyant, il n'a ni religion ni loi, mais sa liberté. C'est le héros le plus important de la pièce.

Électre

Après l'assassinat de son père, elle devient esclave dans le palais. Elle n'est plus satisfaite de sa vie. Elle attend quelqu'un qui la sauvera de cet esclavage et qui vengera la mort de son père : C'est son frère, Oreste. Elle est douée d'une intelligence et de vengeance. Elle est toujours irritée. Mais en tant qu'esclave elle ne peut rien faire contre l'oppression qu'elle subit. Elle rencontre son frère, sur la place, devant la statue de Jupiter. Elle rêve toujours d'un pays où les jeunes gens sont heureux, où elle sera elle-même heureuse.

Elle cache son frère au palais et facilite le crime. À la fin, elle changera d'idée, elle ne sera plus fière du crime. Elle se repentira et tombera dans une faiblesse extrême.

Jupiter

Il apparaît au début de la pièce. Bien qu'il soit dieu, il est présenté en homme. Il est symbolisé par une statue dressée sur la place d'Argos par le peuple. Il rencontre Oreste et le renseigne sur Argos.

Juste avant la mort d'Égisthe, Jupiter lui révèle la parenté des rois et des dieux : ordre et règne. Il avoue encore que les dieux sont impuissants devant les hommes libres. Il continue la discussion avec Oreste. Devant tout l'échange, il reste malgré ses apparences, un dieu et s'adresse à l'homme dans sa langue. Jupiter est le représentant de Zeus chez les romains. Et dans cette pièce *Les Mouches* il se montre en homme et parle à l'homme.

Égisthe

Pendant l'absence d'Agamemnon, Égisthe en profita pour séduire sa femme Clytemnestre, et l'épouser. Il est traître car il égorga son roi à son retour. À part cela, il se rend impopulaire par des lois draconiennes. Profitant de l'ignorance du peuple, il abuse de sa foi et de sa sincérité. Il cache, à ses hommes, qu'ils sont libres. Enfin il subit son châtement de la main d'Oreste.

Clytemnestre

C'est une femme infidèle. Elle abuse de la loyauté de son ménage. Séduite par un autre, Égisthe, elle trahit son mari, son ménage. Elle abandonne à la fois sa patrie et ses enfants. Elle prend part à la tuerie de son premier mari. Enfin, elle est tuée à son tour par son fils, Oreste.

Le Pédagogue

C'est le précepteur d'Oreste. Il l'accompagne partout. Et il s'intéresse à son éducation, à ses attitudes et quelquefois il l'exhorte.

1.4.3. L'intrigue et les relations triangulaires

Les mouches est une tragédie en trois actes, qui se déroule à Argos. Oreste voyage en Grèce en compagnie d'un philosophe qui est son pédagogue et forme son esprit au scepticisme, pour qu'il soit libre de tout engagement. Les voyageurs arrivent à Argos ; c'est là qu'Oreste est né et d'où il a été chassé, encore enfant, après que sa mère

Clytemnestre a comploté le meurtre de son père Agamemnon avec la complicité d'Égisthe. Sur la place d'Argos, Oreste, sans se dévoiler, rencontre Jupiter, Dieu des morts et des vivants, allié d'Égisthe, qui lui annonce la fête des morts. Depuis la mort d'Agamemnon, quinze années se sont écoulées et la ville est plongée dans le deuil et envahie par les mouches symbolisant le remords. Oreste s'apprête à quitter la ville lorsqu'il rencontre sa sœur Électre, devenue servante du nouveau roi Égisthe, et qui doit témoigner de son repentir devant tous les citoyens à l'occasion de la fête des morts. Face à Oreste, Électre manifeste sa haine et insulte leur mère Clytemnestre. Celle-ci, lorsqu'elle rencontre Oreste, lui demande instamment de partir, pressentant le malheur qu'il va apporter. Mais reniant tous les principes de son éducation, Oreste choisit de rester à Argos.

La cérémonie des morts est mise en scène par le grand prêtre qui fait sortir les spectres des morts devant la foule repentie. Électre, choisissant de s'habiller d'une robe blanche, et non de la couleur de deuil portée par tous, adopte une attitude provocatrice qui la met en danger, amenant Oreste à lui révéler son identité. Il choisit d'aider sa sœur et d'assumer leur devoir filial de vengeance. Électre l'introduit alors dans le palais du roi où il tue Égisthe, puis Clytemnestre. Oreste venge ainsi son père. Pour se protéger des déesses de la vengeance, les Erinyes, Oreste et Électre se réfugient alors dans le temple d'Apollon où celles-ci les guettent. Tandis qu'Électre est gagnée par le remords, Oreste l'encourage à assumer ses choix, mais en vain. Jupiter vient leur proposer le trône d'Argos à condition qu'ils se repentent. Oreste refuse sa proposition et revendique sa liberté. Dès qu'il sort du temple, les mouches s'abattent sur lui. Sans céder au remords, il quitte la ville ainsi libérée, laissant au peuple le choix de décider de son propre sort.

Les relations entre les personnages des *Mouches* se divisent en deux axes : celui qui unit Clytemnestre, Électre et Oreste, et celui qui relie Égisthe, Jupiter et Oreste. La première relation triangulaire met en scène la filiation d'Oreste, tandis que la deuxième montre le conflit entre le pouvoir divin et la volonté humaine. L'une et l'autre dévoilent progressivement le destin d'Oreste.²³⁴

²³⁴ voir : www2.tku.edu.tw/.../36-6%20fulltext. 沙特《蒼蠅》劇作中之自由概念p.150.

1.4.3.1. La relation triangulaire Clytemnestre-Électre-Oreste

Clytemnestre est une mère qui a perdu non seulement l'amour, mais aussi le respect de ses enfants. Électre la hait et a une attitude méprisante envers elle. Elle s'oppose à assister à la cérémonie des morts car elle refuse d'assumer des remords pour un crime qui n'est pas le sien et qu'elle condamne. La mère et la fille se vouent une haine mutuelle. Clytemnestre sait qu'Électre la déteste : "Honte! Nous nous injurions comme deux femmes de même âge qu'une rivalité amoureuse a dressées l'une contre l'autre. [...] Mais nous avons durant quinze années gardé le silence, et seuls nos regards nous trahissaient. [...], et nous voilà, montrant les dents et grondant comme des chiennes."²³⁵ Mais envers Oreste, elle devient une mère regrettant d'avoir perdu son fils alors encore enfant : "ce n'est pas la mort du vieux bouc que je regrette! Quand je l'ai vu saigner dans sa baignoire, j'ai chanté de joie, j'ai dansé. [...]. Mais j'avais un fils. [...]. Quand Égisthe l'a livré aux mercenaires, je..."²³⁶

Cependant, le regret de Clytemnestre ne touche aucun de ses enfants, que ce soit son fils ou sa fille. Elle est finalement victime de son crime. Face à Clytemnestre, Oreste garde son anonymat et se présente comme "un Corinthien du nom de Philèbe. Il voyage."²³⁷ À la question sur son départ de chez lui, il répond : "Je vais m'engager à Sparte, dans les troupes mercenaires"²³⁸ dissimulant sa véritable identité et témoignant de son indifférence à sa mère. Orphelin dès son plus jeune âge, Oreste choisit de se faire connaître sous l'identité de sa famille adoptive.²³⁹

1.4.3.2. La relation triangulaire Égisthe-Jupiter-Oreste

Égisthe et Jupiter incarnent respectivement l'usurpation du pouvoir et la puissance divine. Tous deux se plaignent de l'image qu'ils imposent aux hommes et dont ils se sentent prisonniers. Leur puissance s'est retournée contre eux, et ils ne peuvent plus se départir de leur rôle. Égisthe, meurtrier du roi Agamemnon, transfère le poids de sa faute sur le peuple d'Argos qu'il maintient ainsi sous sa domination, dans un repentir permanent. Les habitants d'Argos sont incités à ressasser leurs crimes, à se repentir de leurs péchés de manière incessante. Leurs peurs et mauvaise conscience sont

²³⁵ Sartre, *Les Mouches*, p.140.

²³⁶ Sartre, *ibid*, 139.

²³⁷ Sartre, *ibid*, 136.

²³⁸ Sartre, *ibid*, 137.

²³⁹ Voir : www2.tku.edu.tw/.../36-6%20fulltext. 沙特《蒼蠅》劇作中之自由概念,p.151

ainsi entretenues dans l'intérêt des dirigeants, pour mieux les soumettre. Mais Égisthe se définit lui-même comme une "coque vide" : "une bête m'a mangé le dedans sans que je m'en aperçoive",²⁴⁰ happé par ce remords orchestré : "Je suis las. Voici quinze ans que je tiens en l'air, à bout de bras, le remords de tout un peuple. Voici quinze ans que je m'habille comme un épouvantail : tous ces vêtements noirs ont fini par déteindre sur mon âme."²⁴¹ Au deuxième acte, dans le palais, Égisthe révèle sa faiblesse : "Depuis que je règne, tous mes actes et toutes mes paroles visent à composer mon image [...]. Mais c'est moi qui suis ma première victime : je ne me vois plus que comme ils me voient, je me penche sur le puits béant de leurs âmes, et mon image est là, tout au fond, elle me répugne et me fascine."²⁴² Égisthe ne supporte plus son image, sans parvenir toutefois à s'en délivrer.

Quant à Jupiter, il se présente à la première scène comme un "charmeur de mouches",²⁴³ un rôle qu'Oreste lui contestera en reprenant l'histoire du charmeur de rats. Électre ne voit en lui qu'un croque-mitaine, sa statue n'est qu'un morceau de bois blanc, et sa face ensanglantée est simplement "barbouillée de jus de framboise".²⁴⁴ C'est un Dieu perdant sa majesté, se trouvant face à un problème humain, identique à celui d'Égisthe : "Moi aussi, j'ai mon image. [...]. Depuis cent mille ans je danse devant les hommes. Une lente et sombre danse. Il faut qu'ils me regardent : tant qu'ils ont les yeux fixés sur moi, ils oublient de regarder en eux-mêmes."²⁴⁵ Quand un dieu perd sa propre image, l'homme ne peut plus être à l'image du dieu.

Le destin d'Oreste est défini par son hérédité et par sa relation avec les pouvoirs étatique et divin. La vengeance détruit son amour pour sa mère ; la renonciation au trône l'éloigne du contrôle du Dieu. Face à son destin, Oreste ne peut modifier le passé : la mort de son père, le crime de sa mère, la haine de sa sœur, le remords d'Égisthe ou la faiblesse de Jupiter. Cependant, dans la situation présente, il choisit ses actes : rester à Argos, venger son père, refuser le trône et libérer le peuple d'Argos. Il est pleinement responsable de ceux-ci et les assume. Oreste sait qu'il a été créé libre, c'est la conscience de cette liberté qui fait sa force et lui permet de se retourner contre son créateur. Jupiter l'avoue lui-même, devant un homme qui a pris conscience de sa liberté,

²⁴⁰ Sartre, *ibid*, 190.

²⁴¹ Sartre, *ibid*, 189.

²⁴² Sartre, *ibid*, 199.

²⁴³ Sartre, *ibid*, 118.

²⁴⁴ Sartre, *ibid*, 124.

²⁴⁵ Sartre, *ibid*, 199.

les divinités perdent leur pouvoir. Que fait Oreste pour réussir à prendre conscience de sa liberté et en jouir pleinement ?²⁴⁶

1.5. Le thème de la liberté

Dans leur introduction au recueil d'articles et d'interviews intitulé *Un théâtre de situations*²⁴⁷, Michel Contat et Michel Rybalka remarquent que les pièces de Sartre ont été conçues par leur auteur moins en vue d'expériences scéniques propres à renouveler le théâtre qu'en fonction d'un projet philosophique et politique. Effectivement, selon le critique John Ireland²⁴⁸, la première pièce de Sartre *Bariona*, un mystère qui traite de la Nativité, serait déjà une pièce dont le héros est un homme engagé. Il est vrai aussi que *Les Mouches*, qui reprend la légende d'Oreste, est souvent interprétée comme un traité sur la liberté et que *Huis clos*, pièce dans laquelle Sartre se sert de la conception chrétienne de l'enfer et où il adapte *l'Inferno* de Dante, est de toute évidence un commentaire sur les dédales de la mauvaise foi.²⁴⁹

Dans *Les Mouches*, pour citer Jean-François Louette, Sartre utilise ses lectures nietzschéennes contre l'idéologie pétainiste. Oreste contre Jupiter, c'est Nietzsche contre Pétain²⁵⁰ Jean-François Louette met aussi en évidence « la violence anti-maternelle de [l'] intrigue [...] le meurtre du beau-père Égisthe alias Joseph Mancy, et d'Anne-Marie alias Clytemnestre ». Et Louette d'ajouter « l'oubli du nom-du-père [...] [et du] grand-père Schweitzer » ;²⁵¹ au contraire, dirais-je, les deux sont incarnés dans Jupiter, le dérisoire farceur et impuissant défenseur de l'ordre établi contre ceux qui se savent libres. Et, en plus, dans le cas d'Anne-Marie, il y a un dédoublement : elle est la mère-sœur. Oreste tue la mère mais, à son regret, la sœur manque de courage et refuse de l'accompagner. A la liberté et l'aventure, elle préfère le remords et l'ordre établi.²⁵²

²⁴⁶ voir : www2.tku.edu.tw/.../36-6%20fulltext. 沙特《蒼蠅》劇作中之自由概念.p.152.

²⁴⁷ Sartre, *Un théâtre de situations*. Textes rassemblés, établis, présentés et annotés par Michel Contat et Michel Rybalka. Nouvelle édition, augmentée et mise à jour. Paris, Gallimard, 1992, p. 10.

²⁴⁸ John Ireland, *Sartre. Un art déloyal. Théâtralité et engagement*. Paris, Jean Michel Place, 1994, p. 99.

²⁴⁹ Adrian Van den Hoven : *Forger des mythes : le théâtre de Sartre, un théâtre de situations – Les Mouches* in Loxias Loxias 2 site d'internet

²⁵⁰ www.pug.fr › Littérature, *Sartre contre Nietzsche (Les Mouches, Huis clos, Les Mots)*, Grenoble, PUG, 1996, p. 46.

²⁵¹ Ibid., p. 46.

²⁵² Adrian Van den Hoven : *Forger des mythes : le théâtre de Sartre, un théâtre de situations – Les Mouches* in Loxias 2 revel.unice.fr/loxias/?id=1323 site d'internet

Mais dans *Les Mouches* Oreste introduit plusieurs autres thèmes : l'importance de la liberté et de l'engagement ainsi que son désir de s'enraciner. Quand Le Pédagogue et Oreste entrent dans Argos, le Pédagogue remarque qu'Oreste se plaint abondamment d'être un étranger dans [son] propre pays.²⁵³ Le Pédagogue prêche le scepticisme et une liberté purement théorique parce qu'intérieure et spirituelle : À présent vous voilà jeune, riche et beau, avisé comme un vieillard, affranchi de toutes les servitudes et de toutes les croyances, sans famille, sans patrie, sans religion, sans métier, libre pour tous les engagements et sachant qu'il ne faut jamais s'engager, un homme supérieur enfin²⁵⁴ [...].

Sartre est le philosophe le plus représentatif de l'existentialisme. La question de la liberté se trouve au centre de sa pensée, que ce soit en tant qu'expérience vécue, ou comme l'un des principes moteurs de son écriture. Dans *Les mouches*, la liberté s'oppose à la fatalité. Face à cette liberté, l'homme se trouve entièrement responsable de lui-même et de ses actes. Chez Sartre, la liberté est irrémédiablement liée à la responsabilité. Rien ne détermine les actes de l'homme : il en est lui-même responsable.

Le héros Oreste des *Mouches*, de par sa volonté déterminée à poursuivre son chemin, sans excuses ni recours, est le modèle-type du héros libre dans le théâtre sartrien. Cette volonté de liberté se retrouve également chez Hoederer (*Les mains sales*, 1948) et chez Goetz (*Le diable et le bon dieu*, 1951). En effet, tous deux prennent position face aux attaques politiques et aux conflits entre le Bien et le Mal, refusant de se soumettre à l'ordre établi par l'Autre (que ce soit l'État ou Dieu). Pour Hoederer et Goetz, leur propre volonté d'agir prime sur celle que l'on veut leur imposer. Dans *Huis clos* (1944), l'accent est mis sur la relation du Moi à l'Autre. Garcin et Inès justifient leur mort au nom de la liberté. Dans *Les mouches*, Sartre explique qu'Oreste "est libre pour le crime et par-delà le crime [...]. Car la liberté n'est pas je ne sais quel pouvoir abstrait de survoler la condition humaine : c'est l'engagement le plus absurde et le plus inexorable." (Sartre 1992 : 267) L'accent mis sur la liberté d'Oreste nous conduit à étudier *Les mouches*.²⁵⁵

²⁵³ Sartre, *Huis clos suivi de Les Mouches*, op. cit., p. 109.

²⁵⁴ Ibid, p. 122-3.

²⁵⁵ voir: www2.tku.edu.tw/.../36-6%20fulltext. 沙特《蒼蠅》劇作中之自由概念p.147

1.6. La liberté du héros sartrien

Face à son destin, Oreste est-il oui ou non un héros tragique ? Dans la tragédie classique, le héros se définit comme victime de la fatalité, luttant vainement contre son destin. Un héros tragique est impuissant face à son destin. Mais le héros sartrien se refuse à subir la situation et se libère de l'emprise divine en devenant seul maître de ses actions. Dans ses commentaires sur *Les mouches*, le professeur de littérature François Noudelmann explique : “Le personnage tragique, dans la tradition classique, subissait un avenir prédestiné ; avec Sartre, le tragique vient de qu’il ne peut plus agir sur son propre passé.”²⁵⁶ Sa prise de conscience de la liberté intrinsèque à l’homme, lui permet de se dégager de la domination divine, qui perd emprise sur lui, et de devenir responsable de ses actes, indépendamment de toute volonté extérieure. Malgré un passé maudit qu’il ne peut modifier, le héros devient acteur du présent, assumant et revendiquant cette liberté. La liberté de choix et d’action amènent la libération du héros.²⁵⁷

1.6.1. La liberté de choix

Dans *Les mouches*, Oreste prend ses décisions à l’encontre des autres : à la proposition d’Électre et l’injonction de Clytemnestre de quitter la ville d’Argos, il choisit de rester ; il reste sourd aux doutes émis par Électre troublée par le remords du matricide ; enfin, face à la proposition du trône de Jupiter, il choisit de partir de son royaume pour libérer son peuple. Oreste est libre devant ses choix, et ces choix eux-mêmes constituent sa libération. Tout homme est libre et manifeste sa liberté dans ses choix. C’est ce libre choix qui permet à l’homme “d’inventer son chemin.”²⁵⁸ Oreste réplique à Jupiter qui veut le ramener à sa raison²⁵⁹ :

“Je ne reviendrai pas à ta nature : mille chemins y sont tracés qui conduisent vers toi, mais je ne peux suivre que mon chemin. Car je suis un homme, Jupiter, et chaque homme doit inventer son chemin.”²⁶⁰

La vengeance filiale unit Oreste et Électre. Cependant, Électre, face aux intimidations des Érinyes, cède au remords du matricide, regrettant ce crime qu’elle a

²⁵⁶ Noudelmann, François, *Huis clos et les Mouches de Jean-Paul Sartre*, Folio, 1993, p.55.

²⁵⁷ voir : www2.tku.edu.tw/.../36-6%20fulltext. 沙特《蒼蠅》劇作中之自由概念p.153.

²⁵⁸ Sartre, *Huis clos suivi de Les Mouches*, p. 235.

²⁵⁹ voir : www2.tku.edu.tw/.../36-6%20fulltext. 沙特《蒼蠅》劇作中之自由概念p.154.

²⁶⁰ Sartre, *Huis clos suivi de Les Mouches*, p. 235.

commis avec son frère. Elle rêve que leur mère “était tombée à la renverse et qu’elle saignait, et son sang coulait en rigoles sous toutes les portes du palais.”²⁶¹ Si, avant le meurtre, Électre se rallie à son frère, tout en présentant les douleurs que va lui apporter cet acte meurtrier : “Oreste, tu es mon frère aîné et le chef de notre famille, prends-moi dans tes bras, protège-moi, car nous allons au-devant de très grandes souffrances.”²⁶² Elle ignore que la mort de Clytemnestre engendrera une souffrance telle, qu’elle ne parviendra pas à la surmonter. Elle se laisse tomber au fond du remords, et perd le chemin de la liberté, prenant même peur de son frère : “Au secours! Jupiter, roi des Dieux et des hommes, mon roi, prends-moi dans tes bras, emporte-moi, protège-moi. Je suivrai ta loi, je serai ton esclave et ta chose, [...]. Défends-moi contre mon frère, contre moi-même [...]. Je me repens, Jupiter, je me repens.”²⁶³ Face au conflit, Électre sollicite l’aide extérieure. Agissant en fonction de l’Autre, ses choix ne sont pas uniquement issus de sa seule volonté. Sa vie, et donc sa liberté, sont liées aux choix des autres, et non des siens propres. Elle l’exprime ainsi devant Oreste : “Libre ? Moi, je ne me sens pas libre. Peux-tu faire que tout ceci n’ait pas été ? Quelque chose est arrivé que nous ne sommes plus libres de défaire. Peux-tu empêcher que nous soyons pour toujours les assassins de notre mère ?”²⁶⁴ Elle se laisse prendre au piège du repentir qui la torture et l’emprisonne. Elle ne se libère pas du passé pour être actrice du présent.²⁶⁵

Oreste a conscience de l’abomination de son crime matricide : les gémissements de sa mère résonnent à ses oreilles et il est hanté par la vision de “*ses yeux immenses dans son visage de craie*”²⁶⁶ Mais la liberté disperse l’angoisse. Ce héros sartrien se définit par le choix d’assumer les meurtres d’Égisthe et Clytemnestre. Il se sent totalement “libre” : “Je suis libre, [...] ; la liberté a fondu sur moi comme la foudre.”²⁶⁷ Cette liberté est née dans l’acte choisi, dont il assume la responsabilité en toute connaissance de cause :

“J’ai fait mon acte, [...], et cet acte était bon. Je le porterai sur mes épaules comme un passeur d’eau porte les voyageurs, je le ferai passer sur l’autre rive et j’en

²⁶¹ Ibid, p.127.

²⁶² Ibid, p.182.

²⁶³ Ibid, p.239

²⁶⁴ Ibid, p.208.

²⁶⁵ voir : www2.tku.edu.tw/.../36-6%20fulltext. 沙特 《蒼蠅》 劇作中之自由概念.p.155

²⁶⁶ Sartre Les Mouches, *ibid*, p. 222.

²⁶⁷ Ibid, p.208.

rendrai compte. Et plus il sera lourd à porter, plus je me réjouirai, car ma liberté, c'est lui."²⁶⁸

1.6.2. La liberté d'action

Un tournant s'opère dans *Les mouches* lorsqu'Oreste choisit de révéler son identité et de rentrer en action. Une fois sa décision prise, il lui reste à agir. Oreste suit le chemin qu'il décide de tracer, sans être influencé ni par le roi ni par Dieu. Il accomplit ses meurtres sans manifester de remords parce qu'il estime qu'il "fait ce qui est juste."²⁶⁹ Alors qu'Égisthe, sans esquisser un geste de défense, chancelle sous les coups meurtriers de son épée, il lui dit : "Il est juste de t'écraser, immonde coquin, et de ruiner ton empire sur les gens d'Argos, il est juste de leur rendre le sentiment de leur dignité."²⁷⁰ À l'opposé de sa sœur, il ne se repent pas du meurtre de cette mère qui l'a abandonné enfant. Au contraire, cet acte le libère et engendre sa renaissance. Sa liberté réside dans l'acte de se libérer de son hérité.

Chaque choix est accompagné de l'action accomplie sans qu'il ne manifeste ni pitié ni remords. Oreste se résout à agir, et porte la responsabilité de ses actes. Pour Sartre, la liberté n'est pas de rester extérieure à l'action, mais dans l'engagement et l'action. Si, dans un sens passif, l'engagement désigne le fait de se trouver engagé, inséré dans un système dont on dépend ; dans un sens actif, il exprime l'acte même "par lequel on s'engage en entrant dans une condition où l'on devra rester."²⁷¹ Pour Sartre, l'homme, par ses choix, définit lui-même le sens de sa vie. Or, l'essence de l'homme étant liée à celle de l'humanité, il engage donc symboliquement l'humanité dans la voie qu'il choisit. Une fois engagé, Oreste prend le sort des Argiens sous sa responsabilité.

À son arrivée à Argos, Oreste garde ses distances avec les Argiens. Sans plus aucun souvenir commun avec eux depuis son enfance, il n'a pas d'obligation à partager leurs remords. Il se prépare à repartir avec son pédagogue. Mais en rencontrant sa sœur, Oreste comprend son malheur et la haine qu'elle voue à leur mère. Il décide alors d'assumer ses origines, ses racines et de rester dans la ville d'Argos où il est né : "Je veux mes souvenirs, mon sol, ma place au milieu des hommes d'Argos. [...]. Je veux être un homme de quelque part, un homme parmi les hommes. [...], comme une feuille

²⁶⁸ Ibid, p.208.

²⁶⁹ Ibid, p.203.

²⁷⁰ Ibid, p.203.

²⁷¹ Foulquié, Paul, *L'existentialisme*. Paris: PUF. 1947, p. 47.

dans un feuillage, comme l'arbre dans la forêt.[...]. Je veux tirer la ville autour de moi et m'y enrouler comme dans une couverture. Je ne m'en irai pas.”²⁷² pour partager les préoccupations et les souffrances des Argiens, mais en étant acteur : “Écoute : tous ces gens qui tremblent dans des chambres sombres, entourés de leurs chers défunts, suppose que j'assume tous leurs crimes. Suppose que je veuille mériter le nom de ‘voleur de remords’ et que j'installe en moi tous leurs repentirs [...]. 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 ?”²⁷³

1.6.3. L'acte de la libération

Le secret douloureux d'Égisthe et de Jupiter, “c'est que les hommes sont libres. Ils sont libres, [...]”²⁷⁴ et le fait qu' “ils ne le savent pas.”²⁷⁵ leur permet de les assujettir. La liberté est l'affaire de l'homme. Jupiter révèle la faiblesse des dieux : avoir créé l'homme libre. Égisthe, quant à lui, n'est qu'un jouet de plus dans les mains du Dieu. Dans le palais royal, leur entretien révèle leur inquiétude envers Oreste qui a réalisé qu'il est un homme libre :

Jupiter : “Oreste sait qu'il est libre.”

Égisthe : “Un homme libre dans une ville, c'est comme une brebis galeuse dans un troupeau.”

Jupiter : “Quand une fois la liberté a explosé dans une âme d'homme, les Dieux ne peuvent plus rien contre cet homme-là. Car c'est une affaire d'homme, et c'est aux autres hommes — à eux seuls — qu'il appartient de le laisser courir ou de l'étrangler.”²⁷⁶

Dans le troisième acte, face à ses intimidations, Oreste tient tête à Jupiter et réaffirme son droit à la liberté : “Tu es le roi des Dieux, Jupiter, le roi des pierres et des étoiles, le roi des vagues de la mer. Mais tu n'es pas le roi des hommes.”²⁷⁷ Oreste revendique : “Je suis ma liberté! À peine m'as-tu créé que j'ai cessé de t'appartenir.”²⁷⁸ Et lui rappelle que “Les hommes d'Argos sont mes hommes. Il faut que je leur ouvre les

²⁷² Sartre *Les Mouches*, *ibid*, p. 174 -175.

²⁷³ *Ibid*, p. 180.

²⁷⁴ *Ibid*, p. 198.

²⁷⁵ *Ibid*, p. 198.

²⁷⁶ *Ibid*, pp. 200 -201.

²⁷⁷ *Ibid*, p. 232.

²⁷⁸ *Ibid*, p. 233.

yeux.”²⁷⁹ Il quitte la ville sans monter sur le trône, offrant sa liberté au peuple d’Argos qu’il considère comme son peuple, devenant paradoxalement “un roi sans terre et sans sujets.”²⁸⁰ Son ultime choix est pour la liberté : il veut se libérer lui-même en libérant son peuple. Par cette libération, il retrouve l’appartenance à son peuple, ainsi que sa reconnaissance.

Pour Sartre, ce qui est primordial, c’est qu’Oreste “va le premier sur la voie de la libération, au moment même où les masses peuvent et doivent prendre conscience d’elles-mêmes ; il est celui qui par son acte leur montre le premier la route.”²⁸¹ Le jour de son couronnement, face à la foule décontenancée, Oreste revendique : “À présent, je suis des vôtres, ô mes sujets, nous sommes liés par le sang, et je mérite d’être votre roi. Vos fautes et vos remords, vos angoisses nocturnes, le crime d’Égisthe, tout est à moi, je prends tout sur moi. Ne craignez plus vos morts, ce sont mes morts.”²⁸² L’enjeu des Mouches réside dans la liberté, non pas de l’individu, mais de toute l’humanité.²⁸³

1.7. Les couleurs de la tragédie : le rouge et le noir

La prégnance de la couleur rouge, associée au sang, signale que la pièce fait bien signe du côté de la tragédie, même si le parcours d’Oreste transforme radicalement le sens de cette tragédie. Dès les premières scènes, la couleur est annoncée par les coulées de sang sur les vidéos représentant la ville.

La lumière rouge, surtout, ponctue plusieurs temps forts de la pièce : Oreste en arrivant à Argos est éclairé et comme écrasé par une lumière rouge comme s’il portait avec lui le poids des crimes passés et à venir. C’est pourquoi il est si important qu’à la fin de la pièce cette lumière rouge disparaisse au profit d’une lumière solaire. Si la main d’Oreste est ensanglantée, au moins est-ce le résultat de son acte propre et non le signe d’une soumission à la malédiction des Atrides.

L’entrée en scène de Clytemnestre réactive en revanche le fil rouge de cette malédiction : l’évocation du meurtre d’Agamemnon « saigné dans sa baignoire » avec jubilation par Clytemnestre provoque l’embrasement par une lumière rouge du mur du théâtre au lointain. Un même embrasement ponctuera, deux actes plus tard, l’assassinat

²⁷⁹ Ibid, p. 236.

²⁸⁰ Ibid, p. 244.

²⁸¹ Sartre *Un théâtre de situations*, p. 279

²⁸² Sartre *Les Mouches*, ibid, p. 244.

²⁸³ Voir : www2.tku.edu.tw/.../36-6%20fulltext. 沙特《蒼蠅》劇作中之自由概念 p. 156.

de Clytemnestre par son propre fils. À travers le prisme de cette lumière rouge, c'est le double point de vue de Clytemnestre qui est donné à voir à la fois bourreau et victime.

La ville, au lointain, apparaît dans sa verticalité, en ombre chinoise, dans une lumière de plus en plus rougeoyante, au moment où Oreste prend la décision de passer à l'acte, suggérant ainsi la portée clairement sexuelle de son discours : « Et pourtant elle est à prendre, je le sens depuis ce matin. Et toi aussi Électre tu es à prendre. Je vous prendrai. Je deviendrai hache [...] Je m'enfoncerai dans le cœur de cette ville comme la cognée dans le cœur d'un chêne ».²⁸⁴

Le rouge apparaît aussi dans les costumes des deux personnages qui portent du rouge dans leur costume. Que les deux seuls personnages à porter un élément de costume rouge soient Égisthe (doublure de costume rouge) et Jupiter (chemise rouge) peut faire sens. Si la doublure rouge du costume d'Égisthe annonce sa mort prochaine et entre en résonance avec le jeu des lumières précédemment citées, elle crée aussi implicitement une forte équivalence entre les figures d'Égisthe et de Jupiter, c'est-à-dire entre un roi, qui veut se faire aussi gros qu'un dieu et un dieu qui veut se faire passer pour un humain.

Tous deux, en tout cas, figures du pouvoir, grands manipulateurs, ont en commun d'asservir les hommes par l'orchestration de mises en scène spectaculaires (cérémonie des morts pour Égisthe, formules et gestes magiques pour Jupiter).

Tous deux ont besoin d'être vus et d'être en vue. C'est pourquoi le rouge est leur couleur. À moins que le rouge paradoxalement ne signale aussi l'envers de leur décor. Bascule dans la pièce à l'acte III : Égisthe et Jupiter semblent passer de l'autre côté du miroir²⁸⁵ « Je suis une coque vide : une bête m'a mangé le dedans »²⁸⁶ se plaint Égisthe à la fin de l'acte II, prenant conscience de la vacuité de sa vie tandis que Jupiter lui-même (affalé à son tour dans le fauteuil royal d'Égisthe) confesse son impuissance et sa lassitude infinie.

Le rouge est donc comme expression du « secret douloureux » qui les ronge l'un et l'autre.²⁸⁷

La seconde couleur qui domine à Argos est le noir.

²⁸⁴ Sartre, *Les Mouches*, p. 179.

²⁸⁵ Miroirs présents sur scène du reste puisque les écrans vidéo servent aussi de surfaces réfléchissantes.

²⁸⁶ Sartre, *Les Mouches*, p. 192.

²⁸⁷ Pistes de travail - CRDP de Paris - Académie de Paris
crdp.ac-paris.fr/pièce-démontée/ les-mouches... n° 140 janvier, 2012, texte de Jean-Paul Sartre, Mise en scène d'Éric Ferrand, p.17.

Hormis Oreste et le pédagogue qui viennent d'ailleurs (de Corinthe) et sont habillés comme des touristes aisés qui voyagent par temps chaud (habits fluides en lin clair), tous les personnages sont vêtus de noir : habits de cérémonie de Clytemnestre et d'Égisthe, tunique et pantalon de travail d'Électre (avant qu'elle ne revête par provocation une robe blanche pour la cérémonie des morts), et surtout capes et capuches des habitants d'Argos dont les silhouettes furtives et courbées passent et repassent dans le lointain du plateau.²⁸⁸

1.8. Les enjeux de la pièce

Au moment de la création des *Mouches*, l'écrivain Michel Leiris rédige un compte rendu qui paraît clandestinement dans *Les Lettres françaises*. Il donne, en quelque sorte, le point de vue et l'assentiment du milieu littéraire résistant, éclairant le message politique et philosophique de la pièce avec beaucoup de perspicacité.

« Les mouches – j'entends ici : les vraies, les policières, celles qui pullulent dans les journaux stipendiés – ont bourdonné très fort, l'été dernier, contre ces autres *Mouches*, pièce dont le thème est celui de l'*Orestie* d'Eschyle et qui vient d'être reprise au Théâtre de la Cité.

L'aubaine était en effet excellente, car dans cette œuvre – telle qu'on n'en avait pas vu en France d'aussi puissante depuis nombre d'années – un problème crucial est abordé : celui de la liberté comme fondement même de l'homme ou condition sine qua non pour qu'il y ait, au sens strict du terme, « humanité ». Inutile de rappeler ici, autrement qu'en quelques mots, le sujet de l'*Orestie* : après le meurtre d'Agamemnon, roi d'Argos et de Mycènes, par son épouse Clytemnestre qu'assiste son amant Égisthe, le fils d'Agamemnon, Oreste, aidé de sa sœur Électre que les deux meurtriers ont réduite en servage, les tue et délivre du même coup Argos de leur tyrannie ; réfugié à Athènes, Oreste, protégé par Apollon et par Minerve, fait sa paix avec les Érinyes, qui le poursuivaient en tant que préposées par les dieux à la vengeance du sang maternel.

De l'*Orestie*, *Les mouches* ont repris le thème central : châtement de Clytemnestre et d'Égisthe par le jeune Oreste, qui doit ensuite faire face aux Érinyes, ici représentées sous la forme de mouches, insectes effectivement obsédants comme le peuvent être les remords. Mais, de la tragédie antique au drame contemporain, l'orientation a totalement changé : de victime de la fatalité, Oreste est devenu champion de la liberté. S'il tue, ce n'est plus poussé par des forces obscures mais en pleine connaissance de cause, pour faire acte de justice et, par cette prise de

²⁸⁸ Pistes de travail - CRDP de Paris - Académie de Paris
crdp.ac-paris.fr/pièce-démontée/ les-mouches... n° 140 janvier, 2012, texte de Jean-Paul Sartre, Mise en scène d'Éric Ferrand, p.17.

parti délibérée, exister enfin en tant qu'homme au lieu d'être le vague adolescent que les fleurs de la plus fine culture avaient simplement affranchi des communs préjugés sans lui fournir le moyen d'accéder à la virilité (l'on songerait presque, ici, au meurtre initiatique que, dans certaines sociétés dites « primitives », le jeune homme est obligé d'accomplir avant de prendre rang parmi les adultes). S'il tient en respect les Érinyes, ce n'est plus grâce à la mise en jeu d'un rituel et d'une procédure mais parce que, ayant assumé l'entière responsabilité de son acte, il n'a pas à connaître le remords et peut opposer un front d'airain à ces sirènes, qu'on nous montre terribles et à la fois chargées de toute la séduction qu'ont, pour les faibles, délectation morose et auto-accusation.

À la rigueur de l'attitude d'Oreste, s'oppose l'inconsistance de celle d'Électre, véhémence et sacrilège mais qui, incapable de sortir du cercle passionnel, de s'évader du cycle des rancunes familiales, apparaît confinée entre l'érotisme et une sorte de contre-religiosité qui n'est, en somme, qu'une piété retournée et, par conséquent, se situe encore sur le plan religieux. Rongée par la haine comme les gens d'Argos le sont par la peur, Électre qui, faute de lucidité et de courage, n'a pas agi librement – ressemblant en cela à sa mère Clytemnestre comme elle lui ressemble physiquement – sera la proie du remords et n'échappera aux Érinyes que par le repentir, allant jusqu'à renier la fureur qui l'animait quand elle poussait son frère à faire vengeance.

À ces apports tout nouveaux au thème classique de l'*Orestie*, il faut joindre la conduite de l'Oreste des *Mouches* à l'égard du peuple qu'il a débarrassé de ses tyrans. Alors qu'à la fin de : l'*Orestie* Oreste retourne à Mycènes pour rentrer en possession de l'héritage paternel, Oreste, dans *Les mouches*, refuse de régner et quitte sa ville natale sans intention de retour, entraînant avec lui les mouches ou Erinyes qui infestaient la ville.

À la passivité d'Égisthe (si las de son pouvoir, si écrasé par le dégoût. qu'il s'offre de lui-même, telle une victime sacrificielle, au couteau du meurtrier) s'oppose, comme ce qui vit à ce qui est déjà mort, l'activité du jeune Oreste. La tyrannie, en effet, enferme Égisthe dans un cercle vicieux : il s'est fait meurtrier par goût de l'ordre, pour que l'ordre règne par lui ; mais cet ordre s'avère bientôt n'être que le réseau de croyances et de rites qu'il doit forger lui-même pour se faire craindre des autres, pour leur faire partager sa mauvaise conscience ; finalement il est, comme il le dit, victime de l'image de lui-même qu'il impose à ses sujets. Tout, en lui, n'est plus alors que peur : peur des spectres qu'il a lui-même inventés pour terrifier les autres par ces personnifications de leurs remords, peur qu'il a que vienne un jour où il ne fera plus assez peur, peur du vide qu'il sent en lui.

À l'inverse d'Égisthe, Oreste commet un meurtre qui le laisse sans remords et lui confère une plénitude, parce qu'il ne s'agit pour lui ni de vengeance ni d'ambition personnelle mais d'un acte accompli librement, pour châtier le couple par qui était tenue dans l'abjection la collectivité en laquelle il voulait s'insérer. Au lieu d'écraser, comme Égisthe, autrui sous le poids

d'un remords dont il serait le premier écrasé, au lieu d'être haine de soi et, partant, haine des autres, il délivre ceux-ci et trouve sa place et sa fonction en prenant sur sa propre tête, avec le sang dont il n'a pas hésité à se souiller, toute la culpabilité latente de la société. Ainsi, il les libère doublement : d'une part, supprimant leur tyran et leur apprenant que la nature humaine est liberté ; d'autre part, jouant le rôle d'un bouc émissaire sur qui les autres peuvent se décharger de leurs péchés (dans l'horreur même dont ils revêtent l'image de ce meurtrier sans remords) ou, plutôt, celui d'un chaman guérisseur dont le pouvoir repose sur le fait que lui seul est de taille à prendre sur lui, sans succomber, le démon qui causait la maladie.

Dressé contre le pouvoir spirituel que représentent un dieu cauteleux et le pouvoir temporel qu'incarne Égisthe le soudard, l'acte d'affirmation de soi accompli par Oreste prend figure de révolution. Aussi éloigné du scepticisme confortable qu'il tenait de sa culture humaniste et libérale que de la révolte élémentaire d'Électre qui n'est qu'aveugle déchaînement, pareillement dédaigneux de la vie trop facile qu'on mène dans une cité telle que Corinthe et de la dévotion tremblante aux morts en laquelle se complaisent les habitants d'Argos, Oreste a brisé le cercle fatal, frayé, la voie qui mène du règne de la nécessité à celui de la liberté. Mais il ne saurait être question, pour lui, d'une prise du pouvoir : libre, Oreste a rompu le cercle et n'a donc pas à dominer les autres, à traiter autrui comme une chose ; parce qu'il est sans chaînes, il n'a pas besoin d'enchaîner. Un chef, d'ailleurs, n'est-il pas nécessairement lié à son peuple par des liens de dépendance réciproque et, dans le cadre de rapports impliquant un esclavage, peut-il être question, pour quiconque, d'une vraie liberté ? De sa propre liberté est corollaire la liberté qu'Oreste laisse aux autres, puisqu'il ne pourrait leur imposer des lois sans, du même coup, en être dupe lui-même.

Aux gens d'Argos, après les avoir délivrés de cette grande peur qu'il faut avoir parce que « c'est comme cela qu'on devient un honnête homme », ²⁸⁹ Oreste se bornera à léguer son exemple : à chacun de faire comme lui et d'accomplir le saut, s'engageant dangereusement et de sa propre décision dans la voie aride ainsi inaugurée, à l'encontre d'un Bien qui n'est autre que « leur Bien », celui des hommes aliénés à eux-mêmes par le respect de l'ordre établi. « Je ne suis ni le maître, ni l'esclave, Jupiter. Je suis ma liberté », dit Oreste, qui déclare peu après que « chaque homme doit inventer son chemin ». Révélée à elle-même par le geste d'Oreste, on peut penser que la cité d'Argos, au lieu d'être un agrégat de maîtres et d'esclaves, se changera en une association d'hommes devenus conscients de leurs responsabilités et, affranchis du joug religieux comme du joug politique, se tenant à leur propre hauteur, par-delà bonheur et désespoir.

Telle est, en traits rapides, la grande leçon morale qui semble devoir être tirée des *Mouches*, au niveau de la cité.

²⁸⁹ Sartre, *Les Mouches*, p. 148.

Avec l'aimable autorisation des *Lettres françaises*. »²⁹⁰

1.9. Quelques évaluations

Dans une interview réalisée le 14 septembre 2011 Éric Ferrand²⁹¹ répond aux questions ci-dessous comme ça :

« -Pourquoi ce désir de monter *Les Mouches* ?

- Éric Ferrand : Le choix des « Mouches » est directement lié à la précédente création *Œdipe tyran*. Sophocle m'a permis de poser les bases d'un théâtre qui prend appui sur son Histoire, joue -s'amuse - avec ses codes et parle d'aujourd'hui avec acuité, ironie, franchise.

Les Mouches constitue logiquement l'étape suivante : cette fois, le regard croisé antique / actuel est déjà dans l'écriture. Le recul, le décalage et même l'anachronisme y figurent.

L'enjeu se situe ailleurs, dans les thèmes sartriens et leur exposition.

²⁹⁰ Michel Leiris, « *Oreste et la Cité* », *Les Lettres françaises*, n° 12, décembre 1943, p.1-3, in Pistes de travail - CRDP de Paris - Académie de Paris crdp.ac-paris.fr/pièce.../les-mouches... n° 140 janvier 2012, p.27-28.

²⁹¹ Éric Ferrand est un homme politique français né le 21 octobre 1959. Élu socialiste au conseil municipal du 11^e arrondissement de Paris en 1989, il devient conseiller de Paris en juin 1995. Il est élu adjoint au maire du 11^e, chargé de suivre les dossiers du logement, de la petite enfance et des affaires scolaires. Il a été également nommé représentant du Secrétaire d'État aux transports, en 1990, au Conseil Supérieur de la Navigation de plaisance et des Sports Nautiques présidé alors par Thierry Lajoie. En mars 1998, il est élu au conseil régional d'Île-de-France sur la liste de la Gauche plurielle, puis réélu en mars 2004 où il a été désigné pour siéger à la commission des lycées, jusqu'en 2010. Entre mars 2001 et mars 2008, il a occupé les fonctions d'adjoint au Maire de Paris, Bertrand Delanoë, chargé de la vie scolaire et de l'aménagement des rythmes scolaires. Il a ensuite été chargé par le maire de Paris de conduire la mission de préfiguration du Palais Brongniart jusqu'en juillet 2010 date à laquelle il a rejoint la Mission de la médiation de la Ville de Paris comme conseiller de Claire Brisset, ancienne défenseuse des enfants et actuelle médiatrice de Paris. Au Conseil régional et au Conseil de Paris, il était membre du Groupe du Mouvement républicain et citoyen (MRC), formation créée par Jean-Pierre Chevènement. En février 2012 il devient vice-président de l'association Résistance Sociale, présidée par la Conseillère de Paris Marinette Bache. Acteur très engagé sur les questions de politiques scolaires et de laïcité, il est membre depuis 2006 du jury du "prix de la laïcité" présidé par Antoine Sfeir (2006) et le professeur Jean-Pierre Changeux (2008). Il est aussi l'auteur d'un ouvrage paru en septembre 2007 aux éditions L'Harmattan : "Quelle école pour la République?". En 2009, il crée un collectif de jeunes auteurs qui publie, sous sa direction, le premier volume d'une série de livres de réflexions politiques : "Quelle République pour le 21^e siècle ?" (L'Harmattan, janvier 2010). Le deuxième volume a été préfacé par François Hollande (Le publieur 2012) et le volume 3 par Anne Hidalgo (Le Publieur 2012). Auparavant, il a publié un petit ouvrage d'études universitaires : "Approche de Fidélio", un roman écrit avec P. Leby : "Les héros ne fatiguent jamais " (comédia 2005) et un roman d'anticipation "Cauchemar au Subdray" (comedia 2011). Il a été l'un des premiers élus parisiens à recourir, dès l'année 1998, à la création d'un site internet pour sa communication politique.

Après avoir joué avec les codes antiques et forts de cette expérience, je trouve stimulant de mettre en scène une contestation de la Tragédie : ici, la reprise du thème des Atrides permet surtout de s'insinuer dans le procédé de la Tragédie pour mieux la dynamiter de l'intérieur, car le destin de l'homme est en lui-même. Oreste, qui choisit, décide, agit et se libère des Dieux offre un contraste saisissant avec Œdipe, qui subit son destin en voulant y échapper. Ici, l'homme prend la main.

Les Mouches est un projet qui n'aurait jamais vu le jour sans la création d'*Œdipe tyran*, pourtant ils seront distincts, dissemblables comme quelque chose l'est de sa négation : le second n'aurait pu exister pour moi sans le premier.

– Qu'est-ce que la pièce nous dit sur aujourd'hui ?

- Éric Ferrand : Une réflexion sur la jeunesse : Oreste dit « adieu à sa jeunesse »²⁹² et passe à l'âge adulte : « Comme tout a changé, quel vide immense, à perte de vue... »²⁹³ Les jeunes sont les héritiers d'une société faite ni par ni pour eux. Oreste et Électre ne sont pas encore installés dans leur vie, ils n'ont pas encore agi, leur acte ne les a pas encore déterminés.

Liberté, choix, angoisse, action, responsabilité, culpabilité... *Les Mouches* me propose et me permet de remettre en question ces notions aujourd'hui, dans une société où la pression sociale, par le travail et la menace de sa perte, la précarité ou sa perspective, conduisent à subir toujours plus, dans un sens qui semble aller à l'encontre de l'idée de progrès social, de progrès tout court.

Une société pourtant qui, avec la Démocratie comme garant, semble trouver la Liberté acquise, naturelle – surtout si on la compare à la date de création de la pièce, sous l'occupation allemande.

Mais de quelle marge de manœuvre disposons-nous personnellement ? Que sommes-nous en mesure de choisir pour nous-mêmes ? Ne connaissons-nous pas une nouvelle forme de contrainte exercée par des hommes sur d'autres hommes... ? Et pourtant l'envie et le besoin se font sentir d'une répartition plus juste, plus équitable, afin de recommencer à envisager les libertés possibles, afin de commencer à choisir. Jouer *Les Mouches* aujourd'hui participe à cette envie, à cet espoir. Sartre me permet de poser à nouveau, dans ce contexte particulier d'une société dite « en crise » mais bâtie sur les principes de consommation et de croissance, la question : « Et vous, êtes-vous libres ? »

Il est bien sûr également question de notre relation au religieux, aux croyances, au divin. L'émancipation d'Oreste a lieu au cours de l'acte 3, scène 2 :

Oreste : « Tu es le roi des Dieux, Jupiter, mais tu n'es pas le roi des hommes... Il ne fallait pas me créer libre... à peine m'as-tu créé que j'ai cessé de t'appartenir. »²⁹⁴

²⁹² Sartre, *Les Mouches*, p. 179.

²⁹³ Sartre, *Les Mouches*, p. 178.

²⁹⁴ Sartre, *Les Mouches*, pp. 232 -233.

Jupiter : « Eh bien, Oreste, tout ceci était prévu. Un homme devait annoncer mon crépuscule, c'est donc toi ?... Quant à toi, Électre, songe à ceci : mon règne n'a pas encore pris fin, tant s'en faut, et je ne veux pas abandonner la lutte. Vois si tu es avec moi ou contre moi. Adieu. »²⁹⁵ Ici encore il est question de choix : croire ou non.

Selon la conception de Sartre, Dieu n'existe pas, tout est permis et l'homme est délaissé : Sartre illustre son concept philosophique, il tente de définir l'homme et sa relation à un Créateur, propose une démonstration par l'exemple et permet ainsi le débat d'idées. Alors, que sont nos propres mouches ? Quels remords portons-nous ? Celui de nous être éloignés de Dieu ? Celui de ne pas avoir encore bâti le monde qui nous permettrait de connaître la liberté, le choix, l'action ? De quelles libertés disposons-nous aujourd'hui, face aux pouvoirs financiers et économiques ?

– Est-ce que la référence à la période d'écriture de la pièce (l'Occupation) sera prise en compte ?

- Éric Ferrand : Non pas véritablement car la superposition de trois strates temporelles (l'Antiquité, 1943 et 2011) risquerait de rendre confuse la narration et l'enjeu philosophique de la pièce. Je préfère privilégier le rapport d'aujourd'hui à l'Antiquité. D'autant que les spectateurs en 1943 avaient été très peu nombreux à voir dans la pièce une lecture de leur époque !

– Comment les propositions existentialistes seront-elles concrètement éprouvées sur le plateau ?

- Éric Ferrand : Être d'abord, se construire puis se définir par l'action : ces propositions existentialistes seront éprouvées sur le plateau, dans le jeu, dans la construction musicale, dans la scénographie.

Partir de rien, seulement l'humain, assembler, construire des signes qui déterminent une temporalité, une localisation, un état : et le « décor » existe, environnement visuel et sonore, il sert la narration et propose une « situation » qui va permettre au héros d'inventer son chemin, de faire son choix... Cet agencement provisoire de l'espace est construit par les comédiens bâtisseurs. Tous les comédiens sont alternativement protagonistes et « membres de l'équipe du plateau » et participent ainsi à la mise en place de l'espace, des éclairages et du décor. Régisseurs et musicien sont également figurants. Tout joue, tout le temps : dès qu'un élément de décor entre en jeu, il est et il fait sens.

Un travail informatique sera également mené à partir de la notion d'aléatoire.

– Ce plateau éclaté qui montre ses coutures et se construit à vue est-il aussi lié à un désir de créer un contrepoint à la forme très traditionnelle de la dramaturgie sartrienne ?

²⁹⁵ Sartre, *ibid*, pp. 236 -237.

- Éric Ferrand : Oui c'est en effet aussi une façon d'aérer un texte parfois trop bavard,²⁹⁶ trop explicite qui ne fait pas totalement confiance au lecteur/ spectateur.

- Le texte est-il joué intégralement ?

- Éric Ferrand : Intégralement oui car les ayants droit l'exigent. Mais les passages les plus bavards sont en quelque sorte « escamotés », car tuilés, intégrés à la bande-son.

- Quelle sera la place du travail musical et vocal ?

- Éric Ferrand : Un travail musical et vocal sera mené avec toute l'équipe autour de compositions originales. Les chants vont d'abord évoquer le primitif, l'organique. Ils sont liés aux chants des vieilles femmes du texte, aux prières, aux rituels. Puis ils évoluent au fil de la scène, se complexifient, cherchent la dissonance – ils deviennent « contemporains ». Ils sont ensuite enregistrés en direct et diffusés par quatre haut-parleurs répartis dans la profondeur du plateau. Le traitement en direct permet de passer insensiblement du chant humain au bourdonnement des mouches, dans un même mouvement au sein des quatre haut-parleurs, et ce aux moments correspondant à la présence des mouches indiquée dans le texte. Ce procédé permet, par accumulation, de constituer peu à peu un son de foule puis un essaim de mouches. »²⁹⁷

²⁹⁶ Sartre lui-même en avait conscience. Dans *Un théâtre de situations*, il écrit à propos de sa pièce : « Mon dialogue était verbeux ; Dullin, sans m'en faire reproche ni me conseiller d'abord des coupures, me fit comprendre, en s'adressant aux seuls acteurs, qu'une pièce de théâtre doit être exactement le contraire d'une orgie d'éloquence... »

²⁹⁷ Interview d'Éric Ferrand réalisée le 14 septembre 2011 et extraits de sa note d'intention in Pistes de travail - CRDP de Paris - Académie de Paris crdp.ac-paris.fr/pièce.../les-mouches... n° 140 janvier 2012, p.35 -37.

CHAPITRE II. HUIS CLOS

2.1. L'histoire de Huis clos

Écrit en une quinzaine de jours au début de l'automne 1943, *Huis clos*, qui parut une première fois sous le titre "*Les Autres*" (dans, *L'Arbalète*, n°8, printemps 1944) devait à l'origine figurer comme lever de rideau dans un spectacle de tournée organisé en zone sud par Marc Barbezat et Marc Beigbeder. Les deux rôles féminins devaient être interprétés par Olga Barbezat et Wanda Kosakiewicz. Après avoir pressenti Sylvain Itkine, Sartre proposa à Albert Camus d'assurer la mise en scène et de jouer le rôle de Garcin. Camus accepta et les premières répétitions eurent lieu dans la chambre d'hôtel de Simone de Beauvoir. Le projet de tournée échoua à cause des difficultés matérielles et de l'arrestation d'Olga Barbazet. La pièce fut alors acceptée par Annet-Badel, nouveau directeur du théâtre du Vieux-Colombier. Après que Camus se fut retiré, Annet-Badel, confie la mise en scène à Raymond Rouleau et engagea des comédiens professionnels ; de l'ancienne équipe, seul subsista R.-J. Chauffard, un ancien élève de Sartre, qui jouait le rôle de garçon d'étage.²⁹⁸

Il n'existe pas, à notre connaissance, d'interview de Sartre sur *Huis clos* à l'époque de sa création. En revanche, en 1965, pour l'enregistrement de la pièce sur disque par la Deutsche Gramophon Gesellschaft, Sartre a enregistré une préface que nous reproduisons ici dans son intégralité :

« Quand on écrit une pièce, il y a toujours des causes occasionnelles et des soucis profonds. La cause occasionnelle c'est que, au moment où j'ai écrit *Huis clos*, vers 1943 et début 44, j'avais trois amis, je voulais qu'ils jouent une pièce de moi, sans avantager d'aucun d'eux. C'est-à-dire, je voulais qu'ils restent ensemble tout le temps sur la scène. Parce que je me disais, s'il y en a un qui s'en va, il pensera que les autres ont un meilleur rôle au moment où il s'en va. Je voulais donc les garder ensemble. Et je me suis dit, comment peut-on mettre ensemble trois personnes sans jamais faire sortir l'une d'elles et les garder sur la scène jusqu'au bout comme pour l'éternité.

²⁹⁸ Pour plus de détails, voir Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, p. 568, Les écrits de Sartre, notice 44/47, et l'ouvrage d'Ingrid Galster, *Le Théâtre de Jean-Paul Sartre devant ses premiers critiques*. Bd. 1: *Les pièces créées sous l'Occupation allemande - Les Mouches et Huis clos*. Paris: Jean-Michel Place 1986; 2. Auflage Paris: L'Harmattan 2001 mit Vorwort von Michel Winock, ISBN 2-7475-0715-7.

C'est là que m'est venue l'idée de les mettre en enfer et de les faire chacun le bourreau des deux autres. Telle est la cause occasionnelle.

Par la suite d'ailleurs, je dois dire, ces trois amis n'ont pas joué la pièce et comme vous le savez, c'est Vitold, Tania Balatchova et Gaby Silva qui l'ont jouée.

Mais il y avait à ce moment-là des soucis plus généraux et j'ai voulu exprimer autre chose dans la pièce que simplement ce que l'occasion me donnait. J'ai voulu dire : l'enfer c'est les autres. Mais "l'enfer c'est les autres"²⁹⁹ a été toujours mal compris. On a cru que je voulais dire que nos rapports avec les autres sont toujours empoisonnés, que c'était toujours des rapports infernaux. Or, c'est tout autre chose que je veux dire. Je veux dire que si les rapports avec autrui sont tordus, viciés, alors l'autre ne peut être que l'enfer. Pourquoi ? Parce que les autres sont au fond ce qu'il y a de plus important en nous-mêmes pour notre propre connaissance de nous-mêmes. Quand nous pensons sur nous, quand nous essayons de nous connaître, au fond nous usons des connaissances que les autres ont déjà sur nous. Nous nous jugeons avec les moyens que les autres ont, nous ont donnés de nous juger. Quoi que je dise sur moi, toujours le jugement d'autrui entre dedans. Ce qui veut dire que, si mes rapports sont mauvais, je me mets dans la totale dépendance d'autrui. Et alors en effet je suis en enfer. Et il existe une quantité de gens dans le monde qui sont en enfer parce qu'ils dépendent trop du jugement d'autrui. Mais cela ne veut nullement dire qu'on ne puisse avoir des rapports avec les autres. Ça marque simplement l'importance capitale de tous les autres pour chacun de nous.

Deuxième chose que je voudrais dire, c'est que ces gens ne sont pas semblables à nous. Les trois personnes que vous entendrez dans *Huis clos* ne nous ressemblent pas en ceci que nous sommes vivants et qu'ils sont morts. Bien entendu, ici, "morts" symbolise quelque chose. Ce que j'ai voulu indiquer, c'est précisément que beaucoup de gens sont encroûtés dans une série d'habitudes, de coutumes, qu'ils ont sur eux des jugements dont ils souffrent mais qu'ils ne cherchent même pas à changer. Et que ces gens-là sont comme morts. En ce sens qu'ils ne peuvent briser le cadre de leurs soucis, de leurs préoccupations et de leurs coutumes et ce qu'ils restent ainsi victimes souvent des jugements qu'on peut porter sur eux. À partir de là, il est bien évident qu'ils sont lâches ou méchants, par exemple. S'ils ont commencé à être lâches, rien ne vient changer le fait qu'ils étaient lâches. C'est pour cela qu'ils sont morts, c'est pour cela, c'est une manière de dire que c'est une mort vivante que d'être entouré par le souci

²⁹⁹ Sartre, *Huis clos*, p. 92.

perpétuel de jugements et d'actions que l'on ne veut pas changer. De sorte que, en vérité, comme nous sommes vivants, j'ai voulu montrer par l'absurde l'importance chez nous de liberté, c'est-à-dire l'importance de changer des actes en d'autres actes. Quel que soit le cercle d'enfer dans lequel nous vivons, je pense que nous sommes libres de le briser. Et si les gens ne le brisent pas, c'est encore librement qu'ils y restent. De sorte qu'ils se mettent librement en enfer.

Vous voyez donc que, rapports avec les autres, encroûtement et liberté, liberté comme l'autre face à peine suggérée, ce sont les trois thèmes de la pièce. Je voudrais qu'on se le rappelle quand vous entendrez dire : l'enfer c'est les autres.

Je tiens à ajouter, en terminant, qu'il m'est arrivé en 44, à la première représentation, un très rare bonheur, très rare pour les auteurs dramatiques, c'est que les personnages ont été incarnés de telle manière par les trois acteurs, et aussi par Chauffard, le valet d'enfer, qui l'a toujours joué depuis, que je ne puis plus me représenter mes propres imaginations autrement que sous les traits de Vitold, Gaby Sylvia, de Tania Balachova et de Chauffard. Depuis, la pièce a été rejouée par d'autres acteurs, et je tiens en particulier à dire que j'ai vu Christiane Lenier quand elle l'a jouée et que j'ai admiré quelle excellente Inès elle a été. »³⁰⁰

2.2. Le résumé de *Huis clos*

Ce drame se joue autour de trois personnes, Garcin, Estelle et Inès. Ils sont ensemble en enfer pour constater qu'ils vont se disputer jusqu'à l'éternité. «L'enfer, c'est les autres !»³⁰¹

Scène I

Garcin accompagné d'un garçon entre dans un salon style Second Empire. Garcin se renseigne sur des choses comme les pals (instruments de torture) et des articles de toilette, mais le garçon se moque de lui parce qu'on n'a pas besoin de ça en enfer! On n'a pas besoin de dormir en enfer non plus! Dans la salle, il fait très chaud : (c'est l'enfer!), il n'y a pas de miroir (cela symbolise la confrontation, le face à face), pas de fenêtres (il n'existe pas de dehors) et pas de lits (seulement trois canapés). Très important est aussi le fait qu'on ne peut pas bouger ses yeux : Les yeux sont ouverts

³⁰⁰ Sartre, *Un théâtre de situations*, pp.237 -240.

³⁰¹ Sartre, *Huis clos*, p. 92.

pour toujours (cela suggère qu'on peut voir le mal qu'on a fait là-bas, sur terre, on ne peut pas le fuir!). Avant que le garçon ne quitte la salle, Garcin demande si la sonnette dedans marche et s'il peut appeler le garçon en l'utilisant, quand il a besoin de lui. Le garçon répond qu'il pouvait mais que la sonnette est très capricieuse.

Scène II

Le garçon a quitté la salle et Garcin se retrouve tout seul dans la salle. Il essaie la sonnette, mais elle ne marche pas, alors il frappe à la porte, mais là encore personne ne l'entend.

Scène III

Inès entre. Elle demande à Garcin où se trouve Florence mais Garcin ne le sait pas, car il ne la connaît même pas. Inès prend son absence pour une punition et Garcin pour un bourreau. Garcin rit et cache sa vraie identité à Inès, explique la situation et affirme qu'il n'a pas peur. Il propose aussi à Inès de conserver entre eux une extrême politesse, mais ça ne marche pas très bien, parce que tous les deux ont peur et sont nerveux. Ils veulent savoir ce qui va se passer et ce qui va leur arriver.

Scène IV

Estelle entre et en tout premier lieu, elle prend Garcin pour quelqu'un qu'elle connaît. Garcin se présente à elle et lui explique les règles.

Scène V

Inès dit à Estelle qu'elle est belle. Pour Estelle, il est important de conserver la bonne humeur. Elle a une vision de son enterrement et raconte aux autres qu'elle est morte à cause d'une pneumonie. Inès est morte à cause du gaz et Garcin de douze balles dans la peau. Garcin a une vision de sa femme à Paris ; elle ne sait pas encore qu'il est absent, elle ne pleure pas, elle ne pleure jamais ! Il fait nuit sur terre et tous les trois ont une vision. Estelle se demande pourquoi ils sont ensemble : «...mais pourquoi nous a-t-on réunis ?»³⁰² Elle s'attendait à retrouver des amis, de la famille. Garcin croit qu'ils sont ensemble par hasard. Inès se moque à nouveau de lui : « ils ne laissent rien au hasard. »³⁰³ À leur avis tout est prévu et il faut avoir le courage d'avouer leurs crimes. Estelle affirme qu'elle n'a rien fait, elle pense qu'il vaut mieux croire qu'ils sont là par erreur. Elle raconte son histoire et dit ne rien avoir à cacher : elle était mariée avec un vieil, riche et bon ami de son père. Puis elle a rencontré celui qu'elle a vraiment aimé, mais elle est quand même restée fidèle à son mari. Inès se moque d'elle et l'appelle une

³⁰² Sartre, *Huis clos*, p. 34.

³⁰³ Sartre, *ibid*, p. 35.

petite sainte. Garcin dit qu'il n'a rien à cacher lui non plus : «...c'est une faute de vivre selon ses principes ?»³⁰⁴ Inès l'appelle un héros sans reproche (ironique!) et constate lucidement qu'ils sont entre eux, entre assassins. En enfer, il n'y a jamais d'erreur et l'on ne condamne jamais les gens pour rien. À présent, il faut payer. Mais, il n'y a pas de torture physique et ils sont cependant en enfer et le bourreau manque mais :

Le bourreau, c'est chacun d'eux envers les autres!! Après cela Garcin propose de se taire, de regarder en soi ... pour lui c'est la seule solution. Alors ils se taisent... Inès chante une chanson de l'exécution et Estelle se maquille mais elle n'a pas de miroir pour se voir ! Estelle a besoin d'un miroir pour être sûre d'exister pour de vrai. Opposée à Estelle, Inès se sent toujours de l'intérieur. Inès lui offre d'être son miroir et Estelle accepte mais elle est intimidée et agacée par Inès. Estelle veut que Garcin la regarde aussi et lui dise qu'elle est belle. Mais Garcin ne veut pas ; il veut être pour lui-même. Inès est jalouse de lui parce qu'Estelle veut le conquérir et veut son attention. Garcin répond méchamment : « Nous n'avons plus rien à perdre... Entre nous! Tout à l'heure nous serons nus comme des vers... Il faudra que nous allions jusqu'au bout.»³⁰⁵ Il propose d'avouer leurs crimes, de dire la vérité : Garcin a déserté et a torturé sa femme. Ses excuses pour ses mauvais actes : c'est une femme qui a la vocation de martyre, c'était facile de lui faire du mal. Inès, elle, était une femme damnée sur terre ; elle avait une liaison avec Florence, la femme de son cousin. Elles l'ont tué et après elles se sont suicidées au gaz. Inès dit d'elle-même qu'elle a besoin de la souffrance des autres pour exister. Estelle : son amant s'est tué à cause d'elle, parce qu'il la voulait pour lui tout seul mais elle avait sa réputation à garder. Elle a eu une fille avec lui (Roger) mais l'a jetée à l'eau. Garcin conclut : aucun de nous ne peut se sauver tout seul ; il faut que nous nous perdions ensemble ou que nous nous tirions d'affaire ensemble, ils ont le choix! Inès a une autre vision, elle voit un couple dans sa propre chambre, mais sa vision n'est plus si claire comme celles des autres - elle devient aveugle, elle meurt définitivement ! Garcin veut l'aider, mais elle refuse.

Inès et Garcin constatent que tout est un piège et qu'ils se connaissent jusqu'aux os, au cœur. Estelle a aussi une autre vision ; elle voit son vieil amant et sa meilleure copine Olga, qui dansent ensemble. Elle insiste qu'il était à lui... Elle est jalouse de sa propre amie, triste et déçue. Elle veut que Garcin la prenne dans ses bras, mais il refuse et l'envoie vers Inès. À la fin Garcin accepte quand même ; il voudrait leur confiance.

³⁰⁴ Sartre, *ibid*, p. 39.

³⁰⁵ Sartre, *ibid*, p. 51-52.

Mais ça ne marche pas, parce qu'Inès les observe. Garcin a une vision à son tour ; il voit ses propres camarades de son travail. Ils l'appellent un lâche. Ils racontent aussi aux femmes que sa femme est morte tout à l'heure de chagrin. Garcin pense que seulement si Estelle croit en lui, il a la chance de s'enfuir de l'enfer. Mais Inès interrompt cette illusion : elle a besoin d'un homme.³⁰⁶ Garcin est en rage et veut quitter la chambre tout de suite ; la première fois, il n'y arrive pas, mais quand la porte s'ouvre Garcin ne veut plus partir à cause d'Inès : Nous sommes inséparables.³⁰⁷ Il reste à cause d'elle, parce qu'elle sait ce que c'est qu'un lâche. Mais si elle, qui le hait, le croit, elle le sauve. Garcin a toujours rêvé d'héroïsme, mais ça ne suffit pas, il faut le prouver!

Seuls les actes décident de ce qu'on a voulu, alors ce qu'on est !! On n'a rien d'autre que sa vie, que l'ensemble de ses actes! Dans l'enfer, il n'existe pas d'intimité parce qu'il y a toujours quelqu'un qui regarde et il ne fait jamais nuit. À cause de cela, Garcin ne pourra jamais aimer Estelle car Inès est toujours entre eux. Cela rend Estelle folle, qui veut tuer Inès avec le coupe-papier. Inès se met à rire : « Tu sais bien que je suis morte... c'est déjà fait...

Estelle réalise pour la première fois qu'ils sont en enfer, morts et ensemble pour toujours! « L'enfer, c'est les Autres! »³⁰⁸

2.3. Le moi et l'autrui : Étude et analyse générale de *Huis clos*

« Généralement, on considère Jean-Paul Sartre comme le symbole de la littérature française du vingtième siècle particulièrement en ce qui concerne la littérature engagée. Toutes ses œuvres se portent sur les problèmes de l'existence humaine dont il était question tout au long du vingtième siècle et même jusqu'à nos jours. On note que la plupart d'ouvrages critiques sur Sartre sont surtout sur ses œuvres théoriques et romanesques ; ses œuvres théâtrales n'ont pas été assez abordées. Dans cette communication, il nous convient de nous concentrer sur son œuvre théâtrale. D'ailleurs, le théâtre pour Sartre est comme un 'laboratoire' pour l'expérimentation de ses idées philosophiques et politiques basant surtout sur l'existentialisme athée. On constate que chez Sartre, il s'agit essentiellement de théâtre d'idéologie qui a le mérite d'illustrer et de mettre en scène, la quasi-totalité des thèmes sartriens déjà soulevés dans ses œuvres théoriques et romanesques. Nous nous appuierons surtout sur trois œuvres théâtrales de

³⁰⁶ Sartre, *Huis clos*, p.83.

³⁰⁷ Sartre, *Huis clos*, p.86.

³⁰⁸ in Jean-Paul Sartre - *Huis clos* http://www.cdrnet.net/kb/data/FR_Sartre.asp

Sartre, à savoir, *Huis clos*, *Les mouches* et *Les mains sales* puisque les trois pièces font bien ressortir l'objectif de notre étude, à savoir, la conformité ou la non-conformité du héros sartrien par rapport à l'idéologie existentialiste sartrienne. »³⁰⁹

Nous avons à dire que le théâtre sartrien est un moyen d'expression privilégié pour un philosophe de l'existence. Il prend donc l'homme en considération toujours à partir de ce point de vue. Le problème d'autrui paraît aussi considéré sous le même point de vue, mais sous une forme de conflit, de choc, l'autrui et le moi, ne font en fin de compte, qu'une même espèce. L'homme, étant le moi pour lui-même, sera également l'autrui pour l'autre. Ce qui peut arriver à l'autrui pourrait donc arriver à lui-même. À ce propos, l'homme n'aurait le droit de se poser cette question : « Pourquoi les malheurs s'abattent sur moi ? ou bien sur les innocents ? » d'autant plus que, au regard de l'Absolu tout est déséquilibre. L'Être Absolu seul, est bon. Si les bons à ce bas souffrent, cela signifie que tous les hommes en mériteraient autant. La vieillesse et la mort le prouvent bien, d'autant plus qu'elles n'épargnent personne. Sartre estime l'autrui comme enfer ; les hommes en dehors de nous, c'est l'enfer ; l'homme est ainsi voulu comme séparé des autres afin d'avoir le moyen d'éviter les malheurs qui pourraient venir des autres. L'homme est donc est laissé en l'air ou dans le vide.

Cependant l'homme doit forcément être conscient de ce qu'il est en réalité, car il est projeté dans l'absolu « nature des choses ». L'homme doit se connaître ontologiquement. Sartre traite le sujet d'autrui sous une perspective déformante. C'est ce qui paraît nettement dans *Huis clos*. L'expérience théorique d'une existence paradoxale qui serait l'angoisse proprement infernale sera donc vécue par trois sinistres personnages qui seront devenus des en-soi, qui se jugent, des hommes-choses crucifiés par leur propre regard et par le regard des autres. Une telle expérience ne tend qu'au désespoir et au malheur, à l'impuissance, à l'impasse sans retour possible.

Comme nous avons déjà mentionné plus haut, Sartre a voulu exprimer dans *Huis clos* le rapport à autrui : « J'ai voulu dire l'enfer, c'est les autres. Mais, « l'enfer, c'est les autres »³¹⁰ a été toujours mal compris. On a cru que je voulais dire par là que nos rapports avec les autres étaient toujours empoisonnés, que c'étaient toujours des rapports infernaux. Or, c'est tout autre chose que je veux dire. Je veux dire que si les rapports sont tordus, viciés, alors l'autre ne peut être que l'enfer. « Parce que les autres

³⁰⁹ Chioma Faith Uzoho* *Caractérisation des Personnages en Théâtre Sartrien Vis-à-vis de L'idéologie Sartrienn*, UJAH: Unizik, Journal of Arts and Humanities, Vol 12 No 2, 2011 p. 240. DOI: <http://dx.doi.org/10.4314/ujah.v12i2.11>

³¹⁰ Sartre, *Huis clos*, p.92.

sont au fond ce qu'il y a de plus important en nous-mêmes pour notre propre connaissance de nous-mêmes. »³¹¹

Le rapport à autrui est évidemment primordiale dans *Huis clos*, mais il y figure de façon abstraite, car c'est seulement par la "conscience » d'autrui, c'est -à-dire par le regard d'autrui que chacun s'y trouve attaqué dans sa conscience. Tout parallèlement au regard d'autrui le jugement d'autrui pèse sur nous.³¹²

Selon Sartre, « quand nous pensons sur nous, quand nous essayons de nous connaître, au fond nous usons des connaissances que les autres ont déjà sur nous. Nous nous jugeons avec les moyens que les autres ont nous ont donnés de nous juger, quoi que je dise sur moi, toujours le jugement d'autrui entre dedans. Ce qui veut dire que, si mes rapports sont mauvais, je me mets dans la totale dépendance d'autrui. Et alors en effet je suis en enfer. »³¹³ Mais, à notre avis, les rapports avec les autres ne sont pas toujours mauvais. Il existe une quantité de gens dont les rapports à autrui sont bons. Ce qui vient à dire qu'ils ne sont pas en enfer dans le sens que Sartre le comprend.

Et puis une deuxième chose à remarquer, c'est que les héros dans *Huis clos* ne nous ressemblent en ceci que nous sommes vivants et qu'ils sont morts. Mais ce mot "mort" symbolise ici un état de l'être humain dans la vie même. « Ce que j'ai voulu indiquer, c'est précisément que beaucoup de gens sont encroûtés dans une série d'habitudes, de coutumes, qu'ils ont sur eux des jugements dont ils souffrent mais qu'ils ne cherchent même pas à changer. Et que ces gens-là sont comme morts. » dit Sartre.³¹⁴ À ce point de vue les gens restés dans ce cadre deviennent victimes des jugements qu'on porte sur eux. S'ils sont lâches ou méchants, rien ne veut changer le fait qu'ils étaient lâches ou méchant. À la simple objection qu'on fera à cette idée, que répondre ? Savoir que, dans ce cadre-là s'ils sont braves ou bons, rien n'interviendra à changer le fait qu'ils étaient braves ou bons.

Sartre a bien voulu par l'absurde souligner l'importance de la liberté chez les gens, c'est-à-dire l'importance de changer les actes par d'autres actes. « Quel que soit le cercle d'enfer dans lequel nous vivons, je pense que nous sommes libres de le briser. Et

³¹¹ Sartre, *Un théâtre de situations*, p. 238

³¹² Ce jugement est l'équivalent, pour Sartre qui est un athée, du "jugement dernier" au bout duquel les infidèles seront mis en enfer pour subir le châtement éternel. Quoiqu'il ne soit pas croyant, Sartre s'est servi de ce décor.

³¹³ Sartre, *Un théâtre de situations*, p. 238

³¹⁴ Ibid. p.233

si les gens ne le brisent pas, c'est encore librement qu'ils y restent. De sorte qu'ils se mettent librement en enfer ; » prétend Sartre.³¹⁵

On voit que les rapports avec les autres, encroûtement et liberté, liberté comme l'autre face à peine suggérée, ce sont les trois thèmes essentiels de *Huis clos*.

Quand on écrit, une pièce ou une œuvre d'art, il y a toujours des causes et des soucis profonds. Sartre dit à ce propos : « La cause occasionnelle, c'est que, au moment où j'ai écrit *Huis clos* vers 1943 et début 1944, j'avais trois amis et je voulais qu'ils jouent une pièce, une pièce de moi, sans avantager aucun d'eux. C'est-à-dire je voulais qu'ils restent ensemble tout le temps sur la scène. Je voulais donc les garder ensemble. Et je me suis dit, comment peut-on mettre ensemble trois personnes sans jamais faire sortir l'une d'elles et les garder sur la scène jusqu'au bout comme pour l'éternité. C'est là que m'est venu l'idée de les mettre en enfer et de les faire chacun le bourreau des deux autres. Telle est la cause occasionnelle. »³¹⁶

Pour Sartre, il était intéressant d'écrire une courte pièce où il y aurait deux ou trois personnes. D'abord il comptait traiter l'état des gens encombrés dans un caveau au cours d'une attaque aérienne. Puis, il lui est venu à l'esprit d'enfermer éternellement les héros en enfer. Au début il a donné le titre de « *Les Autres* ». Il l'a publiée immédiatement dans la revue « *L'Arbalète* », n° 8, printemps 1944, sous le même titre.

"*Les Autres*" est l'une des meilleurs pièces de Sartre. On y raconte directement ce qu'est le problème par les paroles des trois personnes. L'auteur ne dit pas les résultats à obtenir ; ce sont les spectateurs ou les lecteurs qui doivent les obtenir. Ici ce n'est pas le cas des auteurs de fables. Sartre l'a bien réussi.

La théorie qui explique l'état de réunion des hommes peut être mise en relief par leurs attitudes et par l'expérience de se trouver ensemble en un lieu. Le fait de démontrer clairement cette expérience et de la rendre concrète était un désir qui forçait Sartre. Si l'on éprouve cette expérience, non comme une simple expérience particulière mais comme une expérience propre à l'homme en général, tel que Sartre y pensait, dans

³¹⁵ Ibid. p.233

³¹⁶ « Cette pièce a été écrite en une quinzaine de jours au début de l'automne 1943. Les deux rôles féminins devaient être interprétés par Olga Barbezat et Wanda Kosakiewicz. Sartre proposa à Albert Camus d'assurer la mise en scène et de jouer le rôle de Garcin. La pièce devait figurer dans un spectacle de tournée organisé en zone sud par Marc Barbezat et Marc Beigbeden. Mais le projet de tournée échoua à cause de difficultés matérielles et de l'arrestation d'Olga. Camus se fut retiré. Donc ces trois amis de Sartre n'ont pas pu jouer la pièce. » (Sartre, *Un théâtre de situations*, p. 240)

ce cas-là, elle doit être complétée par ceux qui l'éprouvent. Ceux qui voient le spectacle doivent pouvoir dire qu'il leur est arrivé cette sorte de choses.

On sait bien que Sartre n'avait pas l'intention d'écrire une pièce de caractère, une pièce de destin ou une pièce psychologique et qu'il avait pour but de traiter une "pièce de situation" démontrant la responsabilité humaine dans une situation donnée. Quel est donc l'essentiel de la pièce ? Qu'est-ce qui se passe dans cette pièce de théâtre ?

Au premier coup d'œil, on constate que *Huis clos* a moins d'événements que les autres pièces de Sartre, on pourrait même dire qu'elle en manque. D'abord nous voyons trois personnes s'enfermer dans une chambre. On comprend plus tard que cela ira jusqu'à l'infini. À part le garçon qui les y introduit, personne ne prend part à cette réunion. Et aucune d'elles ne s'en va pas. Un homme, Garcin, et deux femmes, Inès et Estelle sont morts. Nous les voyons après leurs morts, au-delà, en enfer.

On peut tout simplement résumer la pièce détachée des faits extérieurs. Trois personnes, après la mort, sont enfermées à l'infini dans une chambre. Ici, c'est l'enfer. Eh bien, qu'est-ce qui torture dans cet enfer ? L'enfer c'est le lieu où l'on inflige la peine contre les fautes commises ici-bas. Entrée dans la chambre bien meublée, chacune de ces personnes est étonnée au début :

« Garcin- Ah ! Bon. Bon, bon, bon. (*Il regarde autour de lui.*) Tout de même, je ne me serais pas attendu... Vous n'êtes pas sans savoir ce qu'on raconte là-bas ?

Le Garçon- Sur quoi ?

Garcin- Eh bien. (*Avec un geste vague et large*) sur tout ça.

Le Garçon-Comment pouvez-vous croire ces âneries ? Des personnes qui n'ont jamais mis les pieds ici. Car enfin, si elles y étaient venues...

Garcin- Oui. (*Ils rient tous deux.*)

Garcin- (*redevenant sérieux tout à coup*) Où sont les pals ?

Le Garçon- Quoi ?

Garcin- Les pals, les grils, les entonnoirs de cuir.

Le Garçon- Vous voulez rire ?

Garcin- (*le regardant*) Ah ? Ah bon. Non, je ne voulais pas rire. (*Un silence. Il se promène.*) Pas de glaces, pas de fenêtres, naturellement. Rien de fragile. (*Avec une violence subite* :) Et pourquoi m'a-t-on ôté ma brosse à dents ?

Le Garçon- Et voilà. Voilà la dignité humaine qui vous revient. C'est formidable.

Garcin- (*frappant sur le bras du fauteuil avec colère.*) Je vous prie de m'épargner vos familiarités. Je n'ignore rien de ma position, mais je ne supporterai pas que vous....

Le Garçon- Là! Là! Excusez-moi. Qu'est-ce que vous voulez, tous les clients posent la même question. Ils s'amènent : "Où sont les pals ?" À ce moment-là, je vous jure qu'ils ne songent pas à faire leur toilette. Et puis, dès qu'on les a rassurés, voilà la brosse à dents. Mais, pour l'amour de Dieu, est-ce que vous ne pouvez pas réfléchir ? Car enfin, je vous le demande, pourquoi vous brosseriez-vous les dents ? »³¹⁷

Mais, à ce moment-là on ne voit non seulement quelque chose de surprenant mais aussi une réaction singulière. Celui qui vient d'entrer en enfer demande tout de suite les pals, les grils ? Aussitôt qu'il est rassuré il comprend qu'il ne faut pas en avoir peur ; sur cela il demande la seconde question : pourquoi on lui a ôté sa brosse à dents ? Puisque l'enfer n'est pas aussi effroyable qu'on le croyait, cela n'empêche pas qu'il vive comme d'habitude dans la vie quotidienne, croit-il.

La chambre dans laquelle sont enfermées trois personnes n'a pas de fenêtre. Il y a une lampe qui éclaire toute la chambre et il est impossible de l'éteindre. Et puis, les morts n'ont pas de sourcils. Tout cela montre qu'en enfer la vie est bien différente de celle qu'on mène ici-bas. Il n'y a pas de changement dépendant du temps comme le jour et la nuit, des arrêts et des mouvements, le sommeil et le réveil, la clarté et l'obscurité. Le temps est arrêté. Ceci rend impossible toute aventure. Sartre veut bien saisir ainsi les deux côtés de l'existence. Car si les morts seront infligés, étant enfermés en enfer, ils doivent exister d'une façon ou de l'autre ; ils doivent cependant manquer de leurs vies.

Qui sont donc ces trois personnes poussées à vivre ensemble ? Garcin, un auteur ancien ; Mademoiselle Inès Serrano, employée de bureau de poste ; et Estelle Rigault. Ces noms ne marquent pas une particularité quelconque. Ce sont des noms qu'ils portaient dans la vie précédente. Mais en examinant leurs attitudes, on pourrait en ressortir certains traits touchant leurs natures et leurs caractères.

Quelles sont donc leurs attitudes à cette situation imprévue ? Garcin veut bien concevoir sa situation telle qu'elle est, sans s'en tromper et sans en avoir peur :

« ... (*Il regarde autour de lui.*) C'est assommant : ils ont ôté tout ce qui pouvait ressembler à une glace. (*Un temps.*) En tout cas, je puis vous affirmer que je n'ai pas peur. Je ne prends pas la situation à la légère et je suis très conscient de sa gravité. Mais je n'ai pas peur. »³¹⁸

Le seul fait qu'il répète sans cesse qu'il n'avait pas peur et qu'il ne voulait pas se laisser duper, peut révéler en nous le doute, mais pour le moment au moins on peut

³¹⁷ Sartre, *Huis clos*, pp. 14-16

³¹⁸ Ibid. p. 24

admettre vrai ce qu'il dit. Il pose toujours des questions au garçon. Cela nous montre bien qu'il veut concevoir la situation telle qu'elle est ; et puis il veut bien mettre en ordre sa vie en enfer.

Inès, elle ne pose pas de question au garçon ; elle évite de longues et prétentieuses paroles. Elle se dirige brusquement vers Garcin. Elle le prend pour le bourreau. Elle lui demande où était Florence, sa sœur. En parlant à Garcin, elle a un air presque brutal. Elle n'est pas polie. Elle essaie d'éveiller son attention. Mais celui-ci a un tic de la bouche. Elle lui reproche d'avoir peur :

« C'est ce que je vous reproche. (*Tic de Garcin.*) Encore ! Vous prétendez être poli et vous laissez votre visage à l'abandon. Vous n'êtes pas seul et vous n'avez pas le droit de m'infliger le spectacle de votre peur. »³¹⁹

Estelle se plaint de ce que la couleur du canapé vert épinard et celle de sa robe bleue ne vont pas ensemble. Elle se comporte avec le garçon comme si elle avait le droit de l'appeler quand elle veut. Elle veut bien avoir de bons succès à l'aide de ses attraits féminins. Toute sorte de questions lui semble inutile. Si elle pouvait exciter l'admiration d'un homme, qui que ce soit, cela lui suffirait.

On est renseigné petit à petit sur ce qui s'est passé après la mort de ces trois personnes. Tous les trois, pour un instant, peuvent bien observer de l'enfer ce qui se passe sur la terre. La vie quand même est en train de durer même sans eux. Les morts n'ont aucune importance pour les vivants ; les morts ne prennent part à aucun travail. C'est que cela n'a pas de sens pour les vivants. Au moment où ils se sont rendus compte qu'ils n'ont pas de sens pour les vivants, les relations entre eux-mêmes sont aussi rompues. Chacun d'eux revient à lui-même. Cet état de choses leur arrive tour à tour à tous, d'abord à Inès, puis à Estelle et plus tard à Garcin.

Le rapport qui lie l'un à l'autre une fois rompu, une nouvelle situation commence à partir de ce moment-là. Désormais ils sont au courant de se trouver en enfer. Ils se rendent compte pourquoi ils sont y venus. Maintenant, voilà qu'ils se mettent à se confesser. La réaction d'Estelle est assez typique et intéressante :

« Mais je ne sais pas, je ne sais pas du tout ! Je me demande même si ce n'est pas une erreur. (*À Inès.*) Ne souriez pas. Pensez à la quantité des gens qui... qui s'absentent chaque jour. Ils viennent ici par milliers et n'ont affaire qu'à des subalternes, qu'à des employés sans instruction. Comment voulez-vous qu'il n'y ait pas d'erreur. Mais ne souriez pas. (*À Garcin.*) Et vous, dites quelque chose. S'ils se sont trompés dans mon cas, ils ont pu se tromper dans le

³¹⁹ Ibid. p. 26

vôtre. (*À Inès.*) Et dans le vôtre aussi. Est-ce qu'il ne vaut pas mieux croire que nous sommes là par erreur ? »³²⁰

Mais, quand Inès insiste, elle se met à raconter en disant qu'elle était orpheline et pauvre et qu'elle avait dû garder et élever son frère cadet :

« ... Je n'ai rien à cacher. J'étais orpheline et pauvre. J'élevais mon frère cadet. Un vieil ami de mon père m'a demandé ma main. Il était riche et bon, j'ai accepté. Qu'auriez-vous fait à ma place ? Mon frère était malade et sa santé réclamait les plus grands soins. J'ai vécu six ans avec mon mari sans un nuage. Il y a deux ans, j'ai rencontré celui que je devais aimer. Nous nous sommes reconnus tout de suite, il voulait que je parte avec lui et j'ai refusé. Après cela, j'ai eu ma pneumonie. C'est tout. Peut-être qu'on pourrait, au nom de certains principes, me reprocher d'avoir sacrifié ma jeunesse à un vieillard. (*À Garcin.*) Croyez-vous que ce soit une faute ? »³²¹

Ce que raconte Garcin le présente comme un héros: il dirigeait un journal pacifiste. La guerre éclate. Que faire? Tout le monde avait les yeux sur lui. Osera-t-il ? Eh bien, il a osé. Il s'est croisé les bras et ils l'ont fusillé.

Inès avait bien pressenti les désirs de Garcin :

« Pour qui jouez-vous la comédie ? Nous sommes entre nous. »³²²

Ils sont tous tête à tête l'un avec l'autre entre les assassins en enfer. Il y avait des gens qui ont souffert jusqu'à la mort et cela les amusait. Cependant ils le payent à présent.

Inès aussi comprend la situation où ils se trouvent. Il n'y a pas de bourreau. Mais chacun est bourreau pour les deux autres. Chacun d'eux veut se retirer dans son coin. C'est la parade. Et du silence. Pas un mot. Garcin croit qu'il pourrait rester dix mille ans sans parler. Ils sont tous d'accord de ne pas parler. Garcin va à son canapé et se met la tête dans ses mains. Silence. Mais Inès trouble le silence, elle se met à chanter pour elle seule.

Estelle a besoin d'un miroir. Mais il n'y en a pas. Alors Inès lui sert de miroir. C'est ainsi que la lutte, en d'autre terme l'action du jeu commence. Depuis il n'est pas possible de se retirer. Chacun est dans son coin. Quand Inès dit comment Estelle se montrait de l'extérieure et quand Estelle a appris comment elle était, elle dépend désormais d'Inès. Car Estelle sans se voir se sent drôle :

³²⁰ Ibid. p. 38

³²¹ Ibid. p. 39.

³²² Ibid. p. 40.

«... quand je ne me vois pas, j'ai beau me tâter, je me demande si j'existe pour de vrai. »³²³

Ceci implique qu'Estelle dépend complètement d'Inès. Ce n'est pas par hasard qu'Inès en particulier comprend cette relation.

« Là ! Là ! Je suis le miroir aux alouettes ; ma petite alouette, je te tiens ! Il n'y a pas de rougeur. Pas la moindre. Hein ? Si le miroir se mettait à mentir ? Ou si je fermais les yeux, si je refusais de te regarder, que ferais-tu de toute cette beauté ? N'aie pas peur : il faut que je te regarde, mes yeux resteront grands ouverts. Et je serais gentille, tout à fait gentille. Mais tu me diras : tu. »³²⁴

Elle dit à Garcin :

« ...Vous m'avez volé jusqu'à mon visage : vous le connaissez et je ne le connais pas. »³²⁵

Inès ayant des penchants trop sensibles et trop aimants essaie de séduire Estelle. Celle-ci s'y oppose. Son seul problème, ce n'est que de plaire à un homme, Garcin. Garcin devient au début ami intime avec Estelle, mais ce qui est essentiel pour lui, c'est le jugement d'Inès sur lui.

À la deuxième étape de l'audience, chacun d'eux s'avoue coupable, et accepte ce qu'ils ont déjà commis :

« Tant que chacun de nous n'aura pas avoué pourquoi ils l'ont condamné, nous ne saurons rien. Toi, la blonde, commence. Pourquoi ? Dis-nous pourquoi : ta franchise peut éviter des catastrophes ; quand nous connaissons nos monstres. Allons, pourquoi ? »³²⁶

Malgré cela, c'est Garcin qui commence à avouer. Il dit qu'il est ici parce qu'il avait torturé sa femme. Inès dit qu'elle était méchante. Elle se glissait en Florence et celle-ci voyait son mari par les yeux d'Inès. Le mari est écrasé sous le tramway :

« Alors il y a eu ce tramway. Je lui disais tous les jours : Eh bien, ma petite! Nous l'avons tué. (*Un silence.*) Je suis méchante. »³²⁷

Inès avait montré à Florence les fautes invisibles de son mari et ensuite elle avait causé le suicide de son mari. Estelle avait trompé son époux et elle avait tué l'enfant de son amant. Ce dernier s'était tué de voir mourir sa petite fille.

³²³ Ibid. p. 44.

³²⁴ Ibid. p. 48.

³²⁵ Ibid. p. 50.

³²⁶ Ibid. p. 52.

³²⁷ Ibid. p. 56.

« Il voulait me faire un enfant... L'enfant est venu tout de même. Je suis allé cinq mois en Suisse. Personne n'a rien su. C'était une fille. Roger était près de moi quand elle est née. Ça l'amusait d'avoir une fille. Pas moi. Il y avait un balcon, au-dessus d'un lac. J'ai apporté une grosse pierre. Il criait : « Estelle, je t'en prie, je t'en supplie. » Je le détestais. Il a tout vu. Il s'est penché sur le balcon et il a vu des ronds sur le lac. »³²⁸

Son mari ne s'était jamais douté de rien. Quant à Garcin, il avait refusé de partir lorsque la guerre avait éclaté. Il avait pris le train et il s'était enfui. Mais ils l'ont pincé à la frontière et ils l'ont fusillé. Il essaie bien de se justifier et il a besoin de l'aide des autres :

« (*Timidement.*) Est-ce que nous ne pourrions pas essayer de nous aider les uns aux autres ? »³²⁹

Mais il n'a pas de confiance en Estelle. Car Estelle, elle est une peureuse. En plus, elle est imbécile et elle manque d'esprit de jugement. Estelle avait dit qu'elle ne pourrait pas aimer Garcin. Mais Inès a la force de dire qu'un homme, n'importe quel homme, si cet homme-là l'aimait, le reste ne serait plus important. À ce point-là, Garcin essaie de gagner les regards d'Inès. Mais Il a beau faire. Cette fois il pense qu'il pourrait torturer Inès en s'approchant d'Estelle. Inès se trouve dans une situation sans issue :

« Faites ce que vous voudrez, vous êtes les plus forts. Mais rappelez-vous, je suis là et je vous regarde Je ne vous quitterai pas des yeux, Garcin ; il faudra que vous l'embrassiez sous mon regard. Comme je vous hais tous les deux ! Aimez-vous, aimez-vous ! Nous sommes en enfer et j'aurai mon tour. »³³⁰

Quelle sorte d'action a donc cette pièce ? On peut dire que c'est la lutte d'être vu par les autres ; en d'autre terme, c'est de créer des images positives dans les yeux d'autrui. Étant dépendant d'autrui, il faut essayer sans cesse d'en créer. Mais l'important, c'est de savoir par qui il faut être jugé. La qualité du jugement est importante aussi. Mais d'autre part, cela pose une question, c'est qu'on peut se tromper, car celui qui nous juge, surtout s'il est l'un de nos proches, dans quelle mesure pourrait-il être objectif à notre sujet ? Dans quelle mesure son jugement serait-il rationnel ?

« Garcin- Le bronze... (*Il le caresse.*) Eh bien, voici le moment. Le bronze est là, je le contemple et je comprends que je suis en enfer. Je vous dis que tout était prévu. Ils avaient prévu que je me tiendrais devant cette cheminée, pressant ma main sur ce bronze, avec tous ces

³²⁸ Ibid. p. 61.

³²⁹ Ibid. p. 62.

³³⁰ Ibid. p. 24.

regards sur moi. Tous ces regards qui me mangent ... (*Il se retourne brusquement.*) Ha ! Vous n'êtes que deux ? Je vous croyais beaucoup plus nombreuses. (*Il rit.*) Alors, c'est ça l'enfer. Je n'aurais jamais cru... Vous vous rappelez : le souffre, le boucher, le gril... Ah ! quelle plaisanterie. Pas besoin de gril : l'enfer, c'est les Autres. »³³¹

C'est le thème essentiel dans *Huis clos*. La dernière phrase peut bien résumer la relation de l'homme avec celle d'autrui, selon Sartre. Comme nous sommes soumis au jugement d'autrui, cet autrui est notre juge, à vrai dire notre bourreau, le fait d'être soumis à autrui, c'est ça l'enfer.

C'est le thème essentiel, mais il y en a un autre qui est aussi important : c'est de se tromper. Au début, ils croient qu'ils sont en enfer par erreur. Mais plus tard on les voit s'avouer les fautes commises. Ensuite, la vérité est mise en relief : chacun sert de miroir pour la personne qui se trouve en face d'elle. Chacun veut se réfléchir sur l'autre personne et veut la tromper dans son jugement. Dans ce cas, il s'agit d'une mauvaise foi sur laquelle nous toucherons plus tard.

Si l'homme se connaît et sait bien combien de fois il a échoué, s'il est courant de ce qu'il est et de ce qu'il croit être, on peut dire qu'il peut se libérer d'être dépendant d'une autre personne. Cela veut dire que, dans ce cas, l'enfer, ce n'est pas les autres, au contraire l'enfer c'est nous-mêmes. Car personne ne peut accuser son voisin de ce qu'il fait. Chacun est responsable de ses actes, que ce soit bon, que ce soit mauvais. Donc il va toucher la récompense dans la mesure où il fait du bien, et inversement : chacun sera infligé dans la mesure où il a fait du mal.

Dans *Huis clos* on constate une résolution, une dissolution : c'est d'être victime de se tromper. Ceci est bien évident dans la discussion entre Garcin et Inès :

« Garcin- Ecoute, chacun a son but, n'est-ce pas ? Moi, je me foutais de l'argent, de l'amour, je voulais être un homme. Un dur. J'ai tout misé sur le même cheval. Est-ce que c'est possible qu'on soit un lâche quand on a choisi les chemins les plus dangereux ? Peut-on juger une vie sur un seul acte ?

Inès- Pourquoi pas ? Tu as rêvé trente ans que tu avais du cœur ; et tu te passais mille petites faiblesses parce que tout est permis aux héros. Comme c'était commode ! Et puis, à l'heure du danger, on t'a mis au pied du mur et... tu as pris le train pour Mexico.

Garcin- Je n'ai pas rêvé cet héroïsme. Je l'ai choisi. On est ce qu'on veut.

Inès- Prouve-le. Prouve que ce n'était pas un rêve. Seuls les actes décident de ce qu'on a voulu.

Garcin- Je suis mort trop tôt. On ne m'a pas laissé le temps de faire mes actes.

³³¹ Ibid. p. 92.

Inès- On meurt toujours trop tôt - ou trop tard. Et cependant la vie est là, terminée : le trait est tiré, il faut faire la somme. Tu n'es rien d'autre que ta vie.

Garcin- Vipère ! Tu as réponse à tout. »³³²

Dans cette conversation, nous voyons Garcin ne pas accepter de se tromper. Il cherche à tout des réponses évasives. Garcin est le représentant de la thèse existentialiste. Il a choisi l'héroïsme et il est devenu héros. Alors qu'il n'est pas suffisant, pour lui, de se choisir un héros et de se décider à suivre un chemin extraordinaire ; mais il faut aussi réaliser, en même temps, ces décisions par les actes : il faut se prouver. Car le choix, cela, ne peut pas déterminer ce qu'est l'homme. C'est peut-être un élément auxiliaire, c'est le premier pas. Mais il faut faire aussi le deuxième pas : c'est de marcher tout droit dans le chemin choisi. Si l'homme abandonne le chemin qu'il a choisi, s'il se perd avec ses actes, alors c'est de se tromper, et de se duper.

Garcin prétend qu'il n'a pas pu trouver assez de temps pour réaliser ses actes et qu'il est mort trop tôt. Il est fort possible qu'on puisse mourir trop tôt à cause de la guerre, d'un accident quelconque et du désastre et qu'il puisse manquer des occasions et des possibilités pour se développer. Garcin en avait eu mais il n'avait pas su en profiter et s'en servir. Il s'est montré d'en avoir peur.

On choisit une vie. Mais l'essentiel, c'est de la réaliser. On juge l'homme selon qu'il a réussi ou qu'il a échoué.

Sartre dit que l'homme peut changer et peut être changé durant sa vie, sinon il est impossible de parler d'être libre. Mais l'homme sera interrogé de ce qu'il a fait, non pas de ce qu'il comptait faire. Ceci implique que l'homme devient en somme ce qu'il a fait. Cette pensée nous donne l'idée d'enfer : L'enfer, c'est les autres. Les autres sont ceux qui sont hors de nous ; ceux avec lesquels nous sommes obligés de rester ensemble.

Mais, dès que je serai resté tout seul, en tête-à-tête avec moi-même, et que je serai empêché de réaliser de nouvelles choses, c'est-à-dire dès qu'il n'aura pas été possible de faire des actes, je serai l'enfer de moi-même. Sartre fait rappel ici à la conscience humaine. Il fait rappel à la mort. On peut mourir à chaque instant, on ne le sait pas, on n'est même pas sûr de ce que l'on vivra plus longtemps. Dans ce cas, nous serons jugés par ce que nous avons déjà fait et non pas par ce que nous voulons faire maintenant. Une fois mort, il n'est plus possible de faire quelque chose de plus,

³³² Ibid. pp. 88- 89.

n'importe quoi. Tout est arrêté. Les morts ne sont plus capables de mettre leurs vies en ordre. Donc, pour ne pas avoir peur des autres, de leurs regards qui nous mangent, pour ne pas entrer en enfer, il faut profiter du présent et faire, le plus tôt possible, ce qu'on comptait faire ; mais de bons actes par lesquels on se justifiera aux yeux d'autrui et même plus à nos yeux.

Comme on le voit bien, dans *Huis clos* l'action se déroule en enfer. C'est un enfer aussi économiquement conçu que le système employé par Égisthe pour maintenir l'ordre dans Argos. Les tortures qu'y subissent les damnés ne requièrent en effet ni personnel spécialisé ni aucun des instruments ou appareils classiquement utilisés par les bourreaux : rien qu'un salon Second Empire (trois canapés, un bronze sur la cheminée) et ce sont les clients qui feront le service eux-mêmes, dès qu'un simple valet de chambre les aura introduits et laissés, pour l'éternité, en présence les uns des autres. Condamnés à cette coexistence sans fin, Garcin, Estelle et Inès vont ainsi se torturer circulairement, chacun se faisant à la fois bourreau et victime dans une sorte de cycle proprement infernal.

Les trois personnages sont morts : cependant ils vivent, puisqu'ils parlent et qu'ils éprouvent des sentiments. On sait bien que Sartre ne croit ni à l'enfer ni à aucune espèce de survie personnelle : il s'agit donc d'une transposition mythique. Les personnages de *Huis clos* se sont coupés du monde humain et livrés sans recours au jugement des autres libertés, dans la mesure même où leur propre liberté ne les a jamais reconnus comme telles. Les personnages de *Huis clos* sont précisément dans une situation morte, sans aucune ressource sur le plan de l'action. Mais la situation morte décrite dans *Huis clos* n'est pas nécessairement la mort proprement dite.³³³

Comme nous venons de voir les personnages de *Huis clos* sont ambigus. Ils ont gardé leurs passions leurs idées, leurs soucis de vivant, ils entretiennent des rapports d'amour, de haine, de désir qui sont des rapports de vivants. Pourtant ils ont leur vie derrière eux, ils la regardent comme un spectacle sur lequel ils ne peuvent plus rien, ils souffrent d'être exclus et enfermés. Pour Garcin, l'existence immobile où il faut se contempler, chercher à se connaître, à se juger, c'est l'enfer.

Entre les trois personnages se noue un drame intime et intense ; chacun est chargé de tourmenter les deux autres et souffrent par eux. Si nous y regardons de plus près, nous apercevons que l'autrui devient bourreau de trois façons savoir qu'il y a

³³³ F. Jeanson, *Sartre*, pp. 25-26.

l'encombrement, le malentendu et le jugement. L'encombrement, c'est que les autres nous gênent par le fait qu'ils sont là, près de nous ; surtout quand il n'y a aucun lien qui nous lie à eux. Au bout d'un moment le malentendu surgit. Chacun ennuie l'autre par ses actes et paroles. Alors le jugement apparaît. Chacun souffrira d'avoir trouvé en l'autre un juge inexorable.³³⁴

Il ne faut pas oublier que le théâtre sartrien est né dans le climat de la France occupée et de la Résistance. Ce climat respirait la guerre, le meurtre, la torture et les injures faites à l'âme et au corps de l'individu au nom des causes historiques.

Comme nous avons indiqué plus haut « *Huis clos*, c'est l'enfer imaginé dans les formes d'un salon de style Seconde où trois personnages devront se martyriser pendant l'éternité en s'imposant mutuellement leur présence de juge et de bourreau ; on y est projeté dans un temps abstrait qui participe à l'éternelle, bien qu'on y recueille le passé, qu'on y voie parfois se poursuivre la durée terrestre et l'avenir même s'y dessine ; c'est l'analogue de l'enfer-buffet-de-gare d'Eurydice. »³³⁵

Il sera permis aux trois sinistres personnages de *Huis clos* de vivre sur la scène l'expérience théorique d'une existence qui serait conscience sans être liberté, et de connaître l'angoisse proprement infernale d'être devenus des en-soi qui se jugent, des hommes-choses crucifiés par leur propre regard et par le regard des autres.³³⁶

2.4. La caractérisation des personnages dans le théâtre sartrien

« Le terme 'personnage' est souvent associé avec l'œuvre de fiction ou tout simplement, les œuvres littéraires. Il s'agit d'un être imaginaire qui figure dans une œuvre littéraire et qui doit être incarné par un acteur ou une actrice. Quand on parle de la caractérisation, il s'agit d'un procédé de la création et du développement des personnages. Ceci consiste aussi à faire une construction détaillée des personnages. Il s'agit aussi d'une définition précise de l'identité du personnage, particulièrement en ce qui concerne sa psychologie.

Le personnage principal d'une œuvre littéraire est très important parce que la plupart du temps, c'est à travers lui que le lecteur ou le spectateur selon le cas suit l'intrigue ou l'histoire de l'œuvre. Il est parmi les autres personnages, le plus important

³³⁴ Ch. P. S. *Théâtre et destin*, pp. 172- 173.

³³⁵ Ibid. p. 166.

³³⁶ Ibid. p. 167.

parce que c'est lui qui démontre par son comportement et ses rôles, l'idéologie et la pensée de l'auteur. Ainsi, c'est lui qui porte la plupart du temps, le message de l'auteur.

Nous comptons examiner ici la représentation de la généralité des personnages en théâtre sartrien à la lumière de l'idéologie sartrienne. Dans quelle mesure est-ce que les personnages du théâtre sartrien arrivent à s'intégrer à l'idéologie sartrienne ? Les œuvres théâtrales de Sartre sont plus ou moins les représentations des idées soulevées dans ses ouvrages théoriques, c'est-à-dire que ses ouvrages théâtraux sont inspirés par les théories philosophiques qu'il a présentées à travers ses œuvres théoriques. On suppose alors que les comportements de ses personnages en théâtre sont des démonstrations de la relation étroite qui existe entre ses œuvres théoriques et ses œuvres théâtrales. Ce qui reste, c'est de voir si le dramaturge présente tous ces personnages de la même façon sans tenir compte de leurs situations et personnalités particulières. Autrement dit, sont-ils tous de vrais représentants de l'existentialisme athée de Sartre ? Nous allons ainsi tenter une analyse critique des comportements et de la psychologie des personnages principaux des pièces choisies. Il s'agit ainsi d'un essai de marier les comportements de ces personnages à l'idéologie existentialiste de Sartre. Cela nous permettra de découvrir de tout près, combien ses personnages sont de vrais représentants de la généralité des idéologies philosophiques sartriennes. »³³⁷

Les pièces sartriennes mettent en lumière d'une manière profonde, le thème de la responsabilité humaine face au destin tout en nous permettant d'étudier directement la pensée sartrienne dont le thème central est la liberté. La lecture du drame sartrien est ainsi la meilleure manière d'étudier ses idées. Par exemple, *Les mouches* reprend le thème de la liberté, celle d'une conscience individuelle. En ce sens, cette pièce est au théâtre, ce que *La nausée* est au roman. De même, *Huis clos* est symétrique du *Mur* (1939) : il y a dans les deux ouvrages, une réflexion du thème de la mauvaise foi.

« Les pièces sartriennes présentent des situations réelles ainsi que des manières différentes d'application de la théorie philosophique à une réalité concrète. On y retrouve diverses illustrations des concepts de la liberté et de la responsabilité de l'homme telles que les conçoit Sartre. Ceci est rendu possible par la pluralité des voix qu'il fait raisonner dans les pièces. Le théâtre sartrien nous sert à découvrir des situations, si générales qu'elles soient communes à tous, à partir desquelles on peut proposer aux spectateurs, plusieurs idées que représentent les personnages. Pour

³³⁷ Ibid, p. 242.

analyser les actions de ses personnages et leurs conséquences, il faut placer les personnages dans des situations diverses qui mettent en jeu leur liberté. La liberté se définit alors par le choix que fait l'homme dans une situation donnée de même que par le besoin qu'il ressent d'assumer les conséquences de ses actes. C'est cette situation dans laquelle le personnage est placé qui met en scène de manière concrète le thème central de l'idéologie sartrienne, à savoir, la liberté. »³³⁸

« Pour Sartre, l'homme n'a pas de nature prévisible. Il est donc un devenir qui se détermine et se transforme par des choix successifs selon les situations. Étant donné ce fait que l'homme est un devenir, ce qui compte pour Sartre, c'est de voir l'attitude adoptée par un personnage dans des situations différentes et non pas nécessairement la manifestation de sa psychologie ou d'un caractère inné puisque la nature humaine est inexistante. Sartre explique par là que le but principal du théâtre de situation est d'explorer toutes les situations qui sont les plus communes à l'expérience humaine. Ainsi, on verra des personnages qui diffèrent les uns des autres dans des situations différentes. »³³⁹

« Ses thèmes principaux, à savoir, la mauvaise foi et le regard d'autrui sont tirés de la théorie sartrienne énoncée dans *L'Être et le néant* où il expose les problèmes relatifs au rapport entre les humains ainsi que la différence entre un homme et un objet. Cette différence réside dans le fait que le premier a une conscience, ce que l'objet ne possède pas. L'objet ne pense pas, il est ainsi enfermé en lui-même (l'en-soi). Par opposition à l'objet, l'homme est capable de réfléchir ; par sa pensée, il peut juger le monde. Il vit ainsi pour soi-même (le pour-soi) puisqu'il est capable de se déterminer. Cette qualité exige chez l'homme un devoir très essentiel : celui d'assumer les responsabilités de son choix et du jugement qu'il porte sur le monde. »³⁴⁰

Huis clos est comme nous l'avons déjà remarqué, une œuvre philosophique à travers laquelle Sartre démontre son refus pour le théâtre réaliste qui, d'après lui, est pessimiste. Il préfère baser plutôt ses thèmes sur la condition humaine tout en présentant à l'homme moderne, une peinture fidèle de lui-même, ses problèmes, ses espoirs et ses luttes. Son opinion, c'est que 'Le théâtre doit s'adresser aux masses ... leur parler de leur préoccupations les plus générales, exprimer leurs inquiétudes sous la forme de

³³⁸ Chioma Faith Uzoho, DOI: <http://dx.doi.org/10.4314/ujah.v12i2.11>; UJAH: Unizik Journal of Arts and Humanities, Vol 12 No 2, 2011 p. 242 in www.ajol.info/index.php/ujah/article/.../61555

³³⁹ Ibid, p. 244.

³⁴⁰ Ibid, p. 247.

mythes que chacun puisse comprendre et ressentir profondément³⁴¹ Généralement, les personnages sartriens sont susceptibles au changement brusque de conduite.

Sartre fait à travers *Huis clos* une illustration du fait que l'homme est beaucoup influencé par le regard (jugement) d'un autre. La pièce est tout à fait différente des autres pièces sartriennes dans la mesure où la portée de la pièce est entièrement philosophique. Il y a aussi le fait que les personnages sont tous des morts. De plus, c'est une pièce qui occupe une place bien déterminée, celle de la mauvaise foi que Sartre a combattue toute sa vie. *Huis clos* représente une analyse psychologique du comportement des êtres humains en relation avec autrui.³⁴²

La responsabilité exigée chez l'homme à l'exécution de sa liberté par le moyen d'actions volontaires entraîne souvent la peur, l'angoisse et même les incertitudes, ce qui fait que certains êtres préfèrent ignorer leur liberté en s'abandonnant aux autres qu'ils laissent choisir pour eux tandis qu'ils se penchent sur les jugements de ces derniers. Cela, d'après Sartre, aboutit à la mauvaise foi, c'est-à-dire, l'incapacité d'assumer sa responsabilité. C'est le cas des personnages de *Huis clos* qui sont condamnés à l'enfer sartrien pour le fait qu'ils n'ont pas pu assumer la liberté que leur imposait leur situation d'hommes. Puisqu'ils étaient libres comme tout homme sur terre, ils devaient conduire eux-mêmes leur existence au lieu de se laisser influencer par les autres. Cela explique pourquoi Garcin ne peut pas quitter la salle de torture même après avoir aperçu que la porte n'est plus fermée. Il ne peut pas supporter la responsabilité d'affronter sa décision de fuir. Il s'abandonne ainsi à Inès qui doit le juger et définir pour lui son essence. De même, Estelle n'est pas sûre qu'elle existe ; elle a besoin de se contempler devant un miroir pour se voir comme les autres la voient. Tout comme Garcin, elle doit passer par le regard d'Inès pour se connaître. Quand enfin Inès lui dit qu'elle a des boutons sur le visage, elle accepte ce jugement de l'autre à cause de sa mauvaise foi.³⁴³

On dirait que cette attitude de se soucier du 'regard d'autrui' chez les personnages de *Huis clos* les rend en quelque sorte, inauthentiques par rapport à l'idéologie sartrienne. Cela donne l'impression que leur essence est créée par Inès.

Dans *Huis clos*, les morts n'ont aucune portée sur le monde des vivants. Ce sont plutôt les vivants qui les jugent ; les morts sont ainsi à la merci des vivants qui les

³⁴¹ Sartre, *Un théâtre de situations*, p. 61.

³⁴² Chioma Faith Uzoho, *Ibid*, p. 247.

³⁴³ *Ibid*, p. 248.

jugent sans cesse. Les trois personnages voient ce qui se passe sur terre, ils s'inquiètent du jugement que les vivants portent sur eux. Garcin voudrait prêter toute son attention à ceux qui parlent de lui :

« Je vous dis de me laisser. Il y a quelqu'un qui parle de moi au journal et je voudrais écouter ... Je ne vous demandais rien, rien que la paix et un peu de silence. Gomez parlait, debout entre les tables, tous les copains du journal écoutaient ... Je voulais comprendre ce qu'ils disaient, c'était difficile : les événements de la terre passent si vite. Est-ce que vous ne pouviez pas vous taire ? A présent, c'est fini, il ne parle plus, ce qu'il pense de moi est rentré dans la tête ... »³⁴⁴

Garcin et Estelle n'arrivent même pas à oublier leur passé qui les tourmentent sans cesse. Bien qu'ils soient morts, ils 'regardent' toujours leurs amis qui sont dans le monde et essaient d'imaginer comment ils les jugent. Ils croient que c'est en gardant le souvenir du passé qu'ils peuvent justifier leur existence. Garcin explique même que son destin dépend du jugement des autres. Puisque l'homme n'est pas un être isolé, il se trouve toujours en rapport avec les autres ; il est ainsi normal que sa pensée tienne compte de celle des autres puisque la liberté d'un autre peut supprimer celle de l'autre.

D'après Sartre, l'existence et la liberté de l'un constituent un danger pour l'autre car, dit-il dans *L'Être et le néant*, 'l'autre me juge, me pense, fait de moi l'objet de sa pensée. Je dépends de lui, sa liberté (son pour-soi) m'a réduit à l'état d'objet (d'en-soi)'. Ce point de vue est démontré tout au long de *Huis clos* où les personnages se jugent. Chacun est à la fois bourreau et victime des deux autres. Celui qui est jugé devient chez son juge un objet. Ils jugent les uns les autres et deviennent ainsi sujets et objets. Le sujet est celui qui juge tandis que l'objet est celui qui est jugé. Jeanson voit ce fait comme le problème central de *Huis clos*. C'est ainsi que les rapports entre les consciences humaines entraînent un conflit.

Parmi les personnages de *Huis clos*, seule Inès tente à affronter sa responsabilité et son angoisse, ce qui sera une étape à l'affirmation de sa liberté et de son existence selon l'idéologie sartrienne.

Le personnage sartrien est souvent affronté du dilemme qui oppose son désir de la solitude, c'est-à-dire, sa peur du jugement de l'autrui. L'intrusion de l'autre signifie pour lui, une rupture du cadre de sa liberté humaine. C'est ainsi qu'on entend dire

³⁴⁴ Sartre, *Huis Clos*, p. 52.

Estelle à Garcin et à Inès qui la dérangent par leur regard dans la scène : « laissez-moi tranquille. Vous me faites peur. Je veux m'en aller ! Je veux m'en aller ! »³⁴⁵

On voit dans la dernière scène de *Huis clos*, la vision sartrienne de l'enfer lorsqu'il déclare par la bouche de Garcin : « vous vous rappelez : le soufre, le bûcher, le gril ... Ah ! Quelle plaisanterie. Pas besoin de gril, l'enfer, c'est les autres. »³⁴⁶ Avant ce moment, les personnages croyaient qu'il arriverait bientôt un bourreau pour les torturer comme à l'enfer. Mais voilà qu'ils découvrent qu'ils sont eux-mêmes les bourreaux et doivent rester ensemble pour pouvoir torturer chacun les autres :

« Inès- Ha ! Attendez ! J'ai compris pourquoi ils nous ont mis ensemble.

Garcin- Prenez garde à ce que vous allez dire.

Inès- Vous allez voir comme c'est bête. Bête comme chou ! Il n'y a pas de torture physique, n'est-ce pas ? Et cependant, nous sommes en enfer. Et personne ne doit venir. Personne ... En somme, il y a quelqu'un qui manque ici : c'est le bourreau ... ils ont réalisé une économie de personnel ... Ce sont les clients qui font le service eux-mêmes, comme dans les restaurants coopératifs ... Le bourreau, c'est chacun de nous pour les deux autres. »³⁴⁷

Un auteur anonyme d'un article en ligne intitulé 'les visions sataniques de l'au-delà', voit cette vision de l'enfer selon Sartre comme 'l'une des plus sataniques de toutes les définitions de l'enfer'. La phrase de Garcin /Sartre et la citation ci-dessus résument le thème central de la pièce. Pour lui, la présence des autres peut parfois constituer un véritable enfer ; le regard d'autrui est à la fois insupportable et tourmentant comme à l'enfer.

Bien qu'ils soient morts, les personnages de *Huis clos* éprouvent des sentiments et parlent. Leur comportement montre qu'ils nient leur liberté ; ils sont donc de mauvaise foi. Ceci consiste à fuir leur liberté et responsabilité en croyant qu'il est plus facile d'obéir aveuglement aux ordres et aux valeurs préétablis que d'insister sur une voie individuelle pour assumer pleinement la responsabilité de leurs actes authentiques. La mauvaise foi consiste ainsi à donner des arguments et des excuses pour l'ensemble de leurs actions. Tout comme les Argiens dans *Les mouches*, qui doivent subir une cérémonie du remords chaque année, Garcin et Estelle passent leur temps à vouloir s'excuser leurs actions passées : la désertion et l'infanticide. Ils se construisent des excuses pour éviter la responsabilité de leurs vies d'autrefois.

³⁴⁵ Ibid, p. 59.

³⁴⁶ Ibid, p. 93.

³⁴⁷ Ibid, p. 41.

Contrairement à Garcin qui faisait semblant de ne pas avoir peur dès son entrée dans l'enfer, Inès admet qu'elle a peur et refuse de se faire des illusions comme les deux autres. Elle se caractérise comme une femme méchante. Elle est complètement consciente de ce qu'elle a fait et revendique sa situation. Elle est lesbienne, elle a tué son cousin, le mari de Florence avec laquelle elle a eu une affaire. Elle l'a tué pour pouvoir s'approcher de Florence sans résistance. Elle dit à Estelle :

« Nous sommes en enfer, ma petite, ... on ne damne jamais les gens pour rien ... Damné, ... Nous avons eu notre heure de plaisir, n'est-ce pas ? Il y a des gens qui ont souffert pour nous jusqu'à la mort et cela nous amusait ... A présent, il faut payer. »³⁴⁸

Cette prise de conscience lui permet de voir la mauvaise foi de Garcin et d'Estelle. Elle admet ses fautes et son châtement, et plus loin : ' « Je ne regrette rien, ... moi, je suis méchante : ça veut dire que j'ai besoin de la souffrance des autres pour exister. »³⁴⁹ C'est cette indifférence au passé qui la distingue des deux autres personnages. Pour elle, exister, c'est éprouver le mépris de l'autre et manifester à la fois la méchanceté envers les autres.³⁵⁰

« Les personnages de *Huis clos*, puisqu'ils sont déjà morts, doivent rendre compte de l'usage de leur 'liberté' lorsqu'ils étaient vivants. De ce fait, Noudelmann remarque que 'dans un cas, la liberté se conjugue au futur, dans l'autre, au passé. »³⁵¹

2.5. Les personnages de *Huis clos*

« La pièce comporte quatre personnages : Garcin, Inès et Estelle comme principales, et le "garçon d'étage". Ils se rencontrent pour la première fois. En se posant la question : Pourquoi on est ensemble ? Ils vont se découvrir. Le jeu est entre être et paraître. »³⁵²

2.5.1. Garcin

« Comme celui des deux autres protagonistes, le caractère de Garcin se révèle en plusieurs sections de l'œuvre. Garcin est le premier protagoniste qui arrive en enfer. Il était journaliste et homme de lettres dirigeant un journal pacifiste. Il vivait à Rio avec sa

³⁴⁸ Ibid, p.40.

³⁴⁹ Ibid, p.57.

³⁵⁰ Chioma Faith Uzoho, Ibid, p. 254.

³⁵¹ Ibid, p. 258.

³⁵² Jean-Paul Sartre, in www.faisceau.com/enf_li_sa_hui_an1.htm, p. 1

femme et a été fusillé pour désertion. À son arrivée, il prétend être calme mais, en vérité, il a très peur. Étant seul dans la chambre infernale, il tape contre la porte fermée jusqu'à épuisement. Quand Inès entre, il essaie de se comporter poliment mais la femme découvre sa véritable condition. Un tic nerveux de la bouche d'homme la dégoûte et révèle sa nervosité. Il feint d'être un gentilhomme envers Estelle, le troisième protagoniste. Il lui abandonne son canapé et garde son blazer. De plus, il se présente comme un héros pacifiste qui devait mourir car il vivait selon ses principes. Sa thèse pour expliquer leur communauté en enfer est qu'ils sont tous trois là par hasard. Plus tard, il propose aux femmes de se taire et d'arrêter toute communication afin d'échapper au système infernal dans lequel ils sont emprisonnés. Cependant, après un bref instant de silence, les deux femmes recommencent à parler, ce qui amène Garcin à céder à son tour. Il leur reproche alors de ne jamais pouvoir s'arrêter de parler et dit que ça aurait été plus simple s'il avait été enfermé ici avec des hommes, qui, selon lui, savent mieux être disciplinés. Après cet échec, Garcin change complètement et montre son vrai caractère. Il devient agressif, ordinaire et trahit la vraie raison pour laquelle il est en enfer : il est un homme cruel ayant pris, durant sa vie, du plaisir à faire souffrir sa femme en la trompant ostensiblement sans rien regretter. De plus, il tendait vers l'alcoolisme et avait déserté. Sa prise de conscience révèle que sa lâcheté est insoutenable pour lui. Par conséquent, il demande à Estelle de lui affirmer qu'il n'est pas lâche, espérant trouver auprès d'elle un réconfort moral tout d'abord. Mais celle-ci ne veut que de la satisfaction sexuelle et n'est pas intéressée par les souffrances morales de Garcin. Ainsi dégoûté d'Estelle, il s'adresse à Inès. En effet, il pense que la seule façon pour lui de trouver le réconfort moral dont il a besoin est d'entendre de la bouche d'Inès qu'il n'est pas un lâche car elle est, selon lui, de « sa race » et saura donc faire office de juge pour affirmer s'il est, ou non, lâche. Quand la porte s'ouvre, il n'arrive pas à sortir parce qu'Inès est la seule personne qui peut le sauver en se portant garante pour son courage. Mais la fille homosexuelle se venge pour sa relation avec Estelle et ne lui donne pas ce dont il a besoin. En conséquence, Garcin est condamné à passer l'éternité en enfer pour existence lâche. »³⁵³

« Garcin était un publiciste et un homme de lettres. Un publiciste, est dans le sens journaliste politique. Il se croit un héros, et voudrait le faire croire aux autres, mais c'est un pur lâche, qui a fait un mauvais usage de sa liberté. Il a une nervosité mal

³⁵³ Voir, *Huis clos*, Wikipédia, l'encyclopédie libre.

contrôlée. Les tics de son visage trahissent sa peur et confirment l'épouvante. Tout ce que Garcin révèle de son passé prouve sa lâcheté. Il s'est enfui de la guerre, et il n'a pas eu la fin héroïque comme il espérait. Il est mort lâche. Sa lâcheté n'est ni naturelle ni héréditaire ni d'un tempérament – L'existentialisme de Sartre – mais c'est défini à partir d'un acte qu'il a fait. Ses actes témoignent de son refus à assumer les situations dans lesquelles il s'est trouvé. Il était libre de faire ce choix ou non. Celui qui prétend choisir sa vie, doit assumer son choix, y compris jusqu'à la mort. L'acte fondateur par lequel un individu décide de justifier son existence doit prendre en compte les intérêts (moraux et politiques) de la collectivité. Selon Sartre Garcin n'était pas libre de fuir. Non seulement parce qu'il a trahi ses propres engagements, mais aussi parce qu'en fuyant il a trahi la cause (le pacifisme) qu'il incarnait. Il s'est lui-même exclu des valeurs que son libre choix avait prétendu faire siennes. Se témoigne d'une mauvaise foi pour masquer son mauvais usage de la liberté, et il s'est construit un monde imaginaire, fait d'excuses et d'alibis. Garcin ment à soi-même et devient violent une fois que la vérité est révélée. Son agressivité verbale et physique, obéit à un désir de supprimer les obstacles et non de les surmonter. A défaut d'être un héros il s'est affirmé sur les autres, en les faisant souffrir et en y prenant un certain plaisir – ses réactions avec sa femme – il a trouvé que la torture morale qu'il infligeait à autrui est la justification de son existence. Le vocabulaire dont use Garcin révèle et résume à la fois sa faillite morale. Et son langage est toujours négatif : « – non je ne suis pas le bourreau. »³⁵⁴ La lâcheté l'ayant empêché de devenir le héros qu'il rêvait d'être, il ne se peut définir positivement. L'« enfer » pour lui est cet autre qu'il a été et qu'il veut nier. »³⁵⁵

Garcin, dès son entrée en scène, il se trahit : son indifférence jouée, sa nervosité, ses vains accès de colère, son bavardage et ses questions au garçon annoncent un homme incapable de se maîtriser, un « comédien » : « Après tout, je vivais toujours dans des meubles que je n'aimais pas et des situations fausses ; j'adorais ça.»³⁵⁶ Lui-même est une situation fausse : il affecte la bravoure pour se cacher sa peur.

Inès, malgré les dénégations qu'il oppose « Je ne prends pas la situation à la légère et je suis très conscient de sa gravité. Mais je n'ai pas peur »,³⁵⁷ presque immédiatement le découvrira : « Vous n'avez pas le droit de m'infliger le spectacle de

³⁵⁴ Sartre, p.27

³⁵⁵ Ibid, p. 2.

³⁵⁶ Sartre, p.14

³⁵⁷ Ibid, p. 24.

vosre peur ». ³⁵⁸ Et ce peureux a voulu être un héros, « Je n'ai pas rêvé cet héroïsme. Je l'ai choisi », ³⁵⁹ se racontant des histoires pour échapper à la réalité... Même en enfer il cherche constamment à se la masquer : bien qu'il prétende vouloir « regarder la situation en face », ³⁶⁰ il menace Inès dès qu'elle la dévoile : « la main levée) Est-ce que vous vous taisez ? (...) Prenez garde à ce que vous allez dire ». ³⁶¹

En cette incapacité d'assumer sa situation et ses actes, se révèle toute la personnalité de Garcin, le lâche : tout ce que l'on connaît de son passé converge vers ce qu'il révèle dans le présent. Sa fuite devant la guerre, sa « défaillance corporelle » devant le peloton d'exécution recoupe sa fuite devant la réalité infernale et son recul devant l'enfer physique. Les excuses qu'il se trouve chaque fois sont autant de « conduites magiques » tendant à une suppression de l'obstacle, Sartre a analysé dans son *Esquisse d'une théorie des émotions* cette conduite magique d'anéantissement de l'objet extérieur par évaison hors des conditions réelles. ³⁶²

Le choix qu'a effectué Garcin, en fuyant, sacrifiant ainsi son système de valeurs affiché le pacifisme, désigne chez lui une absence de liberté : il a préféré se soumettre à la nécessité plutôt que d'assumer par la mort le choix libre qu'il fit de ses idées. Son angoisse part de là. Sa mauvaise foi ne peut, sous le regard d'Inès, lui dissimuler qu'il fut responsable de ce qu'il attribuait à la « force des choses. » Angoissé par sa servilité, Garcin, dont la mauvaise foi se dévoile à chaque moment de la pièce, a recours aux derniers palliatifs, le mensonge, le sadisme, pour prétendre exister, pour manifester sa volonté libre. ³⁶³

2.5.2. Estelle

« Estelle Rigault, une riche mondaine qui était mariée avec un vieillard, est morte d'une pneumonie. Elle entre comme troisième protagoniste dans la chambre infernale. Pendant la première rencontre avec les deux autres, on apprend qu'elle est bavarde et superficielle, elle veut que la couleur du canapé aille avec celle de sa robe. En outre, elle est si susceptible qu'elle insiste pour que l'on utilise le mot « absent » au lieu du mot « mort » en sa présence. Quand Garcin essaie de se taire, elle déploie aussi

³⁵⁸ Ibid, p. 26.

³⁵⁹ Ibid, p. 89.

³⁶⁰ Ibid, p. 16.

³⁶¹ Ibid, p. 41.

³⁶² Sartre, *Esquisse d'une théorie des émotions*, p. 43 sqq., en particulier.

³⁶³ Bernard LECHERBONNIER, *Huis Clos Sartre, Analyse, Profil d'une œuvre*, Hatier, Paris, 1972. pp. 39- 40.

une vanité intense en cherchant un miroir pour appliquer du maquillage. Inès propose alors de l'aider comme « miroir vivant ». Plus tard, Estelle remarque qu'Inès est lesbienne et la rejette. Comme les deux autres, Estelle ne révèle pas immédiatement la vraie raison de sa présence en enfer mais raconte une histoire fausse pour apitoyer les autres : pauvre orpheline, elle s'est mariée avec un vieillard pour supporter financièrement son frère malade. Elle a eu une relation extraconjugale à laquelle elle mit un terme après que son amant a voulu un enfant d'elle. Par conséquent, elle explique sa présence dans l'endroit infernal par le gaspillage de sa jeunesse avec un vieillard. Évidemment, Inès, avec sa bonne connaissance des femmes, ne la croit pas. En créant une alliance de torture psychique avec Garcin, Inès et lui révèlent le vrai caractère d'Estelle ainsi que ses crimes : la bourgeoise a tué son bébé sous les yeux du père qui était son amant. Celui-ci s'est suicidé à cause d'elle. « La petite sainte » est donc une femme adultère et une infanticide sans scrupule. L'égoïste femme ne voulait pas rompre ouvertement avec les règles de la société et avait une réputation à sauver. Sa dépendance totale aux autres se montre clairement. Estelle est une femme très importante dans cette œuvre ; De plus, elle avait besoin de l'affection des hommes et ce trait de caractère persiste encore en enfer : elle se jette dans les bras de Garcin mais le couple est constamment dérangé par la jalousie d'Inès. D'ailleurs, Estelle n'est pas intellectuellement capable de satisfaire Garcin, qui a besoin de confirmation durable.»³⁶⁴

« Estelle, orpheline et pauvre, a épousé un homme âgé et riche. Son mariage l'a accédé à la bourgeoisie. La vie aisée l'a éblouie, elle n'accorde aucune importance qu'aux apparences confortables et rassurantes. Estelle se définit par son inconsistance et par sa fausse morale. Elle refuse d'affronter la situation ; elle critique les canapés, elle ajuste son maquillage souvent, elle dit absent au lieu de mort. Sa frivolité est claire. Elle a vécu sur terre sans réfléchir ni mesurer la responsabilité de ses actes. Sans caractère ni volonté, elle est sans conscience. Son nom suggère sa superficialité : Estelle peut s'écrire : « Est-elle ? ». Elle ne sent ni coupable ni responsable de quoi que ce soit. La force des choses lui a imposée le mariage ; la fatalité lui a infligée le coup de foudre, et d'où son adultère. Elle ne se sent responsable de rien, ni de l'infanticide qu'elle a commis ni du suicide de son amant, il faut cacher l'enfant né de sa liaison. La faute n'est pas dans l'acte, mais dans le scandale qu'elle provoque : « personne n'a rien

³⁶⁴ Voir, *Huis clos*, Wikipédia, l'encyclopédie libre.

su »³⁶⁵. Le suicide de son amant est stupide, puisque son mari ne doute de rien. Pour elle c'est : « comme si », comme si elle n'était pas coupable, comme si elle n'est pas en enfer, comme si c'est par erreur. Cette "mauvaise foi" fait sa force et sa faiblesse : Sa force car elle lui permet d'échapper pour peu ; et sa faiblesse puisque les autres font comme si... Sans quoi le refuge d'Estelle s'écroule. Elle essaie de séduire Garcin en l'invitant, séduisant, lui promettant la soumission et le défiant. Son échec est du pacte qui repose sur l'échange de mensonges. Pour le séduire elle feindra croire qu'il est héros, et lui qu'elle n'est pas criminelle. Mais lui a besoin de sincères croyant à son héroïsme, c'est ce qu'elle ne peut pas comme étant superficielle, et en plus indifférente de sa personnalité. Aucune possibilité d'entente avec Garcin car elle aspire le réconfort physique et lui le réconfort moral. Une Attitude radicale avec Inès comme n'étant pas lesbienne, elle tente en vain de la tuer. Estelle ne lui reste qu'à haïr celui qui la refuse et celle qui lui rappelle ses crimes, et ceci sans issue comme ne pouvant rien changer à la situation. Elle est face à elle-même, sans pouvoir se réfugier dans l'imaginaire ni supprimer les obstacles.»³⁶⁶

Estelle, comme celle de Garcin, son entrée en scène la peint tout entière : n'est-il d'ailleurs pas normal que cette situation décisive, l'accès à l'univers de la mort, soit d'un coup révélatrice de toute la personnalité d'un individu ? Après une défense angoissée due à une confusion, sa peur d'être confrontée à la réalité de sa faute, son amant défiguré, elle reprend en riant le dessus et adopte des poses affectées en échangeant des mondanités : la couleur des canapés la frappe davantage que le fonctionnement de l'enfer.

Adoptée par la bourgeoisie, ce changement de classe sociale explique en grande partie son comportement, elle en a les préjugés, son dédain insolent d'Inès, employée des postes, les préventions, et ceci jusqu'à la caricature : la bourgeoisie, par ses nettes classifications, lui a permis de s'élever, c'est-à-dire d'exister, en anéantissant les autres sous le mépris. Le confort du conformisme social l'assure de la certitude des apparences où elle se complait. Avec la « meilleure » foi, elle excuse ou plutôt explique sa conduite en la plaçant sous deux valeurs estampillées par la morale traditionnelle : la Nécessité alliée à la générosité : « Je n'ai rien à cacher. J'étais orpheline et pauvre, j'élevais mon frère, cadet. Un vieil ami de mon père m'a demandé ma main. Il était riche et bon, j'ai

³⁶⁵ Sartre, *Huis clos*, p. 60.

³⁶⁶ Jean-Paul Sartre, in www.faisceau.com/enf_li_sa_hui_an1.htm, p. 3

accepté,, », ³⁶⁷ le Coup de Foudre : « Il y a deux ans, j'ai rencontré celui que je devais aimer. Nous nous sommes reconnus tout de suite ». ³⁶⁸ Ainsi se trouvent d'un coup justifiés un mariage de « raison » et l'adultère.

Grâce à ces valeurs, la mauvaise foi d'Estelle est beaucoup plus invulnérable que celle de Garcin. Son refus des responsabilités se reflète dans son refus à peine croyable de la réalité infernale : « Est-ce qu'il ne vaut pas mieux croire que nous sommes là par erreur ? » ³⁶⁹ Ses précautions verbales, elle préconise l'emploi du mot absent au lieu de mort, sa coquetterie, ses caprices « Je ne peux pas supporter qu'on attende quelque chose de moi. Ça me donne tout de suite envie de faire le contraire », ³⁷⁰ subsisteront jusqu'à la dernière page où poignardant en vain Inès, elle se heurtera enfin à la réalité de sa situation de morte.

Estelle représente la fuite dans l'imaginaire, la fuite magique hors du monde pour le posséder débarrassé de sa réalité qui fait avorter tout projet. Elle peut subsister dans le « comme si », car elle y a toujours vécu. La seule condition est que les autres jouent comme elle, qu'ils acceptent ce mensonge. À la rigueur, elle pourrait s'entendre avec Garcin, lui mimant l'amour, elle le réconfortant dans son héroïsme. L'imaginaire, au secours de leur mauvaise foi. Mais il y a Inès... Estelle le sait, qui tentera de la tuer par deux fois.

Les hommes sont ses alliés dans sa tentative d'oublier la réalité du monde. Dans le mensonge de l'amour, de cette possession réciproque où chacun devient l'objet et l'absolu de l'autre, le monde semble échapper à sa pesanteur habituelle. On a l'impression de posséder, de fonder quelqu'un dans son existence et d'en être possédé, d'être ainsi fondé. On échappe à l'absurdité. Disparue dans l'esprit de son dernier amour terrestre, elle s'accroche à Garcin : « Est-ce que vous êtes un homme ? Mais regardez-moi donc, ne détournez pas les yeux... ». ³⁷¹ L'absence d'un désir d'homme dans ses yeux comme l'écroulement des conventions bourgeoises la ramènerait à elle.

Du trio elle est la plus capable d'assassinat. Dès que sa construction imaginaire est menacée, elle n'hésite pas à anéantir l'obstacle : Inès aujourd'hui, l'enfant hier. Car son infanticide n'était qu'une mise en ordre du destin : « Mon mari ne s'est jamais douté

³⁶⁷ Sartre, *Huis clos*, p. 39.

³⁶⁸ *Ibid*, p. 39.

³⁶⁹ *Ibid*, p. 38.

³⁷⁰ *Ibid*, p. 37.

³⁷¹ *Ibid*, p. 37.

de rien ». ³⁷² Elle parie du bébé comme d'un objet encombrant. Une excuse légitimée par la morale viendra bien arranger cet accroc.

Inès ne pouvant plus être tuée, restera à Estelle la dernière conduite magique possible, la haine : mais ici elle se bute à un échec permanent, car si elle tend à anéantir son objet, la haine n'y parvient pas en réalité. La haine d'Estelle sera la punition de ses meurtres : elle ne peut plus nier la réalité, elle se cabrera en vain contre elle. Elle est prise au piège du réel que toute son histoire a tendu à nier.

Du moment où elle s'est vendue à un homme, Estelle s'est livrée à un jeu d'apparences d'où elle ne peut sortir qu'en prenant avec terreur conscience de son existence vide. Elle qui a toujours vécu par rapport à, doit subsister pour elle. ³⁷³

2.5.3. Inès

De première apparence, Inès semble être impolie et peu aimable. Elle est la seconde protagoniste à arriver en enfer et répond sèchement aux questions de Garcin car il la gêne et la répugne. Comme elle se sent supérieure, on a l'impression qu'elle est arrogante. Contrairement aux autres, elle ne se fait pas d'illusions sur l'endroit où elle se trouve et admet qu'elle a peur. Elle vivait dans un appartement avec Florence, la veuve de son défunt cousin et était employée des Postes. Inès se caractérise comme une femme "damnée", pour cause de son homosexualité, et méchante. Elle a eu une liaison avec Florence qu'elle a peu à peu détournée de son époux. Ce dernier finit par se tuer. Inès est donc la cause principale de ce suicide et elle reprochait à sa compagne d'être toutes les deux coupables. Ces reproches torturent son amante. Une explication pour son comportement est que, comme elle le dit, Inès a besoin de la souffrance des autres pour exister : « Moi je suis méchante, ça veut dire que j'ai besoin de la souffrance des autres pour exister ». ³⁷⁴ Ce qui s'apparente à du sadisme. Peut-être que l'infériorité sociale d'Inès vis-à-vis des autres la pousse à les réduire, tel un bourreau, dans une recherche de supériorité. Elle représente la méchanceté. À la fin, Florence a tué Inès et elle-même avec du gaz parce qu'elle ne pouvait plus supporter les remords qui la rongeaient. Inès a donc causé trois morts. Elle est totalement consciente de ce qu'elle a fait. Pour la suite de l'histoire, Inès est indispensable dans la mesure où elle représente le premier

³⁷² Ibid, p. 61.

³⁷³ Bernard LECHERBONNIER, *ibid*, pp. 42- 43.

³⁷⁴ Sartre, *Huis clos*, p. 57.

bourreau : elle force les autres à admettre les vraies raisons de leur présence en enfer. Le « démasquage » des autres est accompagné par des surnoms ironiques : « Héros sans reproche »,³⁷⁵ « la petite sainte »³⁷⁶ et des commentaires pointus. Par conséquent, Inès les oblige à avouer leurs crimes et leur fait comprendre qu'ils sont pleinement responsables de ce qu'ils ont fait. De plus, Garcin et Estelle doivent reconnaître ce qu'ils ont raté et prendre conscience de leur lâcheté. Mais Inès a aussi des aspects à accepter :

« Je me sens vide »³⁷⁷ Inès ne peut plus se justifier ni corriger sa vie. Son impuissance est sa torture. Inès est la première à trouver le mécanisme de cet 'enfer' en disant : « Le bourreau, c'est chacun de nous pour les deux autres ».³⁷⁸

« Inès admet ses fautes et son châtement. Inès ne cherche pas à embellir, elle se reconnaît méchante, sèche sans bonne volonté, elle se déclare qu'elle a besoin de la souffrance des autres pour exister – la définition même du sadisme – contrairement aux deux autres, elle est lucide et objective, sa trajectoire est rectiligne. Sa lucidité empêche les deux autres d'oublier qu'ils sont en enfer. Elle découvre la première la machinerie de l'enfer et l'use, ce qui la rend clairvoyante et invulnérable. Inès a peur de la solitude, et elle est victime de son désir. Elle a l'enfer de désirer Estelle sans pouvoir la posséder. Elle se révolte en voyant des couples terrestres, ainsi que Garcin et Estelle prêts à s'enlacer la torture. Inès en plus vit dans le mépris de soi. Elle sait qu'en tentant de séduire Estelle, elle va au-devant du dédain de la jeune femme Son mépris nourrit à la fois sa honte, ses blessures et sa jouissance. Le sadisme devient alors masochisme. La honte d'Inès d'être soi, et d'être méprisée au regard d'autrui, vaut la lâcheté de Garcin, c'est pourquoi il refuse de s'enfuir car elle a deviné qu'il est lâche. « Tu sais ce que c'est le mal, la honte, la peur »³⁷⁹ lui dit Garcin, elle acquiesce d'un simple « oui », qui vaut toutes les explications. Inès se venge des autres et de soi par la lucidité et la cruauté.»³⁸⁰

Contrairement à Garcin, Inès, elle se tait en entrant en enfer : silence qui étonne le garçon lui-même. Aussitôt agressive envers Garcin, elle revendique sa situation avec hauteur, usant même, le cas échéant, de la provocation : « Naturellement je suis prise

³⁷⁵ Ibid, p.41.

³⁷⁶ Ibid, p.41.

³⁷⁷ Ibid, p.64.

³⁷⁸ Ibid, p.42.

³⁷⁹ Ibid, p. 88.

³⁸⁰ Jean-Paul Sartre, in www.faisceau.com/enf_li_sa_hui_an1.htm

au piège. Et puis après ? Tant mieux, s'ils sont contents ».³⁸¹ Cette authenticité qui rejette tous les alibis. « Pour qui jouez-vous la comédie ? Nous sommes entre nous (...) Entre assassins. Nous sommes en enfer, ma petite, il n'y a jamais d'erreur et on ne damne jamais les gens pour rien »,³⁸² lui permet de découvrir la mécanique infernale très rapidement et de percer aussitôt la mauvaise foi de Garcin et d'Estelle. Elle admet ses fautes et son châtement, elle se connaît. « De la bonne volonté... Où voulez-vous que j'en prenne ? Je suis pourrie »,³⁸³ et n'a pas à revenir sur un passé qu'elle assume : « Elle est en ordre, ma vie. Tout à fait en ordre ». ³⁸⁴ Pas de regrets, une imperméabilité totale au malheur d'autrui ; « Je suis sèche. Je ne peux ni recevoir ni donner ; comment voulez-vous que je vous aide ? ». ³⁸⁵

Cette introvertie est une passionnée qui tout en la connaissant parfaitement ne peut échapper à sa passion : « C'est toi qui me feras du mal. Mais qu'est-ce que ça peut faire ? Puisqu'il faut souffrir, autant que ce soit par toi ». ³⁸⁶ Elle ira jusqu'à relancer la torture lorsqu'elle semble s'apaiser. En se faisant complice de l'enfer, elle tend à le dépasser et surtout fait des deux autres ses victimes, jouissant sadiquement de leur souffrance. ³⁸⁷ Masochisme et sadisme ³⁸⁸ interfèrent constamment dans son âme ; elle annonce le personnage de Goetz qui tentera par l'ascèse de la souffrance imposée aux autres comme à lui-même de devenir « un monstre tout à fait pur », Mais elle est vouée à l'échec. Son sado-masochisme ne peint que sa honte de l'homosexualité.

Comme Garcin (l'héroïsme), comme Estelle (l'imaginaire), Inès a besoin d'une compensation : la méchanceté. La honte d'Inès vaut la lâcheté de Garcin : elle ne s'y trompe d'ailleurs pas, sachant très bien qu'en outre elle ne peut dissimuler sa honte, car l'homosexuel a besoin de s'éprouver honteux dans le regard de l'autre, même si cela blesse profondément son orgueil : mais ce sentiment de la honte fait aussi partie de son

³⁸¹ Sartre, *Huis clos*, p. 66.

³⁸² Ibid, p. 40.

³⁸³ Ibid, p. 64.

³⁸⁴ Ibid, p. 33.

³⁸⁵ Ibid, p. 64.

³⁸⁶ Ibid, p. 45.

³⁸⁷ Si on définit l'homosexualité comme une tendance vers le semblable, et l'hétéro - sexualité comme une tendance vers l'autre, on remarquera que l'introversion d'Inès correspond parfaitement à ses mœurs. Même dans l'amour pour son amante, elle ne témoigne que de son incapacité d'atteindre l'autre. C'est un pour-soi ramené constamment à soi, ne cherchant dans autrui que son semblable, son reflet. Drame de Narcisse.

³⁸⁸ Sadisme : déviation sexuelle consistant à prendre plaisir d'une cruauté infligée au partenaire. *Masochisme* : déviation inverse, plaisir d'une cruauté subie.

plaisir... Exister devient pour Inès éprouver le mépris de soi et celui de l'autre simultanément, et se venger d'elle-même par la lucidité, de l'autre par la méchanceté.³⁸⁹

2.5.4. Le garçon d'étages

« On ne sait que très peu de choses sur lui. Il n'apparaît que trois fois dans la pièce et tient un rôle mineur dans celle-ci. Mais nous pouvons remarquer qu'il est calme et connaît à l'avance les réactions que vont avoir Inès et Garcin à leur arrivée dans leur chambre : "où sont les pils ? "³⁹⁰ et suivi de "où sont les brosses à dents ?".³⁹¹ On peut imaginer qu'il connaît ces réactions parce qu'il a eu d'autres "invités", il peut aussi être le diable lui-même, ou un miroir simple et poli... redoutablement efficace et aux silences machiavéliques. Il est souvent habillé en noir, notamment dans la représentation de la Comédie Française. »³⁹²

« Le garçon d'étages a le rôle le plus mince. C'est lui qui nous introduit à quoi ressemble l'enfer, pareil à un grand hôtel international. Il se comporte en groom stylé d'un hôtel de renom. Ses propos sont empreints d'une amusante spontanéité. Il demande à Garcin de « réfléchir » à ses propos, « pour l'amour de Dieu »,³⁹³ c'est bizarre puisque l'on est en enfer. L'insolence perce ainsi dans les réactions du « garçon » et ceci par indignation et spontanéité, et non pour la volonté de choquer ou blesser. Il introduit une note d'humour à l'enfer. »³⁹⁴

2.6. Les émotions des personnages

« Dans les relations dans *Huis clos* intervient un langage paraverbal qui réside dans la manifestation des émotions. Il n'y a point d'homme sans émotions. Étymologiquement "émouvoir" dérive de "mouvoir" : être mis en mouvement. L'émotion est un mouvement provoqué par le monde et dirigé vers celui-ci. Elle est en rapport avec le "pour-autrui". L'émotion tend à changer le monde, l'autrui, dans le sens que désire ma conscience. C'est pourquoi, elle est révélatrice de nos vœux profonds, de notre être réel. Les émotions dans *Huis clos* essayent d'annuler tantôt le passé, tantôt le présent.

³⁸⁹ Bernard LECHERBONNIER, *ibid*, pp. 44- 45.

³⁹⁰ Sartre, *Huis clos*, p. 15.

³⁹¹ *Ibid*, p.15- 16.

³⁹² Voir, *Huis clos*, *Wikipédia, l'encyclopédie libre*.

³⁹³ Sartre, *Huis clos*, p. 16.

³⁹⁴ www.faisceau.com/enf_li_sa_hui_an1.htm, Jean-Paul Sartre, p. 3.

Les personnages répugnent à assumer leur vie. Leurs émotions proviennent du désir de se reconstruire une image satisfaisante de soi, en réinterprétant les événements antérieurs, car ils ont aucune chance de modifier les situations du présent et ou du futur. Leurs réactions n'en sont que plus révélatrices de leur "mauvaise foi".

Si elles expriment la tentation de rectifier le passé les émotions cherchent également à modifier le présent. Quand le trio ne peut plus supporter sa situation, il s'efforce de la nier par des réactions émotives inadaptées. Garcin se trahit par ses colères ; Estelle, par ses rires et sa mondanité déplacée ; Inès, par sa tension intérieure. L'idée fondamentale propre à Sartre : l'émotion est un vain désir de changer le réel quand l'action n'y suffit pas. »³⁹⁵

2.7. Le problème des personnages avec et envers les autres

« L'objet (table, chaise,...) ne sait pas qu'il existe, il ignore ce qui l'entoure, il est enfermé sur lui-même ; il est « en soi » traduit Sartre. L'homme possède la faculté de se penser et penser le monde. Penser le monde signifie le juger ; et juger implique de poser des critères et de faire le choix. En même temps il se définit, et élabore, par son choix, un système de valeurs ; son action précise sa morale et dit qui il est. Pour ceci Garcin est compris toujours dans l'acte de la fuite. Les personnages sont damnés pour n'avoir pas osé assumer la liberté. Liberté et responsabilité, sont les formules clés de la pensée de la pièce.

Que c'était simple si l'homme fut seul au monde, il aurait été libre de faire ce qu'il veut sans contradiction ou opposition. Il serait une subjectivité pure ; un pour-soi absolu. C'est impossible d'être seul – ordre de l'évidence – et en plus l'individu ne pourra pas se connaître. L'autre lui apportera la confirmation que ce qu'il fait, sent ou pense, est bien ou mal. Par intérêt ou ignorance, l'homme peut refuser d'exercer sa liberté, donc sa responsabilité ; il devient alors un « salaud » ou un « lâche », car il a nié ce qui fait son originalité et spécificité de la condition humaine : la conscience. Si l'homme ne choisit pas c'est pareil à mal choisir, car l'homme vit dans une collectivité. Son choix doit prendre en compte l'intérêt de cette collectivité. Dans différentes situations on n'a pas le même choix mais ceci dépendra et résultera au profit de la collectivité et au bienfait dont elle en tirera. Un pour-soi pousse à se donner une bonne conscience, par ruse de langage, ou même mensonges. Pour vraiment se connaître il faut

³⁹⁵ Jean-Paul Sartre, *ibid*, p. 7.

avoir recours à autrui, où l'on a une image objective de soi, donc obligé par l'idée de cet autrui. Un vrai problème c'est que l'autre nous juge et nous jugeons l'autre en retour, un vrai conflit. Par suite on se juge les uns les autres. On se fait l'objet l'un de l'autre. On est en même temps l'objet pensant et pensé. Or aucun de nos héros, ne peut se passer du regard des autres sur soi. En plus n'accepte pas d'être l'objet de cet autre. Un cycle infernal se forme ; et un conflit permanent entre les consciences se fonde. L'image envoyée varie suivant la personne qui l'envoie – chacun détient une parcelle de mon image, la véritable personne ne peut l'avoir – Le piège est proprement tragique du fait que le sujet pensant devient au milieu d'une infinité de sujet pensants.

« L'enfer c'est les autres »,³⁹⁶ la formule qui ne crée aucune confusion. Mais Sartre ne touche pas à la coexistence avec autrui. Les rapports deviennent difficiles dans le cas où elles sont fondées sur des mensonges et sur le refus d'assumer ses choix. La difficulté des rapports avec autrui n'est pas nécessairement un enfer, mais dans *Huis clos* le problème est différent : les trois personnages ont « mauvaise foi » ; ils refusent de voir la vérité en face. Garcin est un lâche qui se veut faire un héros, Estelle est une infanticide et Inès vit son homosexualité dans la souffrance, bien qu'elle prétend le contraire. La « mauvaise foi » ne peut durer comme ne pouvant en aucun moyen ignorer les autres. Le « pour-soi » se heurte à chaque instant au « pour-autrui », le monde d'illusions qu'on a construit s'écroule devant le regard lucide de l'autre. Le nombre de personnages dissipe la possibilité d'entente ou d'alliance, même temporaire. A quatre des couples pourraient se former. A deux un accord possible. Mais à trois : il y a toujours un exclu qui, de dépit, empêchera les deux autres de se mentir. »³⁹⁷

2.8. Le miroir et le regard

« Le miroir est un élément essentiel dans la pièce, bien qu'il n'existe pas. Les personnages en parlent souvent, comme obsédés par la nécessité de s'y regarder. Le miroir peut être remplacé par le regard de l'autre. Par ce biais, Sartre aborde le thème de l'être et du paraître. Et il analyse les conséquences sur les relations amoureuses.

L'ampleur du miroir est de deux façons : négativement, quand les personnages déplorent ne pas en disposer ; et positivement, lorsqu'ils tentent d'apercevoir dans les yeux de l'autre. Chacun d'eux ressent douloureusement l'absence du miroir. Garcin

³⁹⁶ Sartre, *Huis clos*, p. 92.

³⁹⁷ www.faisceau.com/, *ibid*, p. 3.

trouve « assommant » qu'ils aient « ôté tout ce qui ressemble à un miroir ».³⁹⁸ Estelle qui vivait entre les miroirs, elle se voyait comme les gens la voyaient, et c'est ennuyeux de ne plus en disposer. Inès ne regrette pas l'absence du miroir, mais plusieurs fois elle fait allusion à sa propre image. A défaut de pouvoir se contempler dans un miroir, chacun des trois damnés dispose du regard des deux autres pour s'y observer. Estelle demande à Garcin un miroir, et elle est poursuivie par Inès qui se présente pour être la glace, et même lui dira ce qu'elle aimera entendre.

L'image reflétée peut déformer grossir, bref se révéler incomplète ou trompeuse. L'image qu'un individu se donne de lui correspond rarement à l'idée qu'il se fait de lui. Le paraître coïncide difficilement avec l'être. Ce sont ces rapports complexes entre les apparences et le réel que pose *Huis clos*, le jeu du miroir et du regard. Nous voyons en effet, et nous nous voyons. Nous sommes sujet regardant et objet regardé. En un clin d'œil on saisit notre dualité le pour-soi et pour autrui. Le miroir est rassurant, au moins les premiers temps. Il fournit à Estelle la preuve objective de son existence : Elle se voyait. Elle était à la fois celle qui regardait et qui était regardée. Le miroir remplit la fonction « pour-autrui ». Mais c'est un pseudo « pour-autrui » ; le vrai « pour-autrui » possède un désir, une volonté, un jugement qui sont indépendants de moi et en plus autonomes. Et ainsi on n'est pas maîtres du regard des autres. Je peux modifier l'image du miroir à ma guise mais pas l'image des autres. Estelle confirme sa superficialité : en apprivoisant son image dans les glaces, c'est un simple pour-soi, qui n'aurait aucun compte à rendre à personne. Sans miroir on devient l'objet du regard d'autrui, spécialité *Huis clos*. Le regard de l'autre c'est sa liberté, mais c'est une liberté étrangère qui me possède et dans laquelle je ne me connais pas forcément. Sous le regard d'autrui, je ne puis être l'objet et le sujet et sujet à la fois, comme le miroir me donne l'illusion.

Inès accepte de servir de miroir à Estelle dans le but de la séduire. Mais Estelle de Garcin qu'Estelle sollicitait en miroir. Inès propose ses yeux et propose la fidélité – aucun moyen d'autre comme étant la seule femme – une rencontre amoureuse à accents humoristiques et cruels, Estelle demande l'aide à Garcin qui est un tiers. Tout est parodie, mais une parodie grave en définitive. L'enfer est un lieu où l'amour est difficile. Pour Inès cette impossibilité de l'amour se change en souffrance délibérément acceptée. En se faisant le miroir d'Estelle, Inès poussait son échec à l'extrême et ceci car elle augmentait le refus d'Estelle. Inès accepte d'être un objet – le miroir d'Estelle –

³⁹⁸ Sartre, *Huis clos*, p. 24.

juste pour la séduire, au moins de la regarder pour assouvir ses désirs homosexuels ; elle renonce à être regardée pour être regardante, mais elle est niée. Inès évolue dans un cercle véritablement infernal. Le conflit du « pour-soi » et « pour-autrui » rend à jamais illusoire la passion amoureuse. Garcin et Estelle veulent s'aimer et vivre dans l'illusion, mais ne peuvent plus se mentir sur la véritable nature de l'autre, sous le regard d'Inès. »³⁹⁹

2.9. L'espace : l'univers de la pièce

« La pièce de Sartre est une œuvre fantastique – c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel – Les personnages sont décédés et bien vivants ; et même vivent normalement. Cet état de morts vivants provoque une double rupture. D'abord, entre les personnages et leur propre existence qui appartient au passé. Tout est fait, ils n'ont qu'à dresser le bilan définitif de leur vie. Une seconde rupture, également fantastique, se produit entre les personnages et les spectateurs. L'occasion est donnée à ces derniers de contempler l'impossible, il est introduit dans l'univers des morts. La mort contraint les personnages à regarder leur vie comme un objet fini. Ils sont pour eux-mêmes des "en-soi" ; ces morts demeurent des sujets pensants, des "pour-soi" Sartre réalise ainsi la séparation fondamentale de ces deux notions, qui ne se produit jamais dans le monde des vivants. Cette séparation fonctionne comme une invitation au lecteur à ne pas se laisser réduire à un "en-soi", comme s'il était déjà mort, mais à décider de sa vie tant qu'il en a encore la capacité.

L'« enfer » sartrien se définit d'abord par ce qu'il n'est pas. C'est un enfer sans instruments de torture. De même c'est un grand hôtel, qui n'a pas les caractéristiques des chambres d'hôtel. Ces allusions aux objets manquants tendent à créer chez le lecteur un dépaysement total pour mieux le projeter dans un ailleurs inconnu. Lorsqu'en revanche ils sont présents, les objets infernaux sont sans fonction. La sonnette ne marche pas. Le coupe-papier n'est d'aucune utilité, puisqu'il n'y a pas de livres en enfer. Les canapés permettent de s'asseoir, et non de dormir. On ne dort plus en enfer. Or, en principe, un objet est conçu et fabriqué pour une fonction déterminée. Ne servant à rien, les objets infernaux symbolisent un univers privé de signification, un « en-soi » massif. Partout et en tout le sens de la causalité a disparu.

³⁹⁹ www.faisceau.com/, *ibid*, p. 6.

L'enfer est pareil à un grand hôtel, le couloir relié à d'autres couloirs ; donne l'impression d'un labyrinthe sans fin. La manière dont on vit dans l' « enfer » sartrien est surtout un supplice. Si le huis clos est un lieu sans agitation, il est aussi un lieu sans repos. L'impossibilité de dormir rend permanente une cohabitation déjà insupportable. La conscience est en éveil éternel comme pour mieux scruter la vérité indésirable. Nul moyen de s'échapper dans le sommeil, ou dans la rêverie. Les paupières ne peuvent pas se fermer. Il n'y a pas de pause possible. L'être vivra éternellement à nu, prisonnier de sa pensée et de l'impitoyable regard d'autrui. L'« enfer » est fantastique puisqu'il permet aux personnages de voir ce qui se passe sur terre, et entendent ce que l'on dise d'eux. Les visions disparaissent progressivement, mais elles sont proprement fantastiques dans la mesure où elle défit les lois physiques. Le fantastique de *Huis clos* est lié au regard qui discerne l'insolite, qui dévoile l'impensable, qui traque sans fin la vérité et qui possède le don de double vue. »⁴⁰⁰

2.10. Le temps dans la pièce

« Bien que l'éternité soit difficile à suggérer ; le temps est assigné par les horloges ou autres instruments, mais l'éternité est insaisissable. Et en plus inconcevable. Sartre y parvient par deux moyens : par l'effacement progressif du temps humains et par la suggestion d'une durée sans fin.

Les damnés possèdent encore la possibilité de contempler leur proche « là-bas ». Le temps nécessaire à l'échange des répliques entre les trois personnages ne correspond pas à la durée vraisemblable des faits et gestes qu'ils observent. – les visions qu'ils ont eu tous les trois donnent de la terre cette impression – De la contraction à l'effacement de la durée, il n'y a qu'une nuance, vite supprimée. Les personnages deviennent bientôt aveugles à ce qui se passe sur terre. Leur cécité gomme alors le temps. Perdant tout contact auditif ou visuel avec le monde, le trio est privé de repère. Chacun des damnés ressent douloureusement cet arrachement hors du temps. Le temps est humain s'étant désintégré, l'éternité peut dès lors commencer.

L'éternité est un présent immobile et, par conséquent, à jamais identique. L'arrivée des damnés en enfer correspond à leur projection dans le perpétuel, dans l'éternité. Sans nuit et des lampes qui ne s'éteignent jamais. Aucun geste ne permet la moindre datation. Un instant dilaté s'installe. Le passé et le future se confondent. La

⁴⁰⁰ www.faisceau.com/, *ibid*, p. 7.

structure de la pièce est cyclique. C'est toujours deux personnes contre le troisième. Comme ils n'ont cessé de le faire depuis le début de la pièce, ils poursuivront leur alliance éphémère contre un tiers exclu, et ce tiers exclu brisera toujours l'entente dirigée contre lui. Condamnés à demeurer ensemble, le trio est condamné à tourner en rond, à répéter indéfiniment ce qu'il fait. Au sens strict, *Huis clos* ne décrit pas l'éternité, mais l'accès à l'éternité quand l'homme vient de mourir. Plus d'avenir et, pas davantage, de passé. Reste un présent à jamais identique à lui-même.

L'éternité sartrienne confère un privilège, mais qui s'avère redoutable : celui du savoir total. Les damnés connaissent qu'ils y sont contraintes par la présence des « autres », mais parce qu'ils savent d'emblée tout sur les autres Leur savoir est absolu. Ce privilège est toutefois redoutable, dans la mesure où, loin de libérer ou consoler les damnés, il les accable davantage. Tout connaître c'est d'abord se connaître entièrement. Ils se découvrent alors. Dans tous les sens du terme, l'éternité est infernale. »⁴⁰¹

2.11. L'action et l'intrigue de la pièce

« La pièce est sans action et sans dénouement. L'intrigue de *Huis clos* est inexistante : il ne se passe rien. Les jeux sont faits. Les trois personnages sont voués à l'immobilisme. Ils n'ont rien à faire et ne peuvent rien refaire. Pas de dénouement : l'idée même de fin est absurde Le baisser du rideau ne coïncide en aucun terme avec une conclusion. Aucune échappe de la situation n'est possible. Les personnages de cette pièce sont sans caractères, sans vertu ni défaut majeurs, et même sans psychologie. Ils sont dotés de tous les attributs des individus : nom, un passé social, professionnel, affectif. Mais ce ne sont pas leurs passions, bonnes ou mauvaises, qui les définissent. C'est la situation de « Huis clos » perpétuel dans laquelle ils se trouvent.

Tragique, *Huis clos* l'est d'abord par sa pensée philosophique. En dépit des apparences, la pièce est une métaphore de l'existence terrestre. Elle ne se déroule « ailleurs » et après la mort que pour mieux illustrer le caractère tragique de la condition humaine. L'attente dans laquelle s'installent les personnages est angoissante. Ordinairement, l'attente implique une fin, heureuse ou malheureuse. On attend quelqu'un ou quelque chose. Mais dans cette pièce l'attente est sans but, sans fin, puisqu'il n'y a rien : c'est une attente vide de sens. Les personnages sont pour les spectateurs des contre-exemples. Cet échec et l'impuissance des personnages figés dans

⁴⁰¹ www.faisceau.com/, *ibid*, p. 8.

la mort ne peuvent qu'engendrer une certaine angoisse chez les spectateurs. Né sur la scène, le tragique s'empare de l'assistance.»⁴⁰²

2.12. Quelques évaluations

Jean-François Louette⁴⁰³ expose ses évaluations dans son article *Huis clos et ses cibles* paru dans Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 1998, N°50. pp. 311-330. Il s'agira ici de montrer comment *Huis clos*, lors de sa création le 27 mai 1944, quelques jours avant le débarquement des Alliés en Normandie, se dressait violemment, mais aussi obliquement, dans le paysage théâtral français, contre diverses pièces d'inspiration catholique. On se souvient en effet que la « célébration à base religieuse » était une pratique théâtrale très à la mode sous Vichy ». ⁴⁰⁴

« En juin-juillet 1944, on oppose *Huis clos* et deux pièces catholiques que l'on pouvait alors voir elles aussi sur la scène parisienne. « Certains critiques, écrit Ingrid Galster, associent, dans le titre de leur compte rendu, l'enfer et le ciel. La raison en est qu'ils font, en même temps que celui de *Huis clos*, le compte rendu de pièces d'auteurs catholiques, soit des Aventures de Gilles d'Henri Ghéon, soit de La Brebis égarée de Francis Jammes ». ⁴⁰⁵

« Rappelons simplement que cette pièce hagiographique met en scène, comme le veut la vie du modèle, une pluie de miracles, qui tous confirment et les personnages et les spectateurs dans leur foi à quoi s'oppose, dans *Huis clos*, en revanche, un seul miracle, (la porte de l'enfer qui s'ouvre), mais nulle certitude à en retirer : le miracle ne libère pas les personnages de leur liberté (sortir ou ne pas sortir, telle demeure la question) ; tout miracle, en ce sens, suscite une mauvaise foi ; il est, suggère Sartre, moyen pour la liberté de se dissimuler derrière le surnaturel. Au mystère pour le peuple fidèle de Ghéon s'oppose anti-mystère qu'est *Huis clos*, la gueule d'enfer devenant la « bouche d'enfer » d'Estelle la coquette ;⁴⁰⁶ à une dramaturgie de la communion prônée (entre autres) par Ghéon,⁴⁰⁷ une dramaturgie de la gêne, commandée tant par la

⁴⁰² www.faisceau.com/, *ibid*, p. 8.

⁴⁰³ Jean-François Louette est professeur de littérature française du XXe siècle à la Sorbonne. Il a dirigé l'édition du volume *Les Mots et autres Ecrits autobiographiques. 1939-1963*. Il est spécialiste de Georges Bataille, de Jean-Paul Sartre, du théâtre au XXe siècle, et vient de sortir : *Chiens de plume. Du cynisme dans la littérature française du XXe siècle* (Éditions La Baconnière, coll. « Langages », 2011).

⁴⁰⁴ Serge Added, *Le Théâtre dans les années Vichy. 1940-1944*, Paris, Ramsay, 1992, p. 235.

⁴⁰⁵ *Op. cit.*, p. 212.

⁴⁰⁶ Sartre, *Huis clos*, Gallimard, Folio, 1993, p. 47.

⁴⁰⁷ Sur ce point encore, voir Serge Added, p. 235-236

représentation de la géhenne que par le souci de contester le public de théâtre, réputé bourgeois par Sartre.»⁴⁰⁸

« Arrêtons-nous un instant sur les personnages, tous trois coupables d'adultère, mais que cette faute ne préoccupe guère, à la différence de ce qui se passe chez Francis Jammes. Garcin a trompé sa femme avec une mulâtresse (baudelairienne), mais ce qui lui importe est de savoir s'il est ou non un lâche — s'il échappe au destin anti-malrucien qu'enferme son nom (garce et donc anti-Garine, anti-Garcia et anti-Magnin, pour reprendre le nom des héros positifs qu'on rencontre dans les romans de Malraux, *Les Conquérants* en 1928, *L'Espoir* en 1937). Inès est l'amante d'une femme mariée, mais si elle reconnaît volontiers être méchante, elle ne connaît nul remords, tout juste du ressentiment, nourri de son infériorité sociale : Inès pratique la conduite du pire.⁴⁰⁹ Estelle, elle aussi femme adultère, est une Française qui accomplit l'infanticide, mais ne tombe pas malade pour autant, et ne se repent pas, bien au contraire ; son seul souci est de sauver les apparences : elle ne comprend pas que son amant, après le meurtre de leur fille, se suicide alors que « mon mari, dit-elle, ne s'est jamais douté de rien ».⁴¹⁰

« Qu'on reprenne maintenant *Huis clos* : Estelle, par son nom même, est une étoile ; mais une sombre étoile qui tient trop au bonheur humain, à l'amour charnel et refuse toute sublimation, puisqu'elle a besoin, à toute force, du désir d'un homme pour se sentir exister ; c'est par pure dérision — et par pique contre le théâtre chrétien — qu'Inès l'appelle « la petite sainte », ⁴¹¹ lorsqu'avant de passer aux aveux elle joue la comédie de la vertu. Rien n'est plus étranger à Estelle que l'idée du sacrifice, ou du renoncement. Lorsque Estelle parle de sacrifice, c'est dans un contexte de dérision : elle prétend, « orpheline et pauvre », ⁴¹² avoir épousé un vieil ami de son père pour subvenir aux besoins de l'éducation de son jeune frère, et ainsi « avoir sacrifié sa jeunesse à un vieillard » ⁴¹³ — à son désir de l'aisance matérielle plutôt. Aux surnaturelles vertus de la sublimation Sartre oppose les basses revendications de la nature charnelle et de l'intérêt.»⁴¹⁴

⁴⁰⁸ Louette, Jean-François *Huis clos et ses cibles* (Claudel, Vichy) In: Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 1998, N°50. pp. 316-317.

⁴⁰⁹ Voir Rhiannon Goldthorpe, « *Huis clos : distance and ambiguity* », Sartre, literature and theory, Cambridge University Press, 1984, p. 84-96.

⁴¹⁰ Sartre, *Huis clos*, p. 61.

⁴¹¹ Sartre, *ibid*, p.41.

⁴¹² Sartre, *ibid*, p.41.

⁴¹³ Sartre, *ibid*, p.39.

⁴¹⁴ Louette, Jean-François, *Huis clos et ses cibles* (Claudel, Vichy) In: Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 1998, N°50. pp. 321-322.

« L'essentiel est dit, mais l'on peut poursuivre un peu plus avant le rapprochement. Eau de vie renouvelée, eau de grâce, « eau vive », dit *l'Écriture sainte*.⁴¹⁵ Or Estelle, de son côté, est aussi une femme-eau ; mais non pas l'eau qui étanche la soif et sait la spiritualiser. Estelle défie Garcin et Inès de répéter : « Eh bien, lequel de vous deux oserait m'appeler son eau vive ? »⁴¹⁶

« Il faut d'abord souligner une fois de plus l'importance d'un travail intertextuel multiple dans le processus de la création sartrienne. On a beaucoup dit, et non sans raison, que Sartre songeait avant tout à *La Danse de mort* de Strindberg, en écrivant *Huis clos*. Ensuite formuler une hypothèse, qui n'est d'ailleurs pas entièrement originale, sur le succès de *Huis clos* : il tient pour une large part au besoin que l'époque avait — et surtout sa jeunesse — d'un théâtre athée et anti-vichyssois.⁴¹⁷ Car Sartre propose une pièce anti-vichyssoise : *Huis clos* est aussi un acte politique, l'acte d'un écrivain qui résistait, à défaut d'avoir été un résistant qui écrivait. Dites-moi qui sont vos ennemis, je vous dirai qui sont vos amis, conseille le proverbe : la très vive hostilité que dans leur comptes rendus réservèrent à *Huis clos* les milieux collaborationnistes (André Castelot réclame l'interdiction de la pièce⁴¹⁸) devrait suffire à préserver Sartre de cet infâme procès en tiédeur-sous-l'Occupation qu'il est aujourd'hui de bon ton de lui intenter. Si l'on revient à la chanson d'Inès, comment ne pas observer qu'elle suggère au bourreau de couper les têtes des « Généraux /des Evêques, des Amiraux »⁴¹⁹ - hauts personnages qui sont les notables fondements de Vichy, de l'amiral Darlan, ministre de Vichy, au maréchal Pétain lui-même. Et que l'on ne vienne pas objecter que cette anarchiste se trouve fort justement punie en enfer ; outre qu'elle s'en moque, comme on a vu, le décor joue ici un rôle essentiel : ce salon style Second Empire n'a rien de l'enfer chrétien, il signifie que l'enfer véritable, c'est le monde bourgeois, celui de la morale de la surveillance de l'autre, mais aussi des apparences, voire celui du coup d'Etat anti-républicain, le décor placerait Pétain dans la continuité de Louis-Napoléon Bonaparte.⁴²⁰

⁴¹⁵ Voir *Jean*, 4, 14 et 6, 38.

⁴¹⁶ Op. cit., p. 69. On sait que Sartre a relu la Bible en captivité.

⁴¹⁷ Louette, Jean-François, pp. 325.

⁴¹⁸ André Castelot, dans *La Gerbe*, le 8 juin 1944, juge « souhaitable qu'un Conseil de l'Ordre des auteurs dramatiques [...] puisse interdire, non pour médiocrité, mais pour laideur néfaste, une ordure aussi écœurante que *Huis clos* » (cité par Ingrid Galster, p. 219).

⁴¹⁹ Sartre, *Huis clos*, op. cit., p. 43.

⁴²⁰ Louette, Jean-François, pp. 327.

CHAPITRE III. L'ACTE ET LA RESPONSABILITÉ

3.1. L'histoire des *Mains sales*

Les Mains sales, c'est le vingtième siècle lui-même porté sur place. Ardeurs politiques, idéologiques, esthétiques et philosophiques se mêlent dans cette œuvre existentialiste maîtresse de Jean-Paul Sartre. C'est une pièce de théâtre, dans toute sa complexité et sa richesse, avec ses dimensions comiques et tragiques, avec sa qualité littéraire et dramatique, avec ses effets purement esthétiques.

L'œuvre *les Mains Sales* de Jean Paul Sartre est une pièce théâtrale qui se déroule pendant la seconde guerre mondiale. Il a eu des problèmes politiques dans les pays les plus concernés par la guerre : la France en était un. L'œuvre tente du mieux qu'elle peut de nous faire toucher du doigt les problèmes d'un parti politique prolétarien.

Sartre place l'action de la pièce en Illyrie, un royaume de l'Antiquité autrefois situé à l'Ouest de la Croatie, de la Slovénie et de l'Albanie actuelles. Ce pays n'existe plus au moment où Sartre situe l'action de la pièce, il est donc fictif et imaginaire. En revanche, la situation de ce pays imaginaire n'est pas sans rappeler celle d'un pays bien réel, la Hongrie, petit pays pris en tenaille pendant la Seconde Guerre mondiale entre les Allemands et les Russes.

Dans l'Illyrie de la pièce, trois partis s'y affrontent : le parti fasciste du Régent qui a fait alliance avec les Allemands ; le parti conservateur, nommé pentagone, représenté par Karsky et le parti prolétarien auquel appartiennent Hugo, Hoederer et Olga. À l'approche de la fin de la guerre, il semble évident que les Russes vont occuper le pays, d'où la nécessité pour les fascistes et les conservateurs de faire alliance avec le parti prolétarien, pour participer au pouvoir qui s'installera lors de l'arrivée des Russes.

Pour l'intrigue, Sartre s'inspire de l'assassinat de Trotsky (1879-1940), un des leaders de la Révolution de 1917 en Russie, exclu du parti communiste russe en 1927 après la mort de Lénine, en 1924, puis pourchassé par Staline qui placera à ses côtés un secrétaire qui l'assassinera en 1940. Quant aux personnages d'Hoederer et d'Hugo, ils représentent les deux versants possibles du militant communiste : d'un côté, le

pragmatique, Hoederer, prêt à se « salir les mains »⁴²¹ pour faire triompher sa cause – « est-ce que tu t'imagines qu'on peut gouverner innocemment? »,⁴²² demande ainsi Hoederer à Hugo – ; de l'autre, l'idéaliste, qui refuse de transiger avec ses principes et d'employer de mauvais moyens : « Je suis entré au Parti parce que sa cause est juste et j'en sortirai quand elle cessera de l'être »⁴²³ répond Hugo.⁴²⁴

On a reproché à Sartre son manque d'engagement réel, et le fait qu'il aurait profité des lois raciales de Vichy. Comme pour Hugo, son engagement moral fut très contesté, sa liberté, limitée. Le titre de la pièce prend ici tout son sens : Hoederer a vraiment les mains sales, de par son extrême pragmatisme, et sa politique changeante, et cette empreinte est si forte qu'elle n'a plus que la possibilité de disparaître.

Le titre de la pièce rend bien compte de la philosophie sartrienne, c'est-à-dire du combat entre matérialisme et idéalisme, entre camouflage et sincérité. La métaphore des « mains sales » prend sens lorsqu'il s'agit de prendre ses responsabilités et ne pas se retrancher derrière l'exigence de la pureté pour ne rien faire. On ne peut se passer d'actes contestables pour arriver à des fins nécessaires.⁴²⁵

L'œuvre de Jean Paul Sartre « *Les Mains Sales* » est une pièce théâtrale parue en 1948 au théâtre Antoine par François Perier et André Luguet. L'œuvre compte deux cent quarante cinq (245) pages divisées en sept (7) tableaux et chaque tableau est divisé en scènes.

- Premier tableau : Sortie de prison de Hugo (page 11 à page 34)
- Deuxième tableau : Désir d'être actif (page 35 à 54)
- Troisième tableau : Caractère peu sérieux de Hugo à cause de ses forces (pages 55 à 112)
- Quatrième tableau : rencontre entre Hoederer et les bourgeois (pages 113 à 158)
- Cinquième tableau : Hésitation de Hugo à tuer Hoederer (pages 159 à 200)
- Sixième tableau : tentative de Jessica de charmer Hoederer (pages 201 à 228)
- Septième tableau : Assassinat de Hoederer par Hugo (pages 229 à 249).

Les mains sales avait été écrit en 1948, une année qui sera très importante dans l'évolution politique de Sartre. Il rejoindra le groupe qui était à l'origine du R.D.R.

⁴²¹ Sartre, *les Mains Sales*, p. 193.

⁴²² Sartre, *ibid*, p. 194.

⁴²³ Sartre, *ibid*, p. 190.

⁴²⁴ Pistes de travail - CRDP de Paris - Académie de Paris
crdp.ac-paris.fr/pièce.../les-mains-sales après, mai 2009 n°81 p.3

⁴²⁵ *Ibid*, p.3

(Rassemblement Démocratique Révolutionnaire). En outre, il prendra position pour la création de l'État d'Israël. C'est aussi vers la fin de cette année-là, que toute l'œuvre de Sartre sera mise à l'Index,⁴²⁶ c'est-à-dire déclarée anathème par l'Église Catholique.

Les mains sales avait été le drame le plus populaire des drames sartriens. L'année de son apparition faisait partie d'une époque de la vie de Sartre pendant laquelle il devenait de plus en plus conscient de la nature politique de toute existence humaine. En réfléchissant sur cette phase dans sa vie, Sartre déclarera lui-même dans son autoportrait à soixante-dix ans en 1975 : « Tout homme est politique. Mais ça, je ne l'ai découvert pour moi-même qu'avec la guerre, et je ne l'ai vraiment compris qu'à partir de 1945. Avant la guerre, je me considérais simplement comme un individu, je ne voyais pas du tout le lien qu'il y avait entre mon existence individuelle et la société dans laquelle je vivais... j'étais « l'homme seul », c'est-à-dire l'individu qui s'oppose à la société par l'indépendance de sa pensée mais qui ne doit rien à la société et sur qui celle-ci ne peut rien, parce qu'il est libre ».⁴²⁷ Pendant cette époque-là, il critiquait non seulement « la bourgeoisie », voire « l'idéalisme bourgeois » et le « matérialisme aveugle », mais aussi, comme Orwell, le néo-marxisme stalinien

Cette époque marque donc un changement dans la vie personnelle de Sartre. Son séjour en Allemagne nazie en 1933 l'avait déjà mis en rage, mais sa pensée tournait quand même plutôt autour de lui-même, il était préoccupé de son propre « salut personnel » à lui, pour ainsi dire, plutôt que d'un « salut collectif ».⁴²⁸ Mais ses expériences personnelles dans la guerre comme mobilisé et en captivité allemande changeront son optique. Cette guerre le tira de son sommeil individualiste. Laurent Gagnebin décrit cette métamorphose comme suit : « Une perspective sociale va peu à peu se substituer... à une visée exclusivement psychologique ou, plus exactement, la compléter. »⁴²⁹

3.2. Le résumé de la pièce

« La pièce est organisée en sept tableaux. Le premier et le septième se déroulent en 1945 tandis que les cinq autres ont lieu deux ans plus tôt, en mars 1943. Il s'agit

⁴²⁶ Laurent Gagnebin, *Connaître Sartre*, Marabout Université, 1972. p. 163.

⁴²⁷ Den franske eksistentialisme – *Introduction à Sartre, Beauvoir, Camus* » Steen Eiberg, Vivian, Nedergaard, forlaget systime, Herning, 1985, p. 85.

⁴²⁸ Laurent Gagnebin, *ibid*, p. 139.

⁴²⁹ Laurent Gagnebin, *ibid*, p.139.

donc d'une construction temporelle très particulière, fondée sur un long retour en arrière, qui permet de comprendre le sens des actes présents des personnages.

Hugo, un jeune fils de riche s'est enrôlé dans le parti pour cesser de voir les autres avoir faim, car lui, n'a jamais eu faim. Mais cet anarchiste bourgeois n'est relégué qu'aux tâches intellectuelles alors qu'il veut à tout prix être dans l'action, vivre l'action. Un jour la chance ou la malchance lui sourit. Il devra exécuter Hoederer, un des fondateurs du parti après avoir acquis sa confiance.

La libération prématurée de Hugo, le meurtrier de l'ancien Secrétaire Général de leur parti, ne satisfait pas certains de ses camarades qui veulent maintenant le liquider sans autre forme de procès. Et pourtant il a fait mieux qu'exécuter les ordres du parti qui avait prémédité et programmé cette mort que Hugo a transformée en crime passionnel. Au lieu de le féliciter pour mission bien accomplie, est-il normal de lui en vouloir au point d'attenter à sa vie ? Olga ne le pense pas ; c'est pourquoi elle demande un sursis à exécution, le temps d'obtenir de Hugo sa version des faits et elle exige de lui un récit minutieux de tout ce qui s'est passé avec Hoederer. Malheureusement rien ne garantit l'objectivité d'un tel récit, un coupable n'étant pas obligé d'évoquer ce qui peut lui être préjudiciable. En outre, sa longueur est un problème car le manque d'action risque de lasser les spectateurs. Pour contourner ces inconvénients, l'auteur recourt à la technique du flash-back qui est une forme particulière de récit dont nous analyserons les caractéristiques. »⁴³⁰

3.2.1. Le premier tableau

« Hugo est un jeune intellectuel bourgeois qui a intégré en 1942 le parti révolutionnaire d'Illyrie, ici représenté comme un état de l'Est germano-slave. En 1945, après deux ans passés en prison pour le meurtre de Hoederer, (un des chefs communistes) qui lui avait été ordonné par le parti, il retrouve sa protectrice de toujours, Olga. Celle-ci a obtenu de la part de Louis (un autre chef du parti) la permission de sonder l'état psychologique d'Hugo et d'évaluer s'il est récupérable ou pas, c'est-à-dire s'il est disposé à se voir octroyer de nouvelles missions. Elle a jusqu'à minuit, après quoi Louis tuera Hugo si celui-ci n'est pas sauvé par Olga. En effet, Louis estime qu'Hugo

⁴³⁰ Emmanuel Njike, « *Les Mains sales de Jean-Paul Sartre ou le récit de la vie d'un militant atypique* », paru dans *Loxias*, Loxias 13, mis en ligne le 25 mai 2006, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1153>. p.1

doit être éliminé car il est selon lui non récupérable. Hugo accepte de raconter à Olga le déroulement de la mission que lui avait confié le parti deux ans plus tôt et le lecteur est alors plongé en 1943.

Un jeune homme sort de prison et se rend chez une jeune femme manifestement embarrassée par son arrivée. Hugo et Olga se connaissent pourtant bien puisqu'ils ont collaboré au sein de la direction d'un parti politique au temps où celui-ci évoluait dans la clandestinité. S'engage entre eux un dialogue malaisé, entravé par la méfiance d'Olga qui trouve sa présence suspecte. N'empêche que le très loquace invité-surprise aborde les espoirs déçus et certains événements gênants de sa vie de prisonnier, même si, pour la rassurer, il lui apprend que la justice institutionnelle a révisé son procès et l'a libéré pour sa bonne conduite avant le terme de sa condamnation. Mais l'intrusion des militants qui le suivent depuis sa sortie de prison pour l'abattre vient brouiller les cartes. De toute évidence, cette libération prématurée n'arrange pas ses camarades un peu trop zélés peut-être, qui considèrent que justice n'a pas été bien rendue au Secrétaire Général de leur parti tué par Hugo. Olga n'est cependant pas de leur avis et pour mettre tout le monde d'accord, elle propose de rouvrir ce dossier pour savoir ce qui s'est effectivement passé. Les juristes parleraient alors de reconstituer les faits pour un procès plus équitable. Ne pouvant organiser une descente sur le terrain en bonne et due forme, elle se contente du récit que lui fera le prévenu. Pour ne pas occulter la vérité, celui-ci devra être aussi minutieux que possible et des indices textuels prouvent qu'il faudra trois heures pour faire toute la lumière sur ce meurtre encore mal éclairci pour certains. Et si Olga est déterminée à aller jusqu'au bout de son enquête, la longueur de ce récit ne risque-t-elle pas de lasser les spectateurs désintéressés par le manque d'action dans la pièce ? Pour éviter cet écueil, l'auteur doit faire preuve d'ingéniosité pour adapter au théâtre ce type de discours peu dramatique. »⁴³¹

3.2.2. Le deuxième tableau

Le deuxième tableau qui montre Hugo en transit chez Olga est assimilable à un acte d'exposition : Hugo y apparaît comme un journaliste insatisfait de sa tâche qu'il considère comme un pis-aller quand il la compare à ce que font les autres militants. Au lieu de bien jouer le rôle qui lui est attribué, il envie celui des autres et cherche à s'en accaparer. C'est pourquoi, au mépris de ses faiblesses et de ses aptitudes et malgré les

⁴³¹ Emmanuel Njike, *ibid*, p. 3.

réticences de Louis, il veut faire le brave en s'obstinant à vouloir exécuter tout seul l'assassinat de Hoederer qui devait être confié à plusieurs acteurs, et ce avec la bénédiction d'Olga qui le soutient dans ses choix. Dès ce premier acte, le spectateur s'aperçoit qu'il sera une entrave au fonctionnement habituel du Parti.

3.2.3. Le troisième tableau

Le troisième tableau, en réalité l'acte II, est une première péripétie qui permet de mieux connaître Hugo. Son rôle de perturbateur se confirme avec les incidents survenus lors du rituel de la fouille : la discipline du Parti est pour lui un carcan insupportable. Dans sa vie privée, ses rapports quotidiens avec sa femme laissent voir qu'il est un farceur pour qui la vie est un jeu et lorsqu'il reproche à celle-ci de vouloir « jouer à la femme d'intérieur », elle lui rétorque de manière cinglante : « Tu joues bien au révolutionnaire. »⁴³²

3.2.4. Le quatrième tableau

Le quatrième tableau équivaut au troisième acte dans lequel l'action se noue dans les pièces classiques en cinq actes : la rencontre au sommet entre Hoederer et les Bourgeois que Louis voulait éviter a bien lieu parce que Hugo, en proie au doute, n'a pas osé tirer sur son patron. L'avenir du Parti aurait été compromis si Olga n'avait interrompu les pourparlers en lançant une bombe dans la salle de conférence.

3.2.5. Le cinquième tableau

Le cinquième tableau, correspondant du quatrième acte, est la seconde péripétie dans laquelle Hugo, suivant les conseils de sa femme, change de tactique : au lieu de tuer Hoederer, ne vaut-il pas mieux le convaincre de renoncer à sa politique déviationniste ? Tentative ratée car Hoederer est un dur à cuire. Mauvais perdant, Hugo refuse de reconnaître qu'il a été convaincu par les analyses pertinentes et le pragmatisme du Secrétaire Général. Il fait cette promesse à sa femme : « Demain matin, je finirai le travail. »⁴³³

⁴³² Sartre, *Les Mains sales*, p. 66.

⁴³³ Sartre, *ibid.*, p. 199.

3.2.6. Le sixième tableau

Le sixième tableau ou acte V consacre le dénouement en deux temps forts : l'échec cuisant de l'apprenti assassin lorsque, seul dans le bureau avec sa future victime, celle-ci l'oblige à étaler au grand jour sa veulerie en le mettant au défi de tirer froidement sur elle pour des raisons politiques ; puis un coup de théâtre à la sixième scène dans laquelle Hugo surprend Hoederer en train d'embrasser sa femme et le tue. Le mourant est le premier à présenter sa mort comme étant la conséquence d'un crime passionnel.⁴³⁴

3.2.7. Le septième tableau

Dans le septième et ultime tableau, le lecteur est à nouveau transporté en 1945, juste après la fin du premier tableau. Il va être minuit ; Louis va arriver et tuera Hugo si celui-ci est effectivement non récupérable de l'avis d'Olga. C'est alors que celle-ci dresse la situation du moment à Hugo : le jeune homme se rend compte que c'est la politique promue par Hoederer deux ans plus tôt qui s'est imposée et qu'elle a amené une série de conséquences qu'Hugo avait prévues. C'est alors qu'il s'exclame que c'est une farce tandis qu'Olga lui avoue qu'Hoederer a été propulsé au rang d'icône et de personnage historique en qualité de visionnaire.

Olga lui propose d'oublier son crime, son identité et de repartir à zéro, désormais considéré comme un vrai membre du parti qui a fait ses preuves par les armes et le sang ; en bref, il est récupérable. Mais Hugo refuse ; il a honte : honte d'avoir tué Hoederer sans savoir pourquoi, ou plutôt sans l'avoir réellement décidé ; honte de se voir proposer un marché par Olga sa protectrice de toujours. Non, Hugo n'accepte pas de ternir la mémoire d'Hoederer : ce n'est qu'en revendiquant son meurtre qu'il sera responsable et libre et qu'il aura enfin tué Hoederer, dignement. Refusant la voie de la lâcheté et du silence, s'écriant finalement : « Non récupérable ! »,⁴³⁵ Hugo a aussi choisi la mort.

3.3. L'acte et la responsabilité : Étude et analyse générale des *Mains sales*

Bien que les premières pièces de Sartre sentent l'école, les deux écoles qui sont siennes : L'École Normale et l'existentialisme, ses pièces ultérieures s'attaquent directement aux grandes questions morales de l'époque : hypocrisie puritaine,

⁴³⁴ Emmanuel Njike, *ibid*, p. 4.

⁴³⁵ Sartre, *Les Mains sales*, p. 245.

comportement moral et psychologique de l'homme devant la douleur physique. Le sujet nous a réveillé le souvenir de récentes horreurs dans la civilisation occidentale.

Quant aux *Mains sales*, c'est une pièce psychologique qui pourrait être mise hors de pair et qui pourrait se situer dans la ligne d'*Hamlet*⁴³⁶ et de *Lorenzaccio*.⁴³⁷ Ce n'est pas une pièce politique comme on l'a souvent dit, d'autant plus qu'il s'agit là "beaucoup moins de souligner les variations du Politburo que d'étudier le déchirement intime d'un intellectuel engagé dans l'action et retenu par ses scrupules." »⁴³⁸

Dans l'œuvre sartrienne l'action se déroule sous forme de délit ou de meurtre. Dans *les Mains sales* Hugo tue Hoederer, son ami qu'il aimait ; de même qu'on a vu que dans *les Mouches* Oreste avait tué sa mère. C'est un acte obscur et coûteux de la liberté qui s'engage. Dans *les Mains sales*, dans la personnalité de Hugo, nous voyons un acte, un meurtre ; c'est une forme d'angoisse d'un homme qui a fait un meurtre, mais n'en reconnaît pas bien les motifs ; cependant c'est l'angoisse d'un homme qui a agi par une spontanéité passionnelle et non par une décision volontaire. Le meurtre a l'air d'être commis par jalousie.

⁴³⁶ *Hamlet*, la tragique histoire de Prince de Danemark, drame de Shakespeare représenté et publié en 1603. Le poète en a emprunté le sujet à la légende ci-dessus, déjà traité par Belleforest dans un récit de *ses Histoires tragiques* (1580) et par le dramaturge Kid, dans sa Tragédie *espagnole* et son *Fratricide Puni*. Shakespeare, d'ailleurs, a laissé deux versions de cette pièce, la seconde profondément remaniée. Sur les remparts d'Elseuer, Hamlet voit apparaître le spectre de son père, qui lui apprend qu'il a été assassiné par frère Cladius, d'accord avec la reine, et que le coupable lui a ravi à la fois sa femme, la couronne et la vie. Le jeune prince contrefait le fou pour préparer sa vengeance, délaisse sa fiancée Ophélie, qui devient folle et se noie. Dans un duel avec Laertes, frère d'Ophélie, il est blessé par une épée empoisonnée ; mais avant de mourir, il tue Cladius, tandis que la reine, sa mère, boit un breuvage empoisonné préparé pour Hamlet. L'admirable peinture de l'âme d'Hamlet, impulsif irrésolu, contemplatif, succombant sous le rôle que lui assigne la fatalité des circonstances, la touchante esquisse de sa fiancée Ophélie font de ce drame un chef-d'œuvre de la littérature, anglaise. (Voir : *Larousse du XX^e siècle*, v. 3, p. 590)

⁴³⁷ *Lorenzaccio*, drame en cinq actes, en prose, par Alfred de Musset (1833). L'auteur met en scène le meurtre d'Alexandre de Médicis, duc de Florence, par son cousin Lorenzo de Médicis, que le peuple surnomma, par mépris, Lorenzaccio. Lorenzo, jadis « pur comme un lis », a voulu tuer le tyran de sa patrie, et pour endormir la méfiance du duc il a partagé ses débauches ; il s'est rendu vicieux et lâche ; mais il s'attache d'autant plus à ce meurtre, comme à la seule justification de la tare que la débauche a laissé en lui. Alexandre tué, Florence se hâte de se donner un nouveau maître, Côme de Médicis, et Lorenzo, dont la tête est mise à prix, est assassiné à Venise. Ce drame, d'un caractère shakespearien, tant par la personnalité du héros, qui fait songer à Hamlet, que par la multiplicité des épisodes, n'était pas destiné à la scène. Il a été représenté en 1896, abrégé et arrangé par Armand d'Artois, Sarah Bernhardt jouant le rôle de Lorenzaccio. (Voir : *Larousse du XX^e siècle*, v.4, p, 515)

⁴³⁸ G. Lanson ; Tuffrou, *Manuel illustré d'Histoire de la littérature française*, (Classique Hachette, Paris, 1969, p.855.

Le théâtre sartrien, étant né dans le climat de la France occupée et de la résistance, respire souvent la guerre, le meurtre, la torture, les injures, en bref, l'enfer. Toutes les injures sont faites à la fois à l'âme et au corps des individus ; cela se fait au nom des causes historiques qui écrasent l'intérêt de la vie et le bonheur de l'individu.

Comme on le verra plus loin, dans *les Mains sales*, Olga et Louis donnent mission à Hugo de tuer Hoederer et c'est pour le service du parti du peuple. Quand Hugo a tiré sur Hoederer il le tue. À cause de cet acte de meurtre, cette fois, ils poussent le même Hugo dans la mort, d'autant plus que la ligne du parti a changé, et que le même Hugo est devenu un type gênant pour eux. Cette contradiction est inspirée, à notre avis, du monde tragique de Sartre, « un adversaire armé méchant et impitoyable. »⁴³⁹ Ceci nous semble comme une solidarité de haine qui le tortionnaire à sa victime ; c'est qu'ils veulent *se* guérir de l'affront souffert en infligeant à l'autre une insulte violente et impitoyable. C'est ainsi que les mains sont salies, d'autant plus que l'on a la conviction que Dieu n'existe pas ; tout est donc permis. Au contraire, il est trop évident que tout ne peut absolument pas être permis de quel point de vue qu'on le considère, car ce ne sont que des actes contre la liberté des autres ; c'est un meurtre inutile, alors que Hoederer est le type le plus humain parmi les personnages ; il est un homme d'action, il préfère les hommes aux principes. Quant à Hugo, c'est un intellectuel idéaliste ; ce qui l'intéresse, ce n'est pas ce que les hommes sont, mais au contraire ce qu'ils deviendront. Or, nous pouvons dire que le théâtre sartrien a l'air d'un ciel tantôt blanc et froid tantôt cuivré, soufré et pollué.

Il nous semble utile, à ce point de notre étude, d'élucider un peu plus le thème de responsabilité de ses aspects psychologique et moral, civil ou pénal : Le sens psychologique et moral du mot est antérieur au sens social, civil ou pénal. La responsabilité est la solidarité de la personne humaine avec ses actes, condition préalable de toute obligation réelle ou juridique.

Il faut élargir les sens du mot et dire que la responsabilité est l'acceptation des suites naturelles de ses actes, en soi-même et dans les autres, ou l'attitude de l'agent qui accepte les conséquences de ses actes.

La responsabilité implique « réflexion antérieure sur les répercussions de nos actes, non pas tant au point de vue légal qu'au point de vue naturel. Est seul responsable celui qui peut prévoir. La mesure de la responsabilité est proportionnelle à la mesure de

⁴³⁹ P. Sinon, *Théâtre et destin*, p. 173.

la prévision, qui est toujours incomplète, car aux effets directs et immédiats de nos actes s'ajoutent des effets indirects et lointains. En ce sens, la responsabilité se rattache étroitement la conviction qu'à l'homme d'être libre. »⁴⁴⁰

On distingue la responsabilité légale et la responsabilité morale. « La responsabilité légale peut être civile ou pénale. Être responsable d'un objet, d'une somme, d'un bien quelconque dont on a le dépôt, l'administration ou la surveillance, c'est être obligé de les restituer intégralement dans un délai fixé, ou de payer en cas de perte ou de destruction soit totales soit partielles une indemnité équivalente au dommage causé. Être pénalement responsable, c'est avoir à subir, pour un acte contraire à quelque obligation légale, une peine quelconque, se réduirait-elle à une simple mesure disciplinaire d'ordre purement professionnel. La responsabilité morale, c'est l'imputabilité d'un acte moralement bon ou mauvais à son auteur considéré comme étant la cause libre et comme ayant, par suite, le mérite ou le démérite de l'avoir voulu et accompli. La responsabilité sociale est la situation de celui qui est appelé à répondre de ses actes devant les tribunaux civils ou criminels, une commission d'enquête, un chef hiérarchique, l'opinion publique. La responsabilité morale est la situation de celui qui est appelé à répondre de ses intentions et de sa conduite devant sa conscience et, d'après la morale religieuse, devant Dieu. »⁴⁴¹

Si l'on définissait la responsabilité morale : « l'attitude de l'agent qui accepte les conséquences naturelles de ses actes », on dégagerait de toute responsabilité morale celui qui, par insouciance ou par mépris de la réflexion, préfère jouir de la vie au jour le jour. Est responsable celui qui peut prévoir, soit ; c'est une condition nécessaire de la responsabilité mais non pas celui-là seul qui a choisi de prévoir.⁴⁴²

Les formes dites "morales" de la responsabilité correspondent chacune à chacune aux deux types de la responsabilité civile et de la responsabilité pénale dans lesquels : 1- la sanction précise et légale est remplacée par une sanction diffuse ; 2- l'agent participe lui-même, dans la mesure où il est raisonnable et conscient, au jugement de sa propre action. Réunissant ce qu'il y a ainsi de commun dans tous les sens du mot, M. Calderoni définit la responsabilité par le fait que certains actes « entraînent ou ont coutume d'entraîner ou devraient, suivant l'opinion de celui qui parle, entraîner pour nous ou pour autrui certaines conséquences, conséquences caractérisées par ce fait qu'elles ne

⁴⁴⁰ A. Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, pp, 927-328.

⁴⁴¹ Voir, *Larousse* du XX^e siècle, v. 5, p.1038.

⁴⁴² A. Lalande, *ibid.*, p. 928.

sont pas les conséquences naturelles des actes eux-mêmes, mais des conséquences artificielles, c'est-à-dire produites par l'intervention plus ou moins délibérée, plus ou moins disciplinée, des autres membres de la communauté à laquelle nous appartenons. »⁴⁴³

Nous pouvons dire que l'homme est bien loin d'être bon ; l'histoire ancienne et récente le prouve surabondamment ; d'autant plus que l'homme n'a pas l'innocence de l'animal ; tout au contraire il a la conscience de son imperfection, puisqu'il en possède la notion ; donc il est responsable de ses actes soit bons soit mauvais. Par conséquent, on ne peut pas prétendre que le voleur n'a pas la conscience que son acte est mauvais ; de même l'auteur d'un crime est bien conscient de son acte mauvais, il le commet en sachant qu'il commet un acte mauvais ; donc il est responsable de son acte.

Devant la société nous n'avons à répondre que de nos actes ; devant notre conscience et devant Dieu, nous n'avons à répondre en plus que de nos intentions, même les plus secrètes, d'autant plus que Dieu sait tout ; que l'homme tient sa parole ou son intention secrète ou qu'il les divulgue, Dieu connaît parfaitement le contenu des cœurs.

Nous devons ajouter que la responsabilité sociale ne fait qu'un avec la sanction ; alors que la responsabilité morale consiste en un mérite ou démérite intrinsèque de l'agent, indépendants de la sanction. Dans la première enfance aussi bien que dans la folie et dans le somnambulisme la responsabilité morale n'existe pas. Elle existe à l'état de veille et à l'état normal à des degrés différents bien sûr, ce qui dépend de l'âge, de l'hérédité, de l'éducation, des émotions et des passions. Quoi qu'il en soit, l'homme est toujours responsable de tous ses actes.

Selon Sartre, le problème central est la responsabilité de l'homme devant son destin. Mais on sait bien que chez Sartre, on ne trouve pas de résonance de l'aventure humaine et bien sûr, de foi, et de plus, de conception cosmique. Selon lui, l'homme est emprisonné dans la conscience humaine, sans aucune fraternité avec le Ciel, la Terre et le Cosmos. « Pour l'homme moderne à qui sa civilisation n'offre plus de chemins tout tracés, les écrivains du destin et de la responsabilité ont produit des œuvres confuses, générales, contradictoires, mais qui sont des feux allumés dans le noir. Estimant qu'il n'y a pas de méthode rigoureuse pour définir les chances et les devoirs de l'homme, ils sont brûlés eux-mêmes pour servir de jalons et de points de repère. Sartre se distingue

⁴⁴³ Ibid. p. 928.

d'eux en croyant qu'une méthode peut résoudre le problème, une pensée le mesurer, et au lieu de feux sacrificiels, établir des phares. Non qu'il veuille donner une doctrine toute faite, car il laisse à chacun sa liberté de jugement, mais du moins une méthode. En face d'un Bernanos, d'un Malraux, d'un Camus, qui s'estiment perdus dans la nuit mais allument leur bûcher pour signaler à leurs compagnons leur position et percer quelque peu les ténèbres, M. Sartre est le polytechnicien qui met en équations la tempête et l'amour.»⁴⁴⁴ Cependant le cas de Sartre aussi bien que celui de l'homme moderne pourrait être comparable au cas d'un homme qui essaierait d'allumer une lumière dans une chambre obscure ; il ferait mieux s'il avait pratiqué une ouverture dans le mur de cette chambre afin de permettre à la lumière d'entrer, lumière qui préexiste d'ailleurs au dehors et n'est pas le produit de l'action de percer le mur. L'aboutissement d'une telle attitude sera bien sûr une fausse conception de la responsabilité, ce qui domine la mentalité de notre époque, certains vont même jusqu'à rejeter totalement la responsabilité.

Nous avons à dire que l'erreur faite par le rationalisme est plus souvent répétée de nos jours. L'erreur du rationalisme est, non pas de prouver ce que la raison peut parfaitement atteindre, à savoir les faits ou lois de la nature, mais de vouloir prouver ce dont la raison ne peut obtenir aucune certitude par ses propres moyens ; tout ce qu'on peut dire du rationalisme concerne a fortiori des systèmes plus ou moins récents tels que l'intuitionnisme, la philosophie des valeurs et l'existentialisme qui, loin de dépasser le plan rationnel, ne présentent et ne peuvent représenter que la décomposition du rationalisme à bout de ressources. Ceci aboutit pratiquement à la négation de tout ce qui dépasse la raison et à celle de la raison elle-même.

En 1940 Sartre a été renvoyé au grand public par sa pièce *Les Mains sales*. Comme nous avons dit plus haut, la pièce exprime la fatalité de l'homme contraint de se salir les mains pour agir, quelque rancœur contra le Parti Communiste qui avait refusé cet intellectuel sympathisant mais séparé par son individualisme et son indépendance.

Les Mains sales ont été représentées pour la première fois à Paris, le 2 avril 1948, sur la scène du Théâtre Antoine dont la directrice était Simon Berriau.

« L'action de cette tragédie en sept tableaux se passe au cours de la Seconde Guerre Mondiale, dans un pays imaginaire d'Europe central, l'Illyrie. « Cette pièce est liée aux réflexions de Sartre sur l'action révolutionnaire et l'invention individuelle de la

⁴⁴⁴ P. M. Albérès, *Jean-Paul Sartre*, p. 23.

liberté, problèmes qui semblent ici rester inconciliables. Sur le plan de l'action révolutionnaire, se trouve posée la question des moyens : si le meurtre politique est visiblement condamné, l'habileté efficace d'Hoederer est toutefois favorablement opposée à l'ambition de pureté d'Hugo. Quant à la liberté, il est montré combien sa réalisation est difficile dans un système politique qui l'aliène tout autant que la société contre laquelle le héros s'était révolté. »⁴⁴⁵

Au premier coup, sous pouvons dire qu'elle est une pièce politique ; mais au fur et à mesure qu'on avance dans la compréhension de la pièce, on en convient qu'elle ne l'est pas : « j'ai longuement hésité entre deux titres : *Crime passionnel* ou *les Mains sales. Les Mains sales...* Je craignais par moments que ce titre ne prêtât à une interprétation tendancieuse du fait que j'ai situé l'action de ma pièce dans des milieux de gauche. Et je l'ai finalement conservée parce qu'elle n'est pas, à aucun degré, une pièce politique. »⁴⁴⁶ Ceci prouve bien qu'elle n'est pas une pièce politique ; mais on peut dire qu'elle est "sur" la politique.

Si on devait chercher une épigraphe à donner à cette pièce, « ce serait sans doute cette phrase de Saint-Just : « Nul ne gouverne innocemment. »⁴⁴⁷ Cela veut dire qu'il est presque impossible de gouverner sans salir les mains et que tout roi est rebelle et usurpateur. C'est cette phrase qui fournit le thème des *Mains sales*. En partant de cela, Sartre a mis en scène le conflit qui un jeune bourgeois idéaliste aux nécessités politiques. Ce garçon a déserté son milieu familial au nom de son idéal ; c'est au nom de cet idéal qu'il tuera le chef qu'il admirait. Et c'est ainsi qu'il aura, à son tour, les mains salies. C'est comme Oreste dans *les Mouches*. Oreste doit venger son père, mais ayant tué sa propre mère, c'est-à-dire s'étant sali les mains à son tour, c'est contre lui que les Érinyes se tourneront.

La pièce se situe pendant l'occupation allemande. Les personnages sont à peu près dans la situation que l'on a connu pendant la trêve de Paris.⁴⁴⁸ L'Armée rouge a

⁴⁴⁵ Michel Bouty, *Dictionnaire des œuvres et des thèmes de la littérature française*, Hachette, Faire le point. Références, 1985, p.169

⁴⁴⁶ Sartre, *Un théâtre de situations*, p. 246

⁴⁴⁷ Ibid., p. 246.

⁴⁴⁸ Il faut rappeler que pendant les combats pour la libération de Paris, en août 1944, une trêve a été négociée entre les insurgés et le commandement militaire allemand. Au sein de la Résistance, de sérieux désaccords sur la question de la trêve se sont faits jour: les gaullistes de la Délégation générale l'appuyaient sans réserves menaient les pourparlers avec Von Chaltitz grâce aux bons offices du concile suédois Nordling, alors que le Comité Négocié à partir du 19 août, conclue le 20, la trêve ne fut pas entièrement respectée et fut dénoncée le 21. L'enjeu politique des dés accordes à l'intérieur de la Résistance était

bousculé l'ennemi, la libération est proche. En l'attendant fait-il encore sacrifier 300 000 hommes, ou pactiser avec l'ennemi ? De là on comprend donc pourquoi Sartre a repris le premier titre.

La pièce rend clair les tourments d'une certaine jeunesse. À ce sujet Sartre fait lui-même cette déclaration : « Je voulais d'abord qu'un certain nombre des jeunes gens d'origine bourgeoise qui ont été mes élèves ou mes amis, et qui ont actuellement vingt-cinq ans puissent retrouver quelque chose d'eux dans les hésitations de Hugo. Hugo n'a jamais été pour moi un personnage sympathique, et je n'ai jamais considéré qu'il eût raison par rapport à Hoederer. Mais j'ai voulu représenter en lui les tourments d'une certaine jeunesse qui, bien qu'elle ressente une indignation très proprement communiste, n'arrive pas à rejoindre le Parti à cause de la culture libérale qu'elle a reçue. Je n'ai pas voulu dire qu'ils avaient tort ni qu'ils avaient raison : à ce moment-là j'aurais écrit une pièce à thèse. J'ai simplement voulu les décrire. Mais c'est l'attitude de Hoederer qui seule me paraît saine... »⁴⁴⁹ Il est vrai que Sartre a voulu indiquer la contradiction chez la jeunesse intellectuelle.

Les Mains sales ont obtenu le plus grand succès de public. Cependant Sartre fut très mécontent de voir sa pièce utilisée comme un instrument de la guerre froide. Sartre prétend que « ce n'est pas une œuvre anti communiste, et que c'est au contraire, au moins une œuvre de compagnon de route. »⁴⁵⁰ Il est certain, en effet, que le malentendu est né d'abord parmi les communistes, et ceci pour deux raisons, l'une profonde, l'autre occasionnelle. La raison profonde est le stalinisme, c'est-à-dire le fait qu'un « compagnon de route » critique n'était pas toléré à cette époque. »⁴⁵¹ Selon Sartre chez un intellectuel le devoir s'impose d'unir la discipline et la critique ; c'est une contradiction, mais une contradiction dont on a la responsabilité. « C'est à nous de concilier les deux choses. La critique dans une discipline sans accord de base ne marche pas ; mais l'accord sans critique ne marche pas non plus. » ajoute-t-il.⁴⁵²

Nous devons préciser, de toute façon, la raison occasionnelle c'est que Sartre peut être s'identifier avec le personnage Hugo. Sartre lui-même était repoussé par le parti communiste. C'est alors qu'il a voulu constituer un nouveau groupe de gauche qui

évidemment la question: Paris libéré sera-t-il ou non sous l'influence communistes? (Voir à ce sujet, Rabort Aron, *Histoire de la libération de la France*, 4^e partie, Fayard, 1959).

⁴⁴⁹ F. Jeanson, *Sartre*, p. 45.

⁴⁵⁰ Sartre, *Un théâtre de situations*, p. 252.

⁴⁵¹ Ibid., p.254.

⁴⁵² Ibid., p. 254.

aurait eu sa propre autonomie, mais à côté du parti. De toute façon le P.C. les considérait comme des concurrents, c'est-à-dire des adversaires.

La pièce en elle-même est construite de telle façon qu'elle conduit le public à s'identifier avec Hugo, lui, étant le protagoniste. Le geste de Hugo est pris au sérieux et il ne peut pas être compris comme une sorte de caprice ou un entêtement gratuit à assumer un assassinat commis sans savoir pourquoi, sans même avoir établi qui, de Louis ou de Hoederer, avait raison. Ce que l'on voit, au premier coup, c'est que Hugo a été placé à côté de Hoederer pour le tuer. Il était un instrument d'assassinat. Ses intentions n'avaient pas d'importance ; le sens qu'il donnait au crime n'en avait plus du tout. Hugo n'était que l'arme du crime. *Ce* qui est important, c'était plutôt le sens que les dirigeants lui donnaient.

Le public s'identifie davantage avec Hugo qu'avec Hoederer. Le rôle de Hoederer, aux yeux du public, c'est rôle positif. Hoederer est presque un type idéal. Mais, du premier acte jusqu'au dernier, c'est surtout le drame de Hugo qu'on suit. Aussi, est-ce la raison pour laquelle le public s'identifie avec lui.

Cependant pour Sartre, le sens de cette pièce ne coïncide pas avec le destin de Hugo. À ce sujet il dit : "J'ai voulu faire deux choses ; d'une part, examiner dialectiquement le problème des exigences de la "praxis"⁴⁵³ à l'époque. Vous savez que chez ; nous en France, il y a eu un cas analogue à celui de Hoederer, le cas Doriot, même si cela ne s'est pas terminé par un assassinat. Doriot voulait un rapprochement du P.C. avec les sociaux-démocrates de la S.F.I.O.,⁴⁵⁴ et pour cette raison il a été exclu du parti. Un an après, pour éviter que la situation française ne dégénère en fascisme et en se basant sur des directives soviétiques précises, le P.C. a parcouru le chemin que Doriot avait indiqué, mais sans jamais pourtant reconnaître que celui-ci avait raison ; et il a établi les bases du Front populaire.

Il y a aussi un autre point que je tiens à préciser : j'ai la plus grande compréhension pour l'attitude de Hugo... Je m'incarne en Hoederer. Idéalement bien

⁴⁵³ Ce terme désigne étymologiquement action ou activité. Certains hégéliens et avant tout Marx font jouer un grand rôle à la praxis dans la mesure où l'action collective, technique, économique, sociale est le fondement et le juge de la pensée théorique, de l'idéologie. Chez certains, l'opposition de la praxis à l'idéologie finit par n'être plus guère que celle de la science et de la technique à la philosophie. (Voir, André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, p. 1271).

⁴⁵⁴ La Section française de l'Internationale ouvrière (SFIO) est un parti politique socialiste français, qui existe sous ce nom de 1905 à 1969. En 1969, elle devient le Parti socialiste, lors du congrès d'Issy-les-Moulineaux où elle s'associe avec l'Union des clubs pour le renouveau de la gauche.

sûr ; ne croyez pas que je prétende être Hoederer, mais dans un sens je ma sens beaucoup plus réalisé quand je pense à lui. Hoederer est celui que je voudrais être si j'étais un révolutionnaire, donc je suis Hoederer, ne serait-ce que sur un plan symbolique. »⁴⁵⁵

Comme nous avons dit plus haut, Sartre a voulu indiquer par-là la contradiction chez la jeunesse intellectuelle. Sartre a voulu montrer, en la personnalité de Hugo, la situation où retrouvaient les garçons ou les étudiants entre les années 1945 et 1948, qui avaient eu les pires difficultés à adhérer au communisme avec leur formation petite bourgeoise. À cet égard, il ne faut pas oublier que Hugo est quelqu'un qui vient du monde de la petite bourgeoisie.

Ce qui se tient à l'arrière plan de cette pièce, c'est le prolétariat. Tout le conflit entre Hoederer et les autres dirigeants du Parti prolétarien est ramené à une question d'opportunité. Hoederer, le chef du Parti, et ses partisans sont convaincus de la nécessité d'une alliance avec les autres partis politiques contre l'occupation éventuelle. Cependant leurs adversaires au Comité central redoutent une telle initiative, car elle pourrait aller à l'encontre d'une politique d'ensemble. Ils n'en savent pas la ligne depuis que les liaisons sont coupées avec l'U.R.S.S. Les adversaires de Hoederer tenteront de le supprimer ; et Hugo sera envoyé comme secrétaire chez Hoederer pour accomplir cette mission. Hugo, c'est un jeune intellectuel d'origine bourgeoise. Il a rompu ses relations avec sa famille pour adhérer au communisme.

L'essentiel du drame réside dans le décalage entre le conflit qui oppose Hoederer à ses adversaires d'origine prolétarienne et celui qui l'oppose à Hugo. Hugo croyait être d'accord avec les dirigeants du Parti ; ils l'envoient tuer Hoederer. Cependant il se trouve immédiatement tout seul en face des adversaires qui continuent de s'entendre sur l'essentiel. Hugo est un adolescent. Il est introduit soudainement parmi les hommes. À ce point de notre étude, nous devons faire allusion au cas d'Oreste dans *les Mouches*. Hugo, c'est en un sens, Oreste plongé dans le monde moderne. Il est transposé de l'histoire aux temps modernes. C'est un monde où il faut tenir compte d'autrui. Nous avons touché ailleurs ce même thème d'autrui. C'est un monde où d'autres consciences vous investissent de toutes parts, où le sens que vous pensez donner à vos actes est empêché par vos semblables ; où l'homme ne saurait se faire libre dans sa solitude et en acceptant que ses semblables demeurent esclaves ; enfin, où le

⁴⁵⁵ Sartre, *Un théâtre de situations*, p. 259.

salut humain, est en danger et attaqué de toutes parts et de tout le monde. Cependant il faut demeurer et travailler parmi les hommes pour libérer tous les hommes du remords. De toute façon, il faut être libéré d'abord avant de chercher à libérer les autres. Quoiqu'il en soit et où que l'on soit, il faut être dans une attitude grandiose et héroïque.

Il est à remarquer, à ce propos, que Hugo veuille accomplir son "acte" et avoir conscience de sa responsabilité. Il est presque dans la même situation qu'Oreste, au début, en ce sens qu'il se sent en l'air, coupé des hommes. Il voudrait être parmi les hommes, ce qui donne l'air de sûreté de lui et de son milieu :

« Hugo- Je respecte les consignes mais je me respecte aussi moi-même et je n'obéis pas aux ordres idiots qui sont faits exprès pour me ridiculiser.

Pauvres idiots! Si je suis entré au Parti, c'est pour que tous les hommes, secrétaires ou non en aient un jour le droit. »⁴⁵⁶

Georges- Fais-le taire, Slick, ou je vais pleurer. Nous, mon petit pote, si on y est entrée, c'est qu'on en avait marre de crever de faim. »⁴⁵⁷

Slick- On est peut-être du même parti ; mais on n'y est pas entré pour les mêmes raisons. »⁴⁵⁸

Hugo est entré au parti. En fait, il a ainsi accompli un acte, ou son acte. Il est entré au parti sans y être poussé par la misère comme les autres. Georges et Slick, eux, ils y sont poussés par la misère, cependant ils prétendent servir la cause. De leur point de vue, Hugo y est entré parce qu'il trouvait ça bien, ou pour faire un geste ; il était donc un amateur. Il a donc aimé son acte ; de là, il sent sa responsabilité.

Nous voyons bien que, Hugo est du premier coup, en porte à-faux, c'est-à-dire il se trouve dans une situation instable par rapport à ceux qui, soi-disant prétendent servir la cause. Il se trouve simultanément exclu du monde bourgeois ; car, pour lui les valeurs de ce monde sont devenues odieuses. D'autre part, il trouve aussi exclu du monde prolétarien à peine y entré, car il n'en était pas originellement. C'est de là qui vient le sentiment pénible ; d'autant plus que les autres sont privés de l'esprit sérieux et intellectuel ; ils n'arrivent pas à se prendre au sérieux. Ainsi, le problème de Hugo n'est pas de libérer les hommes, mais de faire sentir qu'ils existent pour eux-mêmes, pour leurs actes et pour en être responsables. Quand il réussit à se faire confier la mission de tuer Hoederer, il dit à ses camarades du Parti :

⁴⁵⁶ Sartre, *Les Mains sales*, p. 84.

⁴⁵⁷ Ibid. p. 85.

⁴⁵⁸ Ibid. p. 90.

« Avant la fin de la semaine, vous serez ici, tous les deux, par une nuit pareille, et vous attendrez les nouvelles ; et vous serez inquiets et vous parlerez de moi et je compterai pour vous. Vous vous demanderez : qu'est-ce qu'il fait ? Et puis il y aura un coup de téléphone ou bien quelqu'un frappera à la porte et vous vous sourirez comme vous faites à présent vous direz : « il a réussi. »⁴⁵⁹

Les relations de Hugo avec sa femme Jessica sont sur le plan du jeu ; ils jouent à s'aimer et chacun d'eux joue à croire que l'autre joue :

« Hugo- Regarde-moi. Des fois je me dis que tu joues à me croire et que tu ne me crois pas vraiment et d'autres fois que tu me crois au fond mais tu fais semblant de ne pas me croire. Qu'est-ce qui est vrai ?

Jessica- (*riant*) Rien n'est vrai.»⁴⁶⁰

Les relations de Hugo avec sa femme ne sont pas donc sérieuses, car sa femme ne le prend pas au sérieux. Et lui, il ne sait pas exactement à quel moment elle joue, à quel moment elle est sérieuse. Lui, aussi, il est presque dans la même situation que sa femme. Il ne sait pas non plus à quel moment il joue, à quel moment il est sérieux. Il est donc dans une hésitation, un doute ; de là vient le cas de déception envers les choses et les êtres. Il a la conviction que tous jouent la comédie ;

« Nous jouons la comédie. Rien ne me semble jamais tout à fait vrai. »⁴⁶¹

Il ne se sent pas fondé sur quelque chose de stable. Il est dans le parti, ne serait-ce que pour obéir et pour s'oublier.

« Hugo- Qu'est-ce que je fais ici ? Est-ce que j'ai raison de vouloir ce que je veux ? Est-ce que je ne suis pas en train de me jouer la comédie ? Des trucs comme ça.»

⁴⁶²

« Hugo- Mais ça peut revenir. Il faut que je me défende. Que j'installe d'autres pensées dans ma tête. Des consignes : « Fais ceci. Marche. Arrête-toi. Dis cela. » J'ai besoin d'obéir. Obéir et c'est tout. Manger, dormir, obéir. »⁴⁶³

« Hugo- Je suis dans le Parti pour m'oublier. »⁴⁶⁴

Hugo, étant protagoniste, essaie de ressentir ses contradictions et veut justifier ses actes et ses responsabilités. Étant donné que l'homme se détache des choses, -

⁴⁵⁹ Ibid. p. 54.

⁴⁶⁰ Ibid. p. 110.

⁴⁶¹ Ibid. p. 109.

⁴⁶² Ibid. p. 104.

⁴⁶³ Ibid. p. 104.

⁴⁶⁴ Ibid. p. 106.

d'autant plus qu'il a une raison et une conscience- et cherche à leur donner leurs vrais sens, Hugo aussi veut justifier et prouver son acte, le meurtre, et en être responsable. Mais comme tous les jeunes intellectuels qui ont un idéal, il se trouve dans une situation peu justifiable. Pourtant il a l'ambition de pureté.

Malgré cette situation désespérante, Hoederer a parfaitement compris la situation de Hugo ; il a compris aussi les motivations individualistes selon lesquelles Hugo s'oppose à lui. Hugo rejeté par les hommes, a choisi le moyen *de* faire triompher ses idées, ce qui lui semble juste et bon. Hugo étant un intellectuel idéaliste ne voit pas le parti comme un but. Pour lui il n'y a qu'un seul but, c'est de faire triompher les idées. Quant au parti, ce n'est qu'un moyen pour réaliser ce à quoi il pense. Là, il cherche à retrouver le sentiment de la pureté et de la réalité en disant qu'il n'a jamais menti, car il déteste le mensonge et qu'il a vu dans le parti des hommes qui ne mentent pas aux autres, alors que chez lui tout le monde mentait. De tout cela Hugo cherche à retrouver la confiance. Cependant Hoederer prétend que tous les moyens sont bons quand ils sont efficaces. Il dit qu'il mentira sans hésiter quand il faudra et qu'il ne méprise personne et que ce n'est pas lui-même qui a inventé le mensonge.

Hugo n'aime que les principes, ce qui l'intéresse, ce n'est pas ce que les hommes sont, mais au contraire ce qu'ils pourront devenir. Par contre, Hoederer aime les hommes pour ce qu'ils sont avec toutes leurs saloperies et tous leurs vices.

Hugo ne peut pas supporter de voir Hoederer recourir sans hésiter au mensonge. En effet, tous les moyens ne sont pas toujours bons. Sartre lui-même se sert des moyens machiavéliques dans son personnage Hoederer. C'est toujours une sorte de contradictions un signe d'angoisse qu'on ressent, cependant il semble que Hoederer est le type le plus raisonnable et sympathique dans cette pièce. Malgré son attitude plus ou moins appréciable, il n'hésite pas à recourir au mensonge quand il faut :

« Hoederer- Tous les moyens sont bons quand ils sont efficaces. »⁴⁶⁵

Par-là Hoederer traduit son sentiment ; c'est qu'il faut consentir éventuellement à une action sous peine de ne jamais agir ; c'est qu'il faut combattre l'adversaire sur son propre terrain. N'est-ce pas cela veut dire que l'on perd le combat au début ? Hoederer ne cesse pas d'accuser Hugo d'avoir la pureté : il est ainsi provoqué peu à peu à commettre un crime :

« Hoederer- Aujourd'hui c'est le meilleur moyen. (*Un temps.*) Comme tu tiens à ta pureté, mon petit gars ! Comme tu as peur de te salir les mains. Eh bien, reste pur ! À qui cela

⁴⁶⁵ Ibid. p. 193.

servira-t-il et pourquoi viens-tu parmi nous ? La pureté, c'est une de fakir et de moine. Vous autres, les intellectuels, les anarchistes bourgeois, vous en tirez prétexte pour ne rien faire. Ne rien faire, rester immobile, serrer les coudes contre le corps, porter des gants. Moi j'ai les mains sales. Jusqu'aux coudes. Je les ai plongées dans la merde et dans le sang ? Et puis après ? Est-ce que tu t'imagines qu'on peut gouverner innocemment ? »⁴⁶⁶

Nous devons ajouter tout de suite que l'incitation Hoederer a immédiatement trouvé son écho chez Hugo :

« Hugo- On s'apercevra peut-être un jour que je n'ai pas peur de sang. »⁴⁶⁷

Hoederer ne cesse pas de s'attaquer au monde réel et il préoccupe que des hommes réels en prétendant qu'il faisait « une politique de vivants, pour les vivants. »⁴⁶⁸ Et Hugo s'étonne de voir cet homme qui trouve normal utile de mentir quand il faudra, est en même temps le plus actif. En face de Hoederer, Hugo comprend immédiatement que son entrée au parti pour des causes idéalistes ne l'a pas réellement transformé ; il tient malgré tout à sa pureté :

« Hugo- Il ne m'a pas convaincu. Personne ne peut me convaincre qu'on doit mentir aux camarades. »⁴⁶⁹

Il comprend qu'il faut passer à l'âge d'homme, car il a vingt et un ans ; il est jeune.

« Hugo- Des fois, je donnerais ma main à couper pour devenir tout de suite un homme et d'autres fois il me semble que je ne voudrais pas survivre à ma jeunesse.

Hoederer- La jeunesse, je ne sais pas ce que c'est : Je suis passé directement de l'enfance à l'âge d'homme. »⁴⁷⁰

Pour un moment il veut tuer Hoederer, mais déjà il l'admire. Et Hoederer fait un pas vers lui afin de l'assurer :

« Hoederer- Veux-tu que je t'aide ?

Hugo- Hein ?

Hoederer – Tu as l'air si mal parti. Veux-tu que je t'aide ?

Hugo – (*dans un sursaut*) Pas vous ! (*Il se reprend très vite*) Personne ne peut m'aider. »⁴⁷¹

⁴⁶⁶ Ibid., p. 194.

⁴⁶⁷ Ibid., p. 194.

⁴⁶⁸ Ibid., p. 191.

⁴⁶⁹ Ibid., p. 199.

⁴⁷⁰ Ibid., p. 132.

⁴⁷¹ Ibid., p. 133.

Hugo a toujours mal au crâne. Il ne sait même pas où il se trouve, dans quelle situation il est. De même qu'il avait adressé sa parole à Olga, il est convaincu qu'il a un gros ennui ; car il n'a pas de sentiment de confiance.

« Hugo- Il est arrivé quelque chose, un gros ennui. Tu ne peux plus m'aider. À présent, tu ne peux plus m'aider. Tu as lancé le pétard, n'est-ce pas ?

Olga- Oui.

Hugo- Pourquoi ne m'avez-vous pas fait confiance ? »⁴⁷²

En face de Hoederer aussi, mais plutôt devant la vie et la réalité il n'a pas de sentiment de sécurité. Devant son acte futur, il est perplexe et incertain ; il demeure hésitant, il se sent même de trop :

Hugo- Je ne suis pas fait pour vivre, je ne sais pas ce que c'est que la vie et je n'ai pas besoin de le savoir. Je suis de trop, je n'ai même pas ma place et je gêne tout le monde ; personne ne m'aime, personne ne me fait confiance. »⁴⁷³

Et voici qu'à ce point-là Hoederer fait un second pas pour convaincre Hugo, pour lui donner de support moralement :

« Hoederer- Moi je te fais confiance.

Hugo- Vous ?

Hoederer- Bien sûr. Tu es un môme qui a de la peine à passer à l'âge d'homme mais tu feras un homme très acceptable si quelqu'un te facilite le passage. »⁴⁷⁴

En réalité il veut faciliter le crime, pousser au meurtre et commettre son acte criminel. C'est juste à ce moment-là que Hugo est poussé vraiment à accomplir son acte futur. De toute façon il sent une sorte de désespoir. Il soupçonne même ce qui se passe dans sa tête. En même temps, il se lève et met la main dans la poche qui contient le revolver. Nous voyons qu'il lutte contre lui-même. Il demeure dans une contradiction et entre les sentiments de crainte, de trahison, de souci. Il n'arrive pas à s'arranger avec lui-même. Cependant Hoederer l'incite ou pour tuer ou pour mourir en prétendant que « la trahison aussi, c'est une affaire de vocation. »⁴⁷⁵ et en lui disant qu'il n'est pas son ennemi ; juste à ce point nous voyons l'ébauche d'un rapport authentique entre deux consciences. Il est vrai que la distance entre ces deux consciences nous paraît la plus grande. Ce sont deux attitudes totalement différentes l'une, de l'autre. Cependant ce n'est qu'un moment d'hésitation pour les deux protagonistes : c'est qu'Hoederer craint

⁴⁷² Ibid., p. 167.

⁴⁷³ Ibid., p. 215.

⁴⁷⁴ Ibid., p. 215.

⁴⁷⁵ Ibid., p. 218.

que Hugo ne se raidisse de nouveau, et ne finisse par tirer sur lui ; Hugo craint qu'Hoederer ne lui propose vraiment son aide. Pourtant Hoederer n'en demeure pas moins insistant sur ce qu'il dit, et Hugo finira par lui dire qu'il accepte son aide, quand il reviendra vers lui après être sorti au dehors pour quelques minutes en vue de prendre l'air. De toute façon, il ne lui dira pas sa décision, d'autant plus qu'il trouve à ce moment-là sa femme Jessica dans les bras de Hoederer. De là, il en arrive à croire qu'Hoederer s'est moqué de lui. Il est *ainsi* arrivé, dans sa terrible déception, à reprendre sa force afin d'accomplir son acte:

« Hugo- C'était donc ça ?

Hoederer- Hugo...

Hugo- Ça va. (*Un temps.*) Voilà donc pourquoi vous m'avez épargné. Je me demandais : pourquoi ne m'a-t-il pas fait abattre ou chasser par ses hommes. Je me disais : ça n'est pas possible qu'il soit si fou ou si généreux. Mais tout s'explique : C'était à cause de ma femme. J'aime mieux ça.

Jessica- Écoute.

Hugo - Laisse donc, Jessica, laisse tomber. Je ne t'en veux pas et je ne suis pas jaloux ; nous ne nous aimions pas. Mais lui, il a bien failli me prendre à son piège. « Je t'aiderai, je te ferai passer à l'âge d'homme. » Que j'étais bête. Il se foutait de moi. »

Hoederer- Hugo, veux-tu que je te donne ma parole que ...

Hugo- Mais ne vous excusez pas. Je vous remercie au contraire ; une fois au moins vous m'aurez donné le plaisir de vous avoir déconcerté. Et puis ... et puis ... (*Il bondit jusqu'au bureau, prend le revolver et le braque sur Hoederer.*) Et puis vous m'avez délivré.

Jessica- (*riant*) Hugo!

Hugo- Vous voyez, Hoederer, je vous regarde dans les yeux et je vise et ma main ne tremble pas et je me fous de ce que vous avez dans la tête.

Hoederer- Attends, petit ! Ne fais pas de bêtises. Pas pour une femme ! »

(*Hugo tire trois coups. Jessica se met à hurler. Slick et Georges entrent dans la pièce ; il meurt.*)⁴⁷⁶

Voilà Hugo vient de faire son geste, d'accomplir son acte. Hugo a tué son ami qu'il admirait ; sa personnalité le fascinait. Il avait fait ce meurtre malgré tout. C'est le moment capital dans la pièce ; C'est le moment où Hugo a pris la plus difficile décision à prendre. À partir de ce moment capital il essaiera d'analyser son acte, son attitude, sa situation.

⁴⁷⁶ Ibid. pp. 225-227.

Comme on le voit bien Jessica était fascinée aussi par la personnalité puissante d'Hoederer ; et elle lui avait révélé que Hugo devait le tuer, par ordre, mais il n'en avait pas du tout envie. Hoederer avait démontré tranquillement au jeune homme que celui-ci ne pourrait pas le tuer, parce qu'il imaginait trop. De toute façon, il l'avait ramené doucement vers sa vocation, qui est d'écrire. Hugo s'était éloigné pour réfléchir, et quand il était rentré, il avait trouvé la provocante Jessica dans les bras de Hoederer. Hugo avait surpris un baiser échangé entre les deux. Et dans un sursaut de colère, il avait tiré sur Hoederer trois coups. Et Hoederer était tombé.

En réalité Hoederer ne s'était pas moqué de Hugo. Seulement Jessica l'avait provoqué. Elle était aussi désireuse d'accéder à la réalité. Après avoir provoqué maintes fois, elle avait fini enfin par se jeter dans les bras de Hoederer. C'est de là que l'acte de Hugo a l'air d'être commis par jalousie. Il est vrai que, comme chez d'autres dramaturges, dans l'univers théâtral de Sartre, la femme est fréquemment présentée comme un piège. Voici que Jessica est, nous venons de dire plus haut, fascinée devant la personnalité puissante de Hoederer. Elle se livre pour ainsi dire elle-même à Hoederer.

« Jessica- ... À présent je suis là devant vous, il me semble que je viens de me réveiller et que c'est le matin. Vous êtes vrai. Un vrai homme de chair et d'os, j'ai vraiment peur de vous et je crois que je vous aime pour de vrai. Faites de moi ce que vous voudrez : quoi qu'il arrive, je ne vous reprocherai rien. »⁴⁷⁷

Voilà c'est ce qui fait fonctionner le piège contre Hugo. En fait, tous les deux ont facilité son acte : acte susceptible d'incarner la liberté de Hugo, de faire sentir son existence parmi les hommes, de faire porter son acte sur ses épaules comme dans le cas d'Oreste dans *les Mouches* et de sentir sa responsabilité. Un acte qui va qui va trop vite et qui sort brusquement de l'homme, qu'il le veuille ou non.

Dans le dernier tableau, qui est le septième, dans la chambre d'Olga, Hugo analyse son geste immédiat devant Olga. Il reste désemparé, d'autant plus qu'il n'a pas affirmé vraiment son acte, sa liberté et sa responsabilité comme il l'entendait.

3.4. Les personnages de la pièce *les Mains sales*

⁴⁷⁷ Ibid. p. 224.

3.4.1. Les personnages principaux

3.4.1.1. Hugo

C'est le personnage clé de l'œuvre. D'une vingtaine d'année, il était journaliste dans le parti pour ensuite être le secrétaire chez Hoederer. Hugo est un fils de famille riche, qu'il a cependant quitté pour s'inscrire au parti par souci de justice sociale, son sort d'enfant gâté lui paraissant inacceptable devant la misère du peuple. Il était un petit anarchiste indiscipliné, un intellectuel qui ne pensait qu'à prendre les attitudes, un bourgeois qui travaillait quand ça lui chantait et qui laissait tomber le travail pour un « oui pour un non ». Il est un farceur que l'on prend difficilement au sérieux.

Nous pouvons parler de personnages-types plutôt que de modèles et puis établir une brève description de ce personnage en choisissant les adjectifs les plus appropriés et en nous aidant des scènes les plus pertinentes. Ce sont les adjectifs les plus appropriés à Hugo : il se montre bourgeois au troisième tableau, scène III ; intellectuel au cinquième tableau, scène II ; courageux au septième tableau idéaliste au cinquième tableau, scène III ; révolté au quatrième tableau, scène IV.

Outre le manque de sérieux de Jessica, ce désordre acquiert un sens plus profond. C'est un indice à la fois accessoire, futile, d'une scène de ménage, mais c'est aussi la marque d'un malaise plus grand : ces valises vidées mettent à nu l'intimité d'Hugo, ses origines, ses appartenances bourgeoises, qu'il veut justement cacher aux autres, ou dont il veut se « guérir ».

Le deuxième tableau qui montre Hugo chez Olga, attendant qu'on lui assigne une tâche, ressemble fortement à un acte d'exposition : Sartre nous présente Hugo comme un membre du Parti insatisfait de son travail, frustré de ne rien savoir faire de ses dix doigts, mais désireux de faire « du vrai travail » comme en font les autres militants. Dès ce « premier acte », le spectateur remarque qu'Hugo représente un obstacle au fonctionnement habituel du Parti.

Le troisième tableau, (en réalité l'acte II si l'on suit la logique de la structure de la pièce), narre la première péripétie qui permet de mieux connaître Hugo. Suite à l'incident de la fouille qu'il refuse, il apparaît bien comme un perturbateur, la discipline et le règlement imposés par le Parti sont pour lui un carcan insupportable. Dans sa vie privée, ses rapports avec Jessica fondés sur le jeu (« On joue ou on ne joue pas »),⁴⁷⁸

⁴⁷⁸ Ibid., p. 65.

troisième tableau, scène I) laissent voir qu'il est un farceur pour qui la vie doit être un divertissement. Aussi, lorsqu'il reproche à sa femme de vouloir jouer à la femme d'intérieur, elle lui rétorque de manière cinglante : « Tu joues bien au révolutionnaire »⁴⁷⁹ (troisième tableau, scène I).⁴⁸⁰

3.4.1.2. Hoederer

C'est l'homme fort de la pièce. Il est le secrétaire général du parti. Hoederer était un député du Landtag avant la dissolution pour ensuite être secrétaire du parti. Il prit une décision qui ne plut pas au parti, c'est-à-dire qu'il voulait que le parti prolétaire s'associe aux fascistes et au pentagone pour partager le pouvoir avec eux après la guerre. Ce qui amena son assassinat. Si l'on peut dire du sens de la pièce, c'est lui qui va exposer à Hugo sa théorie des « *Mains Sales* » : « Tous les moyens sont bons, dit-il, quand ils sont efficaces, et il ne faut pas hésiter à se salir les mains ».⁴⁸¹ Hoederer préfère le salut des hommes à la pureté des idées.

3.4.1.3. Jessica

C'est une jeune femme d'origine bourgeoise et aisée, de caractère léger, mais beaucoup plus fine et intuitive qu'il n'y paraît. Elle est l'innocence à la fois fausse et vraie, la fausse note et le faux pas dans le ballet plutôt mal réglé des consciences politiques qui l'entourent. Elle est la femme de Hugo. Elle n'aimait pas celui-ci mais Hoederer. Jessica voulut charmer Hoederer, Hugo ayant vu Hoederer embrasser Jessica, il le tua sans hésiter.

3.4.1.4. Olga

C'est un personnage féminin, certes, mais marqué d'une assez forte « masculinité ». Toute fois ces deux composantes adverses ne laissent pas tomber une figure attachante de militante politique convaincue et rigoureuse, mais non dénuée de sentiment. Elle a un peu la conscience de Hugo, une conscience aussi politique que

⁴⁷⁹ Ibid., p. 66.

⁴⁸⁰ Pistes de travail - CRDP de Paris - Académie de Paris
crdp.ac-paris.fr/pièce.../les-mains-sales après... mai 2009 n°81

⁴⁸¹ Sartre, *Les Mains sales*, p. 193.

maternelle qui fait tout et use de toutes les instances pour sauver, mais sans succès. Toutefois, son attitude à l'égard de Hugo n'est pas des plus simple et semble être passée par des phases diverses.

3.4.2. Les personnages secondaires

3.4.2.1. Louis

Il est le représentant du parti. C'est lui qui a chargé Hugo de tuer Hoederer. C'est également lui qui voulait faire tuer Hugo après sa sortie de prison afin qu'il se taise.

3.4.2.2. Slick, Georges et Léon

Ce sont trois gaillards très élémentaires aux muscles d'acier qui sont les gardes du corps de Hoederer. Ils sont rentrés, au parti d'abord pour manger à leur faim et échapper ainsi à une lancinante obsession. Assurément ce ne sont pas des têtes politiques, mais au moins ont-ils trouvés dans le parti un emploi et du pain, et dès lors sans doute une conviction. Aussi sont-ils prêt, en échange à appliquer aveuglement les consignes de fouille qu'on leur a données.

3.4.2.3. Le prince

C'est le fils du régent. C'est un homme gros.

3.4.2.4. Karsky

C'est le secrétaire du pentagone. C'est un homme grand.

3.5. L'action de la pièce

« L'action de la pièce de théâtre « *Les mains sales* » se passe durant la deuxième guerre mondiale dans un pays imaginaire, « l'Illyrie ». La pièce commence par une scène entre Hugo et Olga. Hugo avait justement été libéré d'un emprisonnement qui normalement aurait duré plus longtemps, mais il avait été libéré avant terme à cause de sa bonne conduite. Hugo arrive alors chez Olga, qui habite dans la maison qui sert de siège clandestin du parti communiste, dont elle, ainsi que Hugo, sont membres. Olga ne s'était pas attendue à la venue de Hugo, elle est donc surprise et elle n'a pas de la confiance en lui au début. Hugo, quant à lui, n'est pas sûr non plus en ce qui concerne la

position que le parti aurait prise à son propos. Pendant sa détention (« en taule ») il avait reçu des pralines au chocolat intoxiquées (qu'il n'avait pas mangé lui-même) et il se demande si le parti les avait envoyées pour se débarrasser de lui. Et en effet, les leaders du parti le considèrent un danger, il y a quelque chose que Hugo sait et qui gêne le parti. Lorsqu'ils arrivent, Olga cache Hugo dans sa chambre. Les leaders qui avaient poursuivi Hugo depuis sa libération demandent alors d'y avoir accès pour pouvoir tuer Hugo. Mais Olga le défend en disant qu'il faut lui donner la possibilité d'expliquer son point de vue sur cette « chose ». Après cela on pourrait soit le tuer soit le reprendre comme un collaborateur du parti. Elle se propose (surtout à cause de ses sentiments personnels pour Hugo) d'agir comme un juge interrogateur. Les leaders doivent attendre jusqu'à minuit, à ce moment-là Olga leur dirait oui ou non à propos de Hugo. Hugo commence alors de raconter son histoire à Olga. L'action suivante de la pièce est donc une rétrospective qui est servie devant nous comme une parallèle (plus neutre) avec l'histoire que Hugo confiera à Olga. La pièce se terminera avec l'unique scène du septième tableau, une scène dans la chambre d'Olga, où nous serons présentés avec le résultat de cette interrogation. »⁴⁸²

Cette partie rétrospective (tous les tableaux en dehors du premier et du septième) nous révèle alors le fond explicatif pour ce qui se passait dans le premier tableau. Nous entendrons maintenant pourquoi Hugo était « en taule », pourquoi Olga se méfiait de lui au début et pourquoi les camarades communistes voulaient le tuer.

« Hugo est le fils d'une famille bourgeoise mais à un moment donné il entre dans le parti communiste pour des raisons intellectuelles. Ayant une formation universitaire derrière lui, il sert le parti comme rédacteur de leur journal politique clandestin, une tâche risquante, car le parti est recherché par le militaire à cause de ses actes de terrorisme. Mais Hugo n'est pas satisfait, il veut faire quelque chose de plus risquant que d'écrire des articles politiques, il voudrait faire sauter un pont, tuer quelqu'un de la police ou de la milice ou faire autre chose de spectaculaire pour le parti. On lui confie alors la tâche d'assassiner Hoederer, un leader communiste, qui, d'après l'avis du cercle communiste duquel Hugo fait partie, mène une politique trop diplomatique et compromettante. Hoederer est la personnification du pragmatisme et réalisme politiques, il s'approche au régent de l'Illyrie et du « pentagone » (c'est-à-dire d'un parti conservateur) pour éviter des luttes qui entraîneront beaucoup de pertes de vie

⁴⁸² Jean-Paul Sartre (1905-1980) « *Les mains sales* » (1948) in www.continualreformation.org/sartre.htm, p. 1

d'hommes et pour assurer à son parti une représentation dans le parlement de l'Illyrie. Hugo est infiltré dans la maison de Hoederer comme secrétaire émis du parti qui prétend vouloir aider Hoederer par cela. Pour sembler encore plus innocent, Hugo est accompagné par son épouse, Jessica, qui n'est pas membre du parti et qui se moque des convictions politiques de son époux. Le revolver que Hugo a sur lui échappe à la fouille des gardes du corps Slick et Georges parce que Jessica le cache dans son corsage. Hoederer est conscient du fait que l'on désire l'assassiner, c'est pour cette raison-là qu'il se tient des gardes de corps. Hugo tarde de l'assassiner, car il ne trouve pas des occasions opportunes, c'est ce qu'il dit à sa femme qui bien sûr ne croit pas à cette excuse mais se moque de lui en disant qu'il ne savait pas se débrouiller dans le monde des hommes véritables, qu'il n'avait pas du courage, etc. En plus Hugo et Jessica commencent à trouver Hoederer aimable et Jessica prie donc Hugo de ne pas le tuer. À un moment donné elle va même parler Hoederer des plans d'assassinat de Hugo. Hoederer réussit alors de désarmer Hugo après lui avoir donné une chance de se laisser tuer par lui en lui tournant le dos, sachant que Hugo a le revolver sur lui. Hoederer ne veut pas se venger de Hugo pour son intention de l'assassiner, car il voit dans Hugo un potentiel collaborateur à lui. Il le soumet à une analyse approfondie de ses motivations, qu'il considère destructeur et anarchiste. Croyant dans la possibilité d'une espèce de conversion politique de la part de Hugo, Hoederer le traite comme un père ou un grand frère. Hoederer est optimiste, il croit dans la possibilité de l'homme de se changer pour le bien, cette foi il l'applique autant à l'individu qu'à la société.»⁴⁸³

Cependant, lorsque Jessica se met à séduire Hoederer, Hugo les surprend et, en prenant le revolver qui se trouvait toujours dans le bureau où Hoederer l'avait mis sans l'enfermer, tue Hoederer qui en mourant empêche son garde de corps Slick de tuer Hugo en disant que Hugo l'avait tué par jalousie et que Hoederer avait couché avec Jessica, chose qui en effet, n'avait pas été le cas. Par cela le sixième tableau se finit.

Dans le septième tableau Olga se montre content du fait que Hugo avait en effet tué Hoederer par jalousie, chose qui pourrait lui donner une chance d'être récupéré, car à ce moment-là, le parti avait adopté la politique de Hoederer. Les camarades croyaient que Hugo avait seulement arrangé son meurtre de manière que les autorités croient que la jalousie et non des motifs politiques étaient sa raison de tuer Hoederer. Maintenant, le fait que Hugo déteste toujours la politique de Hoederer pèse lourd dans les yeux des

⁴⁸³ Ibid, p 2.

camarades, qui maintenant ont peur que Hugo puisse publier le fait que le parti même ait tué Hoederer. Le parti préférerait que le monde reste dans l'ignorance quant à la cause de la mort de Hoederer. Or, pour le monde l'explication la plus évidente serait que les nazis ou quelqu'un d'un autre parti non-communiste aurait tué Hoederer. Le fait que le parti lui-même ait ordonné sa mort ne serait point de la bonne publicité pour le parti. On veut donc se débarrasser de Hugo, car il « bavarde trop ».⁴⁸⁴ Olga cependant voudrait que l'on accorde à Hugo la possibilité de continuer dans le parti sous un autre pseudonyme.

Hugo se voit choqué du fait que son acte sera maintenant une chose de laquelle on a honte et se décide, contre la volonté d'Olga, de se déclarer « non récupérable »,⁴⁸⁵ sachant que cela signifie sa propre mort.⁴⁸⁶

3.6. L'espace de la pièce

La pièce *les Mains Sales* se déroule dans un pays imaginaire que Sartre appelle Illyrie, pseudonyme assez transparent qui désigne de toute évidence la Hongrie. Les actions se passent plus précisément à trois endroits qui sont :

La maison d'Olga : c'est là où s'est rendu Hugo après sa sortie de prison.⁴⁸⁷ C'est aussi là que se sont rendus les ministres de son parti pour le faire taire.⁴⁸⁸

Le bureau de Hoederer : c'est l'endroit où travaille Hugo comme secrétaire. C'est là qu'il aura le meurtre de Hoederer.⁴⁸⁹

Le pavillon : c'est le lieu où habitent Hugo et Jessica.⁴⁹⁰

Sartre situe l'action de sa pièce dans deux lieux principaux : la maison d'Olga concernant le premier, le deuxième et le dernier tableau ; et la maison d'Hoederer pour les quatre tableaux restants. Cependant, plusieurs scènes se passent dans la chambre d'Hugo et de Jessica, à l'intérieur de la maison d'Hoederer. Comment marquer ce changement de lieu sans changer ni interrompre la mise en scène ?

⁴⁸⁴ Sartre, *Les Mains Sales*, p. 21.

⁴⁸⁵ Ibid, p. 244.

⁴⁸⁶ Jean-Paul Sartre (1905-1980) « *Les mains sales* » (1948) in www.continualreformation.org/sartre.htm, p.2

⁴⁸⁷ Jean-Paul Sartre, *Les Mains Sales*, p. 14.

⁴⁸⁸ Ibid, p.24

⁴⁸⁹ Ibid, p.226

⁴⁹⁰ Ibid, p.56

Guy-Pierre Couleau imagine un accessoire inventif qui permet de montrer au spectateur le passage d'un lieu à un autre. En effet, dès le troisième tableau, apparaît sur scène un lit monté sur roulettes, qu'Hugo conduit aisément. Quand la scène a lieu dans la chambre des époux, le lit reste en plein milieu de la scène, et lorsque l'action se passe dans le bureau d'Hoederer, Hugo fait rouler le lit jusqu'aux coulisses : ce dispositif permet à la fois de séparer l'espace public de l'espace privé, tout en passant alternativement d'un espace à un autre. De même, chaque changement est marqué par quelques minutes de jazz, ce qui indique l'évolution de l'action.⁴⁹¹

Chez Olga. Le rez-de-chaussée d'une maisonnette, au bord de la grand-route. A droite, la porte d'entrée et une fenêtre dont les volets sont clos. Au fond, le téléphone sur une commode. À gauche, vers le fond, une porte. Table, chaises. Mobilier hétéroclite et bon marché. On sent que la personne qui vit dans cette pièce est totalement indifférente aux meubles. Sur la gauche, à côté de la porte, une cheminée : au-dessus de la cheminée une glace. Des autos passent de temps en temps sur la route. Trompes. Klaxons.⁴⁹²

La didascalie énoncée nous informe que la maison d'Olga se situe près de la grand-route : il est d'ailleurs question plus loin dans le texte de bruits de moteur à plusieurs reprises qui font tressaillir Hugo. Lui-même, en raison de son passé de criminel, n'est pas rassuré. Afin de montrer la circulation sur la route, Guy-Pierre Couleau fait remonter le fond du mur de la scène de quelques centimètres, afin qu'apparaisse un peu de lumière, en même temps que se fait entendre le bruit de moteur, à chaque arrivée de voiture. Ce processus produit son effet : les personnages ne se sentent pas en sécurité, et les spectateurs devinent que l'extérieur est très proche de la scène.⁴⁹³

Sartre applique bien son précepte d'aller à l'essentiel, de ne mettre sur scène et dans le décor que ce qui est utile à la « fable » et à sa compréhension. En effet, Sartre donne pour chaque lieu une didascalie assez précise mais qui comporte essentiellement des éléments symboliques. Par exemple, au quatrième tableau, le bureau d'Hoederer est « austère » et traduit l'activité intellectuelle : il est rempli de livres et n'est pas particulièrement confortable. À la fin du quatrième tableau, ce décor est détruit par une

⁴⁹¹ Pistes de travail - CRDP de Paris - Académie de Paris
crdp.ac-paris.fr/pièce.../les-mains-sales après ... mai 2009 n°81. p.11.

⁴⁹² Sartre, *Les Mains sales*, p. 12.

⁴⁹³ Pistes de travail - CRDP de Paris - Académie de Paris
crdp.ac-paris.fr/pièce.../les-mains-sales_apr... mai 2009 n°81, p.12.

bombe et on le retrouve en miettes au début du sixième tableau, symbole du danger dans lequel vivent les personnages, qui, comme on l'a indiqué, cheminent vers leur mort.

Pour ce qui est de la chambre de Jessica et d'Hugo, seul le lit à roulettes, comme nous l'avons exposé précédemment, montre qu'il s'agit d'un espace privé. Cependant, le désordre qui y règne contraste avec l'ameublement minimaliste des autres lieux. En effet, les valises sont ouvertes, et les vêtements sont jetés pêle-mêle sur le lit. Ce désordre évident qui fait référence au tempérament frivole de Jessica, est d'ailleurs l'objet d'un premier désaccord entre les deux époux.⁴⁹⁴

3.7. Le temps de la pièce

L'originalité première des *Mains Sales* est d'avoir fait du temps ce cadre obligatoire de toute présentation, facteur essentiel de l'action dans les mains sales, le temps n'est pas une dimension d'ordre purement cumulatif où les mouvements et les jours se suivent et s'additionnent. Le temps, dans cette pièce est d'une autre valeur parce qu'il motive et détermine très précisément tant les phrases générales de l'action que les comportements individuels des personnages. On pourrait distinguer ces différents aspects du temps :

Le temps scénique : cette importance du temps apparaît dans le fait que cette pièce se passe sur deux ans, ce qui n'est pas absolument commun. Il s'agit d'un flash-back. Hugo est entré au parti en 1942 et l'action proprement dite commence en Mars 1943. Hugo réapparaît chez Olga en mars 1945 à 9 heures du soir et à la demande de celle-ci, il raconte son histoire, l'assassinat de Hoederer qui s'est passé deux ans avant.

Le temps psychologique : c'est le temps très limité, ce temps est rempli par les doutes et les hésitations de Hugo qui ne peut pas se résoudre à tuer Hoederer.

Le temps carcéral : c'est le temps passé par Hugo en prison pendant ce temps beaucoup d'évènement se sont passé notamment la séparation de Hugo et de Jessica. C'est aussi un temps de réflexion, de méditation, de retour sur le passé, peut-être même de projet d'avenir. En un mot, nous pouvons dire que l'histoire se déroule de 1942 à 1945.

⁴⁹⁴ Ibid, p. 13

Bien que nous n'ayons pas d'une manière globale la fin de l'histoire, cette œuvre laisse à réfléchir. Comme l'a si bien dit Hoederer à Hugo dans l'œuvre: « Est-ce que tu t'imagines qu'on peut s'imaginer que l'on puisse gouverner innocemment ? ».⁴⁹⁵

3.8. La conception de liberté sartrienne et la soumission

Sartre nie toute forme de nécessité essentielle, de déterminisme et de fatalisme. Il va même essayer d'ancrer ce programme philosophique à lui dans sa théorie fondamentale d'ontologie : « Toute chose qui existe, s'est née sans aucun motif⁴⁹⁶ ». Il préfère se débrouiller avec les problèmes inhérents dans le relativisme ontologique qu'il est donc forcé d'accepter, au lieu d'accepter la notion d'un ordre qui met les choses en séquence avant qu'elles soient vécues, d'une harmonie préétablie leibnizienne ou même d'une intelligence créatrice. Le plus grand problème pour Sartre est en effet le fait qu'éventuellement et finalement quelque chose puisse exister du tout.⁴⁹⁷ Au lieu de parler d'une corrélation entre liberté et nécessité, notamment une nécessité déterminée par un ordre métaphysique ou tout simplement par des lois de la nature, comme on l'avait fait traditionnellement dans la philosophie, la conception de liberté sartrienne se trouve dans une tension dialectique entre la liberté et la contrainte. Il isole donc l'homme de la nature, ce n'est que l'homme qui intéresse Sartre, quant à la nature, qu'elle disparaisse, qu'elle fasse qu'elle veut, cela n'a pas d'importance dans une philosophie faite exclusivement pour l'homme dans la compréhension de Sartre.

« Sartre avait vécu lui-même la limitation de sa propre liberté personnelle lors de sa mobilisation en guerre, mais il nie comme même toute contrainte extérieure. Comme mobilisé, il aurait pu se suicider ou il aurait pu désertier, la guerre est donc finalement la sienne, c'est lui-même qui l'avait choisi, et non son destin, il l'a méritée à cause de sa passivité. Il n'existe point de destin, il n'y a rien de préétablie, tout pourra être changé par l'homme. L'homme n'est pas « fait » pour quelque chose, il désigne son propre « destin » d'après ces propres actions. Sartre nie l'existence d'une contrainte extérieure, toute chose qui arrive à un homme, est le résultat non de ce qui se passe en dehors de

⁴⁹⁵ Sartre, *Les Mains sales*, p. 194.

⁴⁹⁶ « Philosophie – manual pentru licee, editura didactică și pedagogică, București, 1990, Ministerul Învățămîntului și Științei, Problema libertății (autor: Adrian Iliescu – Libertatea umană în perspectiva antropologiei filosofice) p. 160,

⁴⁹⁷ L'apologiste chrétien Francis A. Schaeffer attire à plusieurs reprises l'attention sur ce fait – *The Complete Works of Francis A. Schaeffer – Crossway Books, Westchester, Illinois, 1982, voir index alphabétique à la fin du 5^{ième} tome.*

lui, mais uniquement de ses propres pensées, ses propres attitudes, ses propres actions. Sartre va ainsi lutter contre la notion de la contrainte, qui sert à une excuse injustifiable pour l'homme « lâche » qui veut se retirer de sa responsabilité politique, de cet homme de « mauvaise foi » qui ne reconnaît pas sa chance de changer le temps dans lequel il vit. C'est ainsi que Sartre libère l'homme, en lui volant toute possibilité de s'excuser en ayant recours à une soi-disant contrainte venue par l'extérieur. L'homme devient ainsi condamné à être libre. »⁴⁹⁸

« Dans « *Les mains sales* » nous avons une illustration vivante de cette lutte entre, d'un côté, le fantôme d'une prétendue contrainte ou prédisposition génétique, fataliste, qui s'impose à l'homme en voulant le tirer en bas vers l'inertie ; et, de l'autre côté, de la volonté propre de l'homme d'exécuter des changements, de mener des actions, malgré toute disposition contradictoire, malgré toute contrainte, soit-elle extérieure, en forme de circonstances inopportunes, soit-elle intérieure en forme de scrupules, de remords, de crainte, etc. Cette lutte est exemplifiée par la situation d'Hugo, qui veut s'authentifier en tuant Hoederer, mais qui se voit alors confronté avec toute sorte de contre-vent : Hoederer lui dit qu'il n'est pas fait pour cela, que son fond social, son fond professionnel d'intellectuel le rendaient impossible à lui d'exécuter une telle tâche, sa femme qui se moque de lui, ses propres scrupules, etc. Il semble alors que Hugo ne peut dans aucun cas faire ce qu'il avait planifié, qu'il n'est point libre, cependant il réussit à la fin, mais dans des circonstances tout à fait imprévues et inattendues. Or, la véritable authentification de Hugo, il ne l'atteindra qu'à la fin du drame, lorsqu'il choisit librement de se laisser abattre par les camarades du parti. C'est à ce moment-là, qu'il choisit librement, contre la politique de Hoederer, pour la personne de Hoederer (car c'est également en honneur de lui que Hugo décide ainsi), contre les plans d'Olga de le « récupérer », c'est-à-dire, le former selon la volonté arbitraire, changeante et capricieuse du parti (qui à ce moment-là avait adopté la politique de Hoederer). Il préfère alors se laisser tuer par le parti au lieu de « changer de nom », continue de travailler sous un autre pseudonyme, de se camoufler derrière une identité qui ne serait pas la sienne. »⁴⁹⁹

⁴⁹⁸ «Filosofie – manual pentru licee, editura didactică și pedagogică, 1990, București, Ministerul Învățămîntului și Științei, Problema libertății (autor: Adrian Iliescu – Libertatea umană în perspectiva antropologiei filosofice)

⁴⁹⁹ Jean-Paul Sartre (1905-1980) « *Les mains sales* » (1948) in www.continualreformation.org/sartre.htm, p. 5-6.

Dans *Les Mains sales* nous entendons Hugo dire : « ... c'est drôle d'être libre, ça donne le vertige... ».⁵⁰⁰ Cela reflète la notion de la liberté à laquelle l'homme est condamné d'après l'avis de Sartre. L'homme qui choisit cette liberté est comme un astronaute expulsé en dehors de sa cellule spatiale dans le vaste noir de l'espace, il doit dorénavant se débrouiller sans le soutien du monde qu'il connaissait jusqu'avant. Pour Sartre la liberté n'est pas seulement un choix contre une espèce d'esclavage pour une autre espèce de domination à laquelle l'homme se soumettra alors de bonne volonté, comme cela est le cas, par exemple, dans le christianisme, mais implique le refus de toute sorte d'ordre existant, y inclus « l'en-soi » d'une réalité, d'une vérité « objective » qui s'opposera à la liberté. Donc, pour être libre, l'homme doit dire au revoir à la réalité de « l'en-soi ». Il vivra de ce moment uniquement pour le « pour-soi », qui correspond en quelque sorte à l'idée d'intentionnalité formulée par Husserl, ce fondateur de la phénoménologie par lequel Sartre avait été influencé dès son séjour d'études à Berlin. Ce « pour-soi » mène l'homme à « s'avancer tout seul »,⁵⁰¹ c'est uniquement à lui-même qu'il doit une justification, il se fiche du monde autour de lui. Ainsi Hugo explique à Olga : « ... L'ordre ? Il n'y avait plus d'ordre. Ça vous laisse tout seul les ordres, à partir d'un certain moment. L'ordre est resté en arrière et je m'avançais seul et j'ai tué tout seul et... je ne sais même plus pourquoi. »⁵⁰² Ceci reflète également l'idée existentialiste de l'authentification en général. Quant à Hugo, cette plongée dans les mystères de l'authentification existentielle est mise en contraste avec son individualisme bourgeois qu'il avait d'après toute apparence avant d'entrer au parti : « Je respecte les consignes mais je me respecte aussi moi-même et je n'obéis pas aux ordres idiots qui sont faits exprès pour me ridiculiser. »⁵⁰³ La liberté sartrienne libère l'individu de sous la tutelle de potentiels objets dominateurs qui voudraient décider pour lui. Ainsi Jessica exclame (*avec une brusque violence*) : « Je ne suis complice de personne. On a décidé de moi sans me demander mon avis. »⁵⁰⁴ Cependant, même en voulant s'authentifier librement, l'homme peut fort bien se retrouver dans une autre forme de contrainte, cette fois-là d'une contrainte qui n'est qu'en lui-même : Hugo : « Si

⁵⁰⁰ Sartre, *Les Mains sales*, p. 16.

⁵⁰¹ Ibid, p. 242.

⁵⁰² Ibid, p. 22.

⁵⁰³ Ibid, p. 84.

⁵⁰⁴ Ibid, p. 127.

je l'ai décidé, je dois pouvoir le faire. (*Comme à lui-même, avec une sorte de désespoir.*) Je dois pouvoir le faire. »⁵⁰⁵

La liberté sartrienne libère l'homme de toute prétendue forme de destin ou de « vocation », de toute sorte d'étiquette que d'autres hommes auraient affiché sur un. Cette conception de liberté est mise en contraste avec le pragmatisme/réalisme de Hoederer. Pour lui, un homme ne peut point aller au-delà de sa propre vocation, de ses dons. Au moins, ce ne sera guère effectif. Hoederer est dans ce sens comparable au « camarade Napoléon » d'Orwell, ce cochon du « *Animal Farm* », caricature sans doute de Staline, qui fréquemment prononce les mots : « Je suis un cochon pratique, un cochon de peu de mots », bien que le tableau que Sartre peint de Hoederer, est une d'un homme ayant une humanité chaleureuse, et non d'un cochon qui s'élève à la position de dictateur, tel qu'il est le cas avec le « camarade Napoléon » d'Orwell. Ainsi nous entendons Hoederer dire: « ... La trahison aussi, c'est une vocation. »⁵⁰⁶ Il voit le problème de Hugo comme un problème uniquement personnel, de laquelle il devrait se débarrasser : « ... Avec tes copains, ça s'arrangera. Le plus difficile, c'est de t'arranger avec toi-même. »⁵⁰⁷ et il s'excusera à Karsky et le prince en ce qui concerne l'interférence chargée d'émotions de Hugo en disant : « Aucune importance. C'est une réaction strictement personnelle. »⁵⁰⁸ Le pragmatisme et réalisme de Hoederer se voient également dans un dialogue avec Hugo.

Hoederer : « ... Il y a du travail à faire, c'est tout. Et il faut faire celui pour lequel on est doué : tant mieux s'il est facile. Le meilleur travail n'est pas celui qui te coûtera le plus ; c'est celui que tu réussiras le mieux. »

Hugo : « Je ne suis doué pour rien. »

Hoederer : « Tu es doué pour écrire. » Hugo : « Pour écrire ! Des mots ! Toujours des mots ! ». ⁵⁰⁹

Cette dernière exclamation de la part de Hugo rappelle l'œuvre autobiographique « *Les mots* » de Sartre, dans lequel il décrivait ce qu'il considérait à un moment donné une véritable névrose, à savoir son activité d'écrivain produisant une œuvre vaste. Les « mots » sont ici mis en contraste avec des « actions » et par cette pensée Sartre préparera le chemin pour le déconstructionnalisme d'un Lacan et d'un

⁵⁰⁵ Ibid., p. 215.

⁵⁰⁶ Ibid., p. 217

⁵⁰⁷ Ibid., p. 217.

⁵⁰⁸ Ibid., p. 146.

⁵⁰⁹ Ibid., p. 218.

Derrida qui formuleront des doutes fondamentaux en ce qui concerne la possibilité de s'utiliser de la langue humaine pour décrire quelque chose. Les « mots » eux aussi, font partie de cette objectivité, réalité et vérité menaçante de laquelle l'homme devrait être libéré.

Probablement cette pièce reflète également quelques pensées que Sartre se soit fait concernant des critiques que l'on lui approchait en matière de sa conception de liberté. On lui approchait qu'il ne se concentrait qu'au facteur négatif de la liberté, en voyant la liberté comme une victoire sur la contrainte. Si la contrainte disparaît, il y a donc la liberté. Les critiques disaient alors qu'il oubliait par cela de prendre en considération des facteurs positifs, tels que l'existence des dons, des possibilités préétablies, des moyens pour faire une chose, des ordres, des lois, des systèmes, des « essences » qui précèdent « l'existence », c'est-à-dire qui soient là avant que l'homme ait fait quelque chose.

Peut-être la pièce « *Les mains sales* » est en quelque sorte la réponse de Sartre face à ces critiques. Il répond en mettant devant nous deux conceptions de liberté, maintenant ce serait à nous de choisir. La conception de liberté de Hugo est celle de Sartre, au moins celle qu'il avait jusqu'en 1945. Pour Hugo, être libre signifie se libérer de toute forme de contrainte, soit-elle intérieure ou extérieure. Il n'y a pas de la contrainte, il peut tout faire, il doit seulement se convaincre lui-même. Il est également libre de toute responsabilité, il ne pense au fond qu'à lui-même. Être libre, c'est pour lui être en opposition avec la réalité. La réalité, il faut la surmonter à tout prix, sinon on n'est pas libre.

La conception de Hoederer, par contre, est celle que Sartre voit dans ses critiques et qu'il rejette, en leur donnant quand-même raison en ce qui concerne l'applicabilité en collectivité de cette conception-là. Car, cette conception est une qui puisse fonctionner en collectivité, tandis que celle de Hugo ne fonctionne que pour l'individu. Pour Hoederer, être libre signifie avoir des moyens et des ressources. En s'utilisant de ses propres forces que l'on ait, on peut faire un « bon travail », mais on ne peut pas faire n'importe quoi. Il faut que l'on choisisse le travail pour lequel on est plus doué. La liberté pour Hoederer c'est de penser non seulement à soi-même, mais aussi aux autres. Même en mourant, il protège Hugo en mentant, en se déclarant responsable pour un acte qu'il n'ait pas commis. Être libre, c'est pour Hoederer le savoir-faire, savoir comment on peut se débrouiller de la manière la plus efficace dans la réalité. Il voit la réalité comme une chance, et non pas comme une menace.

Il semble que Sartre ne soit pas totalement convaincu pour laquelle de ces deux conceptions de liberté il devra voter dorénavant. Ceci se voit dans le fait que Hoederer aime Hugo, et Hugo se laisse à la fin de la pièce tuer en honneur de Hoederer, bien qu'il ne soit point d'accord avec ses schèmes politiques. Il est donc difficile de dire avec certitude lequel de ces deux personnages a la sympathie ultime de Sartre. Comme il avait été signalé plus haut, il se trouvait au moment où il écrivait cette pièce dans une période de transition.⁵¹⁰

3.9. Le mélange des genres dans *Les Mains sales*

Sartre échappe aux genres traditionnels, en effet, on ne peut classer *Les Mains sales*, dans un genre spécifique car la pièce combine des traits de plusieurs genres différents, relevant à la fois de la tragédie, de la comédie – voire parfois du vaudeville – et du drame historique.

3.9.1. Le tragique et la mort

La présence constante de la mort est l'un des éléments qui confère à la pièce une indéniable dimension tragique. Plusieurs éléments marquent la présence de la mort : la mort d'Ivan au deuxième tableau, l'explosion de la bombe, le sang au quatrième tableau, la présence très fréquente d'armes (les mitraillettes de Slick et Georges, le revolver d'Hugo). On ne peut pas non plus oublier que les deux héros, Hugo et Hoederer, font route vers la mort et sont, tous deux, pendant toute la durée de la pièce, à deux ans d'intervalle, sur le fil du rasoir et au bord de la mort. La mort d'Hoederer est prévue d'avance, c'est-à-dire qu'elle est déjà advenue au début de la pièce : « J'ai été chez Hoederer et je lui ai lâché trois balles dans le ventre »⁵¹¹ rétorque Hugo quand il rentre chez Olga, après deux ans d'emprisonnement. La mort d'Hugo, au contraire, est en suspens jusqu'au septième tableau et presque pourrait-on dire jusqu'au dernier mot, puisqu'il signe et se revendique « Non récupérable ».⁵¹² Suivant les mises en scène, d'ailleurs, dans le silence du texte, on peut faire suivre cette réplique d'un coup de feu ou non.

⁵¹⁰ Jean-Paul Sartre (1905-1980) "*Les Mains Sales*" (1948) in www.continualreformation.org/sartre.htm, p. 6-7.

⁵¹¹ Sartre, *Les Mains sales*, p. 22.

⁵¹² Ibid, p.245.

Mais ces deux morts n'ont pas le même sens. En effet, celle d'Hoederer est un malentendu : Hugo avait décidé de ne pas le tuer mais il le surprend dans les bras de sa femme Jessica, ce qui confère un sens bien différent aux paroles qu'ils ont échangées à la scène précédente : « Que j'étais bête, il se foutait de moi. »⁵¹³ s'exclame Hugo. Hoederer tente d'éviter la tragédie « Ne fais pas de bêtises. Pas pour une femme »,⁵¹⁴ mais Hugo le tue. Sa mort est ainsi le résultat d'une ironie tragique, plus que d'un mécanisme proprement tragique. On peut ajouter que, avant de mourir, Hoederer sauve Hugo, en faisant passer son geste pour un crime passionnel auprès de Slick et Georges. Il est sans haine, il agit de manière très pragmatique. En ce sens, il n'est pas un personnage tragique, contrairement à Hugo, mu par ses passions et agissant tel un jouet de la fatalité.

La mort d'Hugo est tout à fait différente. Il refuse le secours que lui propose Olga et choisit de mourir en préservant son honneur pour donner un sens à son crime et à sa vie. En effet, au moment où il apprend que finalement le Parti a fini par se soumettre à l'avis d'Hoederer, et a appliqué sa politique d'alliance tout en faisant de lui un héros, Hugo se révolte : « Un type comme Hoederer ne meurt pas par hasard, il meurt pour ses idées, pour sa politique ». ⁵¹⁵ Il décide d'assumer son crime, pour sauver la mémoire d'Hoederer. Il devient ainsi un proscrit, un traître, le meurtrier du leader, mais contribue par ce geste à la réussite politique du Parti. Sa mort prend donc une dimension tragique car elle est pour lui la seule solution et l'accomplissement d'un destin.

3.9.2. La présence de la fatalité et du destin

Le destin et la fatalité sont très présents aussi : la construction temporelle peu commune fondée sur un flashback montre que l'intrigue s'appuie sur quelque chose de déjà fait, appartenant au passé. De même, le destin d'Hugo est déjà scellé, puisque à son retour, son crime est déjà une erreur : De la même manière, Hugo est poursuivi par son destin : il tente tout au long de la pièce d'échapper à sa classe, à son milieu, mais chaque personnage ne cesse de le lui rappeler, de sorte que son origine finit par apparaître comme une fatalité. Pour y échapper, il se jette dans l'action mais chacun alors dénonce sa mauvaise foi. Il reste un gosse de riches qui veut prouver qu'il est

⁵¹³ Ibid, p.225.

⁵¹⁴ Ibid, p.226.

⁵¹⁵ Ibid, p.244.

capable d'agir et, comme le dit Olga, « le Parti n'est pas une école du soir, il n'est pas là pour s'éprouver soi-même mais pour obtenir des résultats ». Ainsi, la seule échappatoire pour Hugo est la mort, qui va donner un sens à son acte et légitimer son engagement. En outre, le combat entre être et apparence atteint son paroxysme à la fin de la pièce. Hugo refuse de prendre un autre pseudonyme comme le lui demande Olga, il refuse de se cacher derrière une fausse identité, ce qui provoquera sa mort.⁵¹⁶

3.9.3. Le comique / les situations comiques

La construction des *Mains sales* comporte un certain nombre de scènes proprement comiques qui relèvent du vaudeville ou même de la farce. Les scènes d'amour, par exemple, sont quasiment toutes traitées sur le mode du vaudeville : ainsi, les dialogues des deux jeunes amoureux, Hugo et Jessica, se déroulent presque invariablement sur le mode de la comédie et du jeu. Par exemple, lors de la première apparition de Jessica (troisième tableau, scène I), ils ont un dialogue étrange, fait de pirouettes. Il en va de même avec le personnage d'Olga. En effet, lorsqu'elle apparaît après l'attentat (cinquième tableau, scène I), elle est confrontée à Jessica qui a bien compris les sentiments qu'elle partage avec Hugo. La scène reprend la situation du vaudeville, mais aussi de la comédie, de la confrontation de deux femmes rivales qui échangent des propos aigre-doux.⁵¹⁷

Les rôles que jouent les deux femmes auprès d'Hugo : mère, amante, sœur... Comment évolue leur rapport : du conflit à la complicité ou au contraire vers un accroissement de la haine ?

La scène I du cinquième tableau rend bien l'évolution du rapport des deux femmes par des jeux de paroles.

À Jessica qui le harcèle de questions sur l'aspect physique d'Hoederer, Hugo réplique : « Une grande balafre, une perruque et un œil de verre ».⁵¹⁸ Puis plus loin Jessica, à l'idée qu'Hugo, comme tous les hommes politiques, va être assassiné, se coule pour rire dans la peau de la veuve éplorée, « Seigneur ! J'aimerais beaucoup mieux me tuer sur ta tombe »⁵¹⁹ dit-elle avec un accent mélodramatique. La clé de cet

⁵¹⁶ Pistes de travail - CRDP de Paris - Académie de Paris crdp.ac-paris.fr/pièce.../les-mains-sales_apr... mai 2009 n°81 p. 8.

⁵¹⁷ Ibid, p. 7.

⁵¹⁸ Ibid, p. 59.

⁵¹⁹ Ibid, p. 64.

échange ne tarde pas : c'est un jeu entre eux « On joue ou on ne joue pas ? »⁵²⁰ demande en effet Hugo.

La scène d'ivresse d'Hugo est un moment comique car Hugo perd ses moyens, se donne en spectacle, titube et finit par s'effondrer, gestuelle digne d'un Sganarelle.

Dans son inconscience et sa colère, Hugo en vient progressivement à expliquer à Slick et Georges en termes énigmatiques qu'il est là pour tuer Hoederer. Jessica réussit alors à leur faire prendre ces demi-aveux pour des propos d'ivrogne, et fait croire à Slick et Georges que son mari lui fait inopinément une scène de ménage. Ce double langage est une variante ajoutée au comique de la scène : il y introduit un élément de suspense car on craint à ce moment qu'Hugo et Jessica, démasqués par le biais des demi-aveux d'Hugo, ne soient mis à mort par les impitoyables gardes du corps. Se dresse ici un exemple de mélange de comique et de drame qui est l'une des caractéristiques du drame historique.

D'autres éléments relèvent du comique de farce à proprement parler ; par exemple la scène II du troisième tableau dans laquelle Slick et George, les deux forts-à-bras, apparaissent comme des variantes des valets de la comédie classique. En effet, leur vulgarité, la grossièreté de leurs propos, émaillés de sous-entendus grivois et érotiques à l'adresse de Jessica dont le charme ne les laisse pas insensibles, rappellent cette forme de comique.⁵²¹

3.9.4. Le drame historique et le théâtre de situations

La pièce emprunte aussi au genre du drame historique : la présence constante d'éléments du « réel » comme les allusions à la Seconde Guerre mondiale, aux armées allemandes et russes, la présence d'un poste de radio que l'on entend au début, et surtout la mise en scène d'une rencontre au sommet dans le quatrième tableau. Mais Sartre fait servir la forme du drame historique à la compréhension du présent et à une vision philosophique de l'homme en situation.

Contrairement au drame historique romantique, les personnages de Sartre ne sont pas figés mais en devenir. Jessica en est le meilleur exemple : personnage frivole et entièrement tourné vers les apparences, pour qui la vie est une comédie, un jeu, les événements de la pièce la transforment et font d'elle une personne responsable. Ainsi

⁵²⁰ Ibid, p. 65.

⁵²¹ Pistes de travail - CRDP de Paris - Académie de Paris
crdp.ac-paris.fr/piece.../les-mains-sales_apr... mai 2009 n°81 p.8.

déclare-t-elle à Hoederer : « j'ai vécu dans un songe [...] je viens de me réveiller »,⁵²² réplique qui montre que son rapport à la vie a évolué. Chacun ainsi évolue, se déplace au fil des événements de la pièce : il s'agit bien de la mise en œuvre de libertés humaines face à des situations et non de la promenade de caractères dans une situation historique.

Ainsi, Hugo et Hoederer sont face à une situation et doivent faire des choix. Hugo se trompe, car il agit par principe, sans intelligence pour les exigences de la situation, ce qui n'est pas le cas d'Hoederer.⁵²³

3.10. Quelques évaluations

« Cette pièce pose la question du choix - chose peu étonnante chez Sartre - et des idéaux que l'on est amené un jour à compromettre ou non. Le personnage d'Hugo est touchant dans sa volonté de se démarquer d'une "classe" qu'il exécra mais dont il est nécessairement imprégné. C'est un intellectuel et il n'est pas incongru d'opérer certains rapprochements avec Sartre lui-même. De l'autre côté Hoederer a su m'interpeller tant dans sa personnalité que dans son charisme. Renoncement, engagement, aliénation, place de la liberté. Tous les thèmes chers à Sartre sont bien là et résonnent encore aujourd'hui. »⁵²⁴

« À la lumière de cela nous ne sommes pas étonnés de trouver dans *Les Mains sales* des réflexions de Sartre sur lui-même. Dans la personne d'Hugo, nous voyons le Sartre avant la guerre ou bien le jeune Sartre, avec lequel le Sartre devenu mûr voudrait se débarrasser à fur et à mesure. Dans la personne d'Hoederer nous voyons, en partie, une personnification des alternatives politiques avec lesquels Sartre expérimente à l'époque, bien qu'il les critique également fortement. Il n'est pas du tout d'accord avec le pragmatisme de cet Hoederer, mais il réfléchit sur les conditions philosophiques d'une application plus pratique de ses pensées en matière de philosophie. Hoederer représente donc à un certain degré le Sartre mûr ou un prototype d'un homme politique marxiste avec lequel Sartre désire s'associer dorénavant. Cependant le héros véritable dans la pièce sera Hugo, c'est lui seul, qui atteindra à une application conséquente de ce

⁵²² Sartre, *Les Mains sales*, p.224.

⁵²³ Pistes de travail - CRDP de Paris - Académie de Paris
crdp.ac-paris.fr/piece.../les-mains-sales_apr... mai 2009 n°81 p.8.

⁵²⁴ Par Moka, *Les Mains sales de Jean-Paul Sartre*, in au-milieu-des-livres.over-blog.com/article-les-...

que l'on appelle la liberté sartrienne. Il semble donc, que Sartre se voit lui-même dans une tension entre ces deux personnages, d'un côté Hoederer, duquel il rejette le fond philosophique, mais embrasse l'humanité et le sens de collectivisme responsable, et de l'autre côté Hugo, qu'il rejette en tant que personnalité irresponsable en soi, mais qui continue d'avoir ses sympathies sur le plan philosophique.

D'un autre côté, on pourrait aussi interpréter la pièce de manière suivante : Le réalisme de Hoederer, le fait que la vérité soit plus « dense » chez lui que dans le monde autour de lui, est vue de Hugo (et de Sartre) comme une menace. Il faut se rendre compte que pendant les années 40 le monde intellectuel était conscient du fait que les leaders sans scrupules des gouvernements totalitaires avaient monopolisé la « vérité » de manière que ce ne soit exclusivement eux qui pourraient définir ce qui est vrai et ce qui ne l'est pas. Arthur Koestler, par exemple, écrivait pendant cette époque-là que l'histoire comme une science véritable se serait terminée à l'an 1936, parce que dès cette année-là, le monde n'exigeait plus que l'histoire comme science soit basée sur des faits. Le monde commençait à avaler sans critique les interprétations du passé que les leaders politiques fabriquaient et changeaient arbitrairement selon les besoins de leur politique. Hoederer est donc décrit, peut-être, comme un tel leader, qui monopolise la vérité, ce qui est illustré de manière humoristique par le fait que le café qu'il boit, a un goût plus vrai dans sa bouche à lui que dans la bouche de n'importe quel autre être humain. L'humanisme « réaliste » de Hoederer, sa politique réaliste qui se change avec les « faits » et qui sera plus tard adopté par le cercle communiste duquel Hugo faisait partie, sont donc vus comme une menace, une trahison de toute idéal politique « pure », malgré les sentiments chaleureux que Hoederer a pour les hommes en général. Or, il était typique pour cette époque que l'on se rendait compte des vrais motifs derrière les différentes formes « d'humanismes » prétendues que les dictateurs avaient montré à l'extérieur juste quelques peu d'années auparavant, comme un camouflage. Hoederer, c'est *les Mains sales*, il a une éthique de situation, il s'adapte, il est utilitariste et matérialiste, est c'est pour cela qu'il doit disparaître. Hoederer est une image du politicien qui s'excuse pour sa politique changeante, pour le fait qu'il n'a pas de la suite dans ses pensées en ce qui concerne ses idéals, pour le fait qu'il devient un traître de l'idéologie, en désignant de l'index les « faits », les « circonstances », les « chances politiques » d'un moment donné. Hoederer est donc un opportuniste sympathique. Il s'en fiche de l'idéologie, il vit pour la réalité ; tandis que Hugo, bien entendu, est le contraire. On s'aperçoit de la tension entre le matérialisme et l'idéalisme vécue

intensément par Sartre. Sartre essayait de trouver un chemin entre ses deux courants philosophiques extrêmes et opposés, fait duquel la pièce *Les mains sales* rend témoignage. En même temps il ne faut pas oublier non plus que Sartre était fini avec l'existentialisme en 1945 d'après ses propres mots et on pourrait donc s'adonner à des spéculations sur la question si la création d'un Hugo n'était pas un ultime règlement de comptes fait par Sartre avec son propre existentialisme.»⁵²⁵

L'une des dimensions majeures de la philosophie de Sartre consiste à poser la liberté humaine comme absolue. Cela signifie qu'en dernière instance, chacun choisit son destin, quels que soient les éléments déterminants de la situation dans laquelle il se trouve. Ne pas exercer cette liberté revient, selon Sartre à être de mauvaise foi, ce que l'auteur traduit par le jeu permanent dans *Les Mains sales*. On remarque que le jeu est très présent dans la pièce sous différentes formes.

Le premier aspect de ce jeu est anecdotique : les personnages jouent la comédie pour se tromper (Hugo qui se fait passer pour secrétaire alors qu'il vient tuer Hoederer ; Hoederer qui ment au prince et à Karsky, qui est une sorte de Machiavel du parti) ou pour impressionner l'autre (Slick et Georges qui exagèrent leur rôle de gros-bras prolétaires, Hugo qui joue au militant actif avec désespoir, pour échapper à sa condition de « gosse de riche »).

Mais l'attentat du quatrième tableau, qui confronte Jessica à la mort, lui fait prendre conscience de sa condition, et de sa liberté peu choisie. À partir de cette prise de conscience, elle affirme d'abord : « je ne veux pas choisir », ⁵²⁶ expression typique de la mauvaise foi, du refus d'assumer la liberté de sa condition, puis enfin elle se résigne à cette liberté : « à présent il faut que je choisisse ». ⁵²⁷ Hugo pour sa part est constamment en prise avec cette question de la mauvaise foi, car son entourage remet en question son engagement dont il n'arrive pas à prouver la légitimité, d'où sa volonté que lui soit confié un « acte ». Cependant, Hugo se rend compte finalement que cet acte n'a aucune valeur en tant que tel, qu'il n'est que la résultante de sa liberté : « est-ce que je l'ai seulement fait ? Ce n'est pas moi qui l'ai tué, c'est le hasard » ⁵²⁸ affirme-t-il ainsi à propos de l'assassinat d'Hoederer. Et en effet, Hugo n'est que le jouet des événements.

⁵²⁵ Jean-Paul Sartre (1905-1980) "*Les Mains Sales*" (1948)
in www.continualreformation.org/sartre.htm, p. 3-4.

⁵²⁶ Sartre, *Les Mains sales*, p. 179.

⁵²⁷ Ibid, p. 179.

⁵²⁸ Ibid, p. 232.

Cette dimension du jeu, met en lumière la dimension parfois tragique, en tout cas exigeante et difficile que revêt l'exercice de cette liberté : par exemple, Hugo risque sa vie et finit par mourir en restant fidèle à deux reprises à sa liberté et à ses principes. La première fois, il décide de ne pas tuer Hoederer car ce dernier l'a convaincu et, dès lors, s'il commettait cet acte, il le ferait sous la contrainte et pour échapper à la menace de la mort, non par un choix délibéré et personnel. Il l'exerce une seconde fois lorsqu'il décide d'assumer l'assassinat d'Hoederer, qui était pourtant un accident et de ne pas se ranger aux arguments d'Olga.

S'il n'avait pas été fidèle à ce choix libre et délibéré, son statut n'aurait pas évolué, c'est-à-dire qu'il serait resté celui qui refuse d'assumer ses actes et en fait porter la responsabilité aux circonstances. La condition humaine est ainsi très exigeante dans la mesure où on ne peut échapper à sa propre liberté, ce qui lui donne une dimension tragique. »⁵²⁹

⁵²⁹ Pistes de travail - CRDP de Paris - Académie de Paris
crdp.ac-paris.fr/piece.../les-mains-sales_apr... mai 2009 n°81 p.10.

TROISIÈME PARTIE

LES SOURCES DES THÈMES ESSENTIELS DANS LE THÉÂTRE SARTRIEN

CHAPITRE I.

1.1. La mythologie

« On appelle mythologie (du grec μυθολογία, de μῦθος *mythe* et λόγος *discours*), soit un ensemble de mythes liés à une civilisation, une religion ou un thème particulier, soit l'étude de ces mythes. Les chercheurs qui étudient les mythologies sont appelés « mythologues ». Comprise comme ensemble de mythes, la notion de mythologie est généralement utilisée pour décrire des ensembles de récits et de figures divines, humaines ou monstrueuses brassés par les systèmes religieux des civilisations anciennes ou de sociétés traditionnelles, éloignées dans l'espace ou dans le temps. Comprise comme l'étude des mythes, la mythologie remonte également à l'Antiquité, dans la mesure où les Grecs anciens portent très rapidement un regard critique sur leurs propres mythes, ce qui amène à des interprétations liées à une volonté de réécriture réaliste ou moralisante, via des courants tels que l'évhémérisme et la pratique du commentaire allégorique. Mais ce n'est qu'au dix-neuvième siècle que les études mythologiques se constituent en une discipline à prétention scientifique, dans le contexte du développement des sciences sociales, en particulier de l'anthropologie. C'est aussi à ce moment que naît la mythologie comparée, conçue d'abord sur le modèle de la linguistique comparée. De cette évolution sont issus les principaux courants des études mythologiques aux vingtième et vingt et unième siècles, tels l'interprétation ritualiste, l'approche psychanalytique ou le structuralisme.»⁵³⁰

« Tout comme la notion de mythe, le terme « mythologie » provient de la Grèce antique et a d'abord été utilisé dans le contexte de la culture grecque ancienne. Par la

⁵³⁰ Un article de Wikipédia, *l'encyclopédie libre*.

suite, les deux notions ont été appliquées à toutes sortes de cultures parfois radicalement différentes. Cela peut poser des problèmes de méthode lorsqu'on étudie ces cultures, dans la mesure où l'emploi de ces notions revient à supposer d'emblée que l'ensemble des religions, cultes et récits ancestraux fonctionnent exactement de la même façon que ceux de la mythologie grecque, alors que des études plus attentives ont révélé souvent des différences profondes d'une culture à l'autre.⁵³¹ De plus, on parle généralement des mythologies au pluriel : la question de savoir dans quelle mesure on peut les rassembler sous un concept unifié est un problème complexe, qui relève de la mythologie comparée. »⁵³²

« Les frontières entre la mythologie et des domaines tels que les arts, les sciences et la politique sont particulièrement poreuses. Cela s'explique en partie par le fait qu'aux époques anciennes, les distinctions que nous faisons aujourd'hui entre la religion, l'histoire et les sciences, n'existaient pas ou étaient très différentes. Dans le domaine grec, par exemple, la mythologie avait à la fois une valeur religieuse (elle parlait des dieux et de leur culte), de renseigner sur des problèmes philosophiques (la création du monde, l'apparition des hommes et des femmes, l'amour, la mort, etc.) et historiques (pour les Anciens, des personnages tels que Thésée ou Héraclès avaient réellement existé au même titre que plus tard Solon ou Périclès), mais aussi sur l'histoire des sciences (elle proposait des explications sur l'apparition des sciences et des techniques, attribuées à tel dieu ou à tel héros). Les arts y puisaient leurs sujets, mais on utilisait aussi la mythologie à l'école (les mythes fournissaient des sujets d'exercices de rhétorique), et les hommes politiques et les orateurs incluaient les mythes parmi les exemples qu'ils utilisaient pour illustrer leurs discours. De nos jours, on conçoit plutôt une mythologie comme un ensemble cohérent et refermé sur lui-même, qui relève presque exclusivement de la fiction (on ne lui prête plus de valeur historique ou scientifique, par exemple).

Mais en dehors de ces différences dans les distinctions entre disciplines et domaines de pensée entre les époques anciennes et l'époque contemporaine, les mythologies ont toujours fait l'objet d'utilisations et de réappropriations conscientes dans divers domaines et à des fins très variables.⁵³³

⁵³¹ Marcel Detienne, *L'invention de la mythologie*, Gallimard, 1981, réédition collection « Tel » p. 12.

⁵³² Un article de Wikipédia, *l'encyclopédie libre*.

⁵³³ Ibid.

« La mythologie grecque, histoire fabuleuse des dieux, demi-dieux et héros de l'Antiquité, est assez mal connue des générations actuelles. Alors qu'elle faisait partie autrefois de toute éducation tant soit peu soignée, elle est reléguée à présent parmi les connaissances les moins nécessaires.»⁵³⁴

« L'influence de la mythologie sur la pensée, les sentiments, les idées d'une humanité dont nous sommes les héritiers directs, la fin du Paganisme ne l'a pas supprimée ; elle a traversé les siècles, marquée d'âge en âge par des manifestations d'art et des monuments de littérature qui sont les témoins irrécusables et glorieux de notre ascendance intellectuelle. »⁵³⁵

« À la mythologie grecque et romaine, le livre et le théâtre sont redevables d'incomparables beautés. Depuis les vieux tragiques, Euripide, Eschyle, Sophocle, depuis Virgile, elle le fond inépuisable où les poètes vont chercher leurs plus nobles inspirations. De Ronsard à Molière, de Racine à André Chénier, la tradition demeure ininterrompue. »⁵³⁶

Le terme mythe n'apparaît qu'en 1803 dans la langue française, il concurrence alors le mot de "fable". Il n'est admis par l'Académie qu'en 1835. Ce terme est un emprunt au bas latin *mythos* (fable, récit fabuleux), lui-même d'origine obscure (*muthos* signifie "discours", tout comme le *logos*). Ce *muthos* étant de la famille des verbes *muthêô* et *muthéomai* qui signifient "parler, converser, dire, raconter, exposer" et "parler en soi-même" : c'est-à-dire "réfléchir". Nous sommes bien dans le domaine du dire et de l'oral. Les Grecs des VI^{ème} et V^{ème} siècles avant notre ère, employaient indifféremment *mythos* et *logos*. Au V^{ème} siècle de notre ère, *logos* représentera un récit "vérifiable", tandis que par *muthos*, on entendra plutôt une "tradition fabuleuse", une fable. Pendant longtemps, la confusion régnera entre fable et mythe. Les dictionnaires du dix-neuvième siècle continueront encore longtemps à maintenir la confusion.

La mythologie, apparue en 1403, pour désigner l'étude des choses fabuleuses est un emprunt au grec *mythologia*. Aux seizième et dix-septième siècles, la mythologie devient "l'explication des fables", au dix-neuvième siècle *mythologie* prend un double sens "histoire fabuleuse des dieux, des demi-dieux et des héros de l'Antiquité" et comme "science, explication des mystères et des fables du paganisme". La mythologie

⁵³⁴ Émile Genest, *Contes et légendes mythologiques*, Fernand Nathan, Paris, 1947, p. 7.

⁵³⁵ Ibid, p. 9.

⁵³⁶ Ibid, p. 10.

devient donc une matière et son étude. À cette époque, aucune “science” de la mythologie n’était encore constituée et le mythe était toujours considéré comme des visions irrationnelles et vicieuses du monde. Jusqu’en 1911, de nombreuses dénonciations de la mythologie “païenne” comme étant de grossières créations imputables aux préjugés du peuple sont publiées. Au vingtième siècle, Georges Dumézil et Claude Lévi-Strauss élèvent l’étude des mythes à l’échelon d’une véritable science.

« Les mythologies des sociétés de tradition orale expriment la relation que les hommes établissent avec leur environnement naturel et surnaturel. Elles sont à la base des systèmes religieux les plus divers. Elles structurent les croyances qui, elles-mêmes, influencent un comportement quotidien, un calendrier, un langage. Tout mythe peut donc être considéré comme un des éléments fondateurs de l’organisation religieuse, philosophique et sociale d’un groupe humain. Les mythes revêtent souvent un caractère sacré et de ce fait, sont soumis à une ritualisation. Tout le monde ne peut pas “dire” un mythe (seuls les initiés peuvent le formuler). Ces récits sont dits généralement selon un calendrier, dans des lieux consacrés, dans un temps précis. Parfois, ils sont fixés dans une liturgie. La plupart des récits mythologiques sont moins sujets que d’autres à des variantes excessives. Ils sont objets de foi, de croyances profondes.”⁵³⁷

On constate dans la production théâtrale de l’entre-deux guerres une floraison de pièces s’inspirant des mythes de l’Antiquité. On peut, entre autres, citer les œuvres de Giraudoux (*Électre*, *Amphitryon 38*, *la Guerre de Troie n’aura pas lieu*), de Cocteau (*Orphée*, *La Machine infernale*), d’Anouilh (*Antigone*) et de Sartre (*Les Mouches*). Comment expliquer cette singulière convergence d’auteurs dont les projets, les styles, les préoccupations sont si différents ? Comment rendre compte de la permanence de cet attachement au mythe antique ? Et enfin, cette fidélité n’est-elle que l’expression d’in néo-classicisme, c’est-à-dire d’une incapacité à créer, innover en matière artistique ?

Essayons de proposer quelques éléments de réponse à ces questions.

1.1.1. Un thème universel

Commençons par une définition lapidaire : le mythe (du grec *muthos*, parole) est avant tout un récit. Issue d’un fonds ancestral, cette parole anonyme est l’expression immémoriale d’une tradition essentiellement religieuse. Elle proclame les origines, formule les fondements d’un ensemble de croyances commémorées par des rituels. Nombre de ces récits porteurs de mémoire ont constitué, dès l’Antiquité, la matière de

⁵³⁷ *Mythologie* - Euroconte, in www.euroconte.org/fr-fr/.../mythologie.asp

puissantes œuvres littéraires Eschyle, Sophocle, Euripide (pour ne citer que les Tragiques grecs les plus fameux) ont écrit des drames ; ils ont ainsi constitué des modèles artistiques qui ont fait, durant des siècles, l'admiration de tous.

Les héritiers d'une culture littéraire classique, les écrivains contemporains (Giraudoux, Cocteau, Sartre, Gide) ont été tentés de renouveler ces archétypes quasi universels. De faire du neuf avec de l'ancien. L'antiquité de ces mythes, leur enracinement dans la mémoire cultivée, mais aussi la violence et la profondeur de leurs intrigues garantissent, en effet, leur capacité à émouvoir des spectateurs contemporains. Le mythe est une parole qui fait parler.

1.1.2. Un art de la variation

Le mérite de l'auteur qui adapte un mythe antique résidera dans la faculté d'échapper à la répétition tout en maintenant intacte l'antique inspiration. De la contrainte peut jaillir l'invention. Le titre de la pièce de Giraudoux *Amphitryon 38*⁵³⁸ résume bien la gageure ; on n'ignorera pas les 37 versions qui précèdent mais l'originalité consistera non pas avoir la primeur du sujet mais bien à être le dernier d'une série. Le début et la fin de l'action, les personnages sont connus. Reste alors la mise en œuvre de l'intrigue. L'art de la variation peut s'y déployer à plein.

Ainsi, l'intrigue peut se modifier sensiblement : l'Électre girauducienne est la seule de toutes les Électre à découvrir progressivement la vérité et à mener l'enquête au cours du drame. De même, la haine d'Électre pour Clytemnestre, certes présente dans le mythe, est accentuée par Sophocle mais connaît avec Giraudoux une telle exacerbation qu'elle en devient injuste et implacable ; au point que la meurtrière d'Agamemnon en devient pitoyable, humaine...

1.1.3. Une réception préparée

Le mythe permet également à l'écrivain un travail d'invention qui joue sur une certaine attente du lecteur préalablement instruit de l'intrigue. Une connivence avec le spectateur s'instaure -faite d'attente satisfaite mais aussi parfois d'attente déçue : il retrouve certains éléments et cette familiarité peut lui procurer une sorte d'euphorie

⁵³⁸ *Amphitryon 38* est une pièce de théâtre en trois actes de Jean Giraudoux, écrite en 1929 et représentée pour la première fois le 8 novembre 1929 à la Comédie des Champs-Élysées dans une mise en scène de Louis Jouvet. Giraudoux prétendait fournir la 38^e et dernière version du mythe d'Amphitryon, d'où le titre de la pièce.

mémorielle ; il découvre également avec surprise des déplacements du motif initial et ces écarts engendrent un plaisir né de la transgression du modèle reçu.

a) Le libre jeu de la fantaisie

Tel personnage évoqué furtivement dans le mythe prend un relief particulier et ajoute sa voix au concert des protagonistes ; c'est le cas du Jardinier chez Giraudoux qui déclare : « Moi, je ne suis plus dans le jeu. C'est pour cela que je suis libre de venir vous dire ce que la pièce ne pourra vous dire ».

b) Le déplacement de sens

L'accent porté sur tel ou tel personnage se modifie : l'Oreste sartrien figure comme le protagoniste essentiel de l'histoire des Atrides, le héraut* de la liberté, tandis qu'Électre n'est plus que l'incarnation de la mauvaise foi, effrayée par l'horreur de son acte.

c) Le jeu sur l'attente d'un registre noble

L'emploi d'un vocabulaire familier, voire trivial confère au traitement de l'intrigue mythique une dimension intemporelle en rompant avec le style soutenu et noble. Ainsi, dans l'acte I de *La Machine infernale*, Cocteau fait parler des soldats de manière spontanée mais maintient dans l'ensemble un registre solennel propre à la tragédie.

1.1.4. Le retour du tragique

Pourtant, le retour des écrivains contemporains aux mythes antiques ne doit pas être interprété seulement comme une entreprise littéraire, un exercice de style. Il doit être aussi conçu comme une tentative pour exprimer une vision renouvelée de l'homme moderne. Et paradoxalement, la violence archaïque, la sauvagerie qui est à l'œuvre dans les mythes grecs permet de dévoiler des aspects de la condition humaine que les événements marquants du vingtième siècle (guerres mondiales, émergence d'idéologies barbares) avaient fait éclater au jour. Ainsi, la montée des violences, les menaces qui pèsent sur la paix constitue l'arrière-plan des pièces de Giraudoux. De même, *Les Mouches* de Sartre, en pleine Occupation allemande, posent le problème de la tyrannie de l'ordre moral et de la conduite éthique qui permettrait d'y échapper.

Le retour du tragique dans l'histoire du siècle motive et justifie le recours au mythe qui, dans la perspective contemporaine, n'est plus un objet de croyance mais au contraire un moyen d'interroger les croyances. Au prix d'un renversement de son sens religieux initial, le mythe éclaire des problématiques radicalement neuves. Il fournit, par exemple, au philosophe Sartre un réservoir de « situations » où se révèle une liberté

humaine totalement affranchie de la tyrannie des dieux. Le paradoxal usage qu'il fait du personnage d'Oreste, héraut d'une liberté sans limite, atteste que le mythe théâtralisé donne à penser en donnant à voir.

La plasticité du mythe antique est telle que, forgé à l'origine pour exalter le pouvoir des dieux, il finit par magnifier la condition humaine. À l'inverse de Platon qui récusait l'obscurité et la confusion du mythe, les écrivains de notre temps y ont trouvé une source inépuisable de questionnements, un moyen de rendre raison de la folie des hommes. »⁵³⁹

C'est lors de sa captivité en Allemagne que Sartre saisit l'intérêt du théâtre de rassembler un public et d'avoir ainsi un contact direct avec lui. À son retour de captivité en 1941, il décide de s'essayer au genre théâtral. Jusqu'alors, il ne s'était consacré qu'aux genres narratif et philosophique. La volonté de trouver une forme active de Résistance le conduit à s'investir dans l'activité théâtrale, qui lui permet de rencontrer son public de manière plus directe qu'avec ses romans.

Au début du vingtième siècle, dans la continuité d'une tendance française, les tragédies grecques sont remises à l'honneur. Dans ce mouvement, Sartre adapte l'*Orestie* d'Eschyle. Sous l'Occupation, la tragédie et les mythes grecs sont toujours à l'honneur. On peut noter, entre autres, *Antigone* de Jean Anouilh (1910-1987) en 1944 et la représentation des *Suppliantes* (vers 466 av. J.-C.) d'Eschyle (526-456 av. J.-C.) par Jean-Louis Barrault (1910-1994) au stade Roland-Garros en 1941. Sans oublier *La guerre de Troie n'aura pas lieu* de Jean Giraudoux (1882-1944) en 1935.

« L'*Orestie* est une trilogie dramatique, créée par Eschyle en 458 av. J.-C.. Cette œuvre, avec laquelle il remporte le premier prix aux grandes Dionysos d'Athènes, se divise en trois tragédies centrées sur la dynastie des Atrides : *Agamemnon*, *Les Choéphores* et *Les Euménides*. Les Atrides, descendants d'Atrée qui a fondé la dynastie avec son frère jumeau, Thyeste, sont maudits des dieux. Leur destin est marqué par le meurtre, le parricide, le matricide, l'infanticide et l'inceste. Agamemnon, l'un des trois fils d'Atrée, a pour épouse Clytemnestre.

Dans le but de conquérir la ville de Troie, il sacrifie sa fille aînée Iphigénie pour apaiser la colère de la déesse Artémis. À son retour de la bataille victorieuse, il est assassiné par Égisthe avec la complicité de Clytemnestre. Oreste est le fils d'Agamemnon et de Clytemnestre. Encore enfant lorsque son père est assassiné, sa sœur Électre le confie à leur oncle Stropios en Phocide. Revenu à Argos, à l'âge adulte,

⁵³⁹ *Le mythe antique dans le théâtre moderne* in patrocle44.free.fr/premiere/mythe.

Oreste exécute l'oracle d'Apollon qui est de venger son père en tuant Égisthe et Clytemnestre. Ce crime réveille alors la vengeance des Erinnyes, qui viennent tourmenter Oreste. La ville d'Argos est détruite, et Oreste, poursuivi par les Furies, erre jusqu'à Delphes où il est purifié. Il est ensuite présenté devant le tribunal athénien de l'Aréopage où il est jugé par Athéna, qui lui donne raison. L'assemblée des citoyens d'Athènes décide alors de l'absoudre du meurtre de sa mère. Les Érinnyes deviennent les Euménides, ce qui signifie les Bienveillantes. La malédiction qui pèse sur les Atrides est ainsi levée.

Sartre choisit la tragédie grecque car elle rappelle une époque où le théâtre était directement lié à la vie de la cité, faisant partie inhérente de celle des citoyens, que ce soit par les sujets abordés comme par les modes de représentation. Sartre reprend l'*Orestie* à la situation politique de l'Occupation. Sartre utilise l'*Orestie* comme toile de fond pour faire allusion à l'Occupation. »⁵⁴⁰

1.2. Le mythe des Atrides

« Les Atrides (en grec ancien οἱ Ἀτρεΐδαι / *hoi Atreídai*) sont les descendants d'Atrée, dans la mythologie grecque. Cette maison était maudite par les dieux car fondée dans le sang du frère jumeau d'Atrée, Thyeste. Le destin des Atrides fut marqué par le meurtre, le parricide, l'infanticide et l'inceste. Seule Athéna interrompra le cycle de la violence en faisant juger Oreste, le matricide, sur la colline de l'Aréopage, par le premier tribunal criminel de la cité d'Athènes.»⁵⁴¹

« Le nom les "Atrides" nomme les deux fils d'Atrée, Agamemnon et Ménélas, les rois grecs qui, nous dit le mythe, ont pris la ville de Troie, en Asie mineure, avec l'aide d'une armée venue de toute la Grèce. Ce nom, "Atrides", a une résonance à la fois prestigieuse et lugubre. Il note la famille royale la plus noble, qui régnait sur Mycènes : Homère (Iliade II, vers 100 et suivants) nous raconte qu'elle détenait un sceptre forgé par le dieu Héphestos ; Zeus, le dieu souverain, remit ce sceptre, par l'intermédiaire (...). »⁵⁴²

« Les Atrides, famille maudite de génération en génération - infanticide, parricide, matricide, incestueuse -, n'ont cessé d'inspirer les écrivains, les peintres, les

⁵⁴⁰ voir : www2.tku.edu.tw/.../36-6%20fulltext. P.148

⁵⁴¹ Voir : Wikipédia, l'encyclopédie libre.

⁵⁴² Voir : www.lebacausoleil.com/SPIP/resume.php3

musiciens, chacun exprimant plus ou moins ouvertement, à travers ses interrogations universelles sur la violence des hommes, leur haine, leur lâcheté, leurs remords, les préoccupations de son temps. Au théâtre, son lieu d'expression privilégié, le mythe des Atrides fut et demeure, notamment en raisons de sa violence, l'occasion d'une réflexion d'ordre à la fois théorique et pratique sur la question de la représentation des passions violentes, ses modes, ses codes et leur transgression, ses enjeux et ses effets. »⁵⁴³

Atrée et Thyeste, deux frères consanguins et homosexuels, sont les petits-fils de Tantale et les fils de Pélops, deux hommes maudits pour leurs crimes. Après avoir assassiné leur demi-frère, ils durent s'enfuir à Mycènes chez le roi. Les deux frères se disputèrent le pouvoir, la succession au trône ayant été ouverte. Chacun imagina les barbaries les plus lâches pour éliminer l'autre. Ainsi Thyeste, aidé par sa belle-sœur Aérope, vola la toison d'or à Atrée et demanda que celui qui la posséderait fût choisi comme roi.

Atrée, ignorant le larcin et sûr de sa victoire, accepta la proposition. Mais il fut averti par le dieu Hermès dans un rêve ; il suivit son conseil et déclara que si le soleil renversait sa course il serait proclamé roi. Alors le soleil se coucha à l'est et Atrée devint roi de Mycènes.

Il imagina alors les persécutions les plus cruelles contre son frère. Il invita Thyeste à un banquet et après avoir massacré ses neveux il les lui servit comme plat au cours du repas. Il amena Égisthe à le tuer mais celui-ci s'aperçut que Thyeste était son père ; il l'ignorait car il avait été élevé par Atrée. Sur la foi d'un oracle Thyeste pourrait se venger de son frère s'il avait un fils né de sa propre fille, Pélopie. Égisthe était donc ce fils. Égisthe finit par tuer Atrée avec l'aide de son père.

Il régna donc avec lui. Mais après le meurtre d'Atrée, les deux fils de ce dernier, Agamemnon et Ménélas, s'exilèrent à Sparte. Ils y levèrent une armée. Agamemnon épousa Clytemnestre après avoir tué le premier mari de celle-ci, Tantale, fils de Zeus. Elle lui donna trois filles et un fils.

« Lorsqu'on enleva Hélène, la femme de son frère Ménélas, Agamemnon résolut de venger Ménélas. Il fut choisi pour diriger l'expédition contre Troie. Il se vanta d'avoir tué une biche avec une si grande adresse que même la déesse de la chasse, Artémis n'aurait pu l'égaliser. Pour se venger, la déesse interdit le vent de souffler sur le navire grec et empêcha de ce fait l'expédition. Un devin déclara que seul le sacrifice

⁵⁴³ Voir : www2.cndp.fr/secontaire/.../dossierImp.ht...

d'Iphigénie pourrait apaiser Artémis. Agamemnon fut contraint de conduire sa fille au sacrifice, mais celle-ci, sauvée par Artémis, devint grande prêtresse de cette déesse. Cassandre, après la guerre de Troie, fut la captive et l'amante d'Agamemnon. Elle le supplia de ne pas retourner dans sa patrie car elle prévoyait les funestes desseins de Clytemnestre ; mais Cassandre était condamnée par un sortilège divin à ne jamais être crue. Et donc Agamemnon ne la crut pas. Clytemnestre prit alors Egisthe pour amant et prépara avec lui le complot qui devait mettre fin aux jours d'Agamemnon. Celui-ci rentra chez lui et eut un accueil hypocritement bienveillant de la part d'Égisthe et de Clytemnestre ; ils lui préparèrent un bain et le tuèrent quand il se trouva sans armes. Cassandre et ses deux nouveau-nés, fils d'Agamemnon, subirent le même sort.

Oreste, le fils d'Agamemnon n'était qu'un enfant quand son père fut assassiné ; il se réfugia chez un oncle. Parvenu à l'âge adulte, il voulut venger son père. Il se rendit en secret à Mycènes et massacra Egisthe et Clytemnestre, avec l'aide de sa sœur Électre. Ces meurtres frappèrent d'horreur les dieux, qui tourmentèrent Oreste jusqu'à la folie. Il se réfugia donc à Athènes où il fut acquitté de son meurtre grâce à Athéna. Puis il se purifia à Delphes et la Pythie lui dit qu'il serait définitivement guéri en allant chercher la statue d'Artémis en Tauride. Là, sur le point d'être sacrifié comme étranger, il fut reconnu par Iphigénie. Celle-ci s'enfuit avec lui en lui livrant la statue. De retour à Mycènes, il prit possession du royaume de son père Agamemnon puis enleva et épousa Hermione. Il mourut paisiblement à un âge avancé. »⁵⁴⁴

En partant les données ci-dessus pour mettre la dernière ligne au mythe des Atrides, nous pouvons dire que le mythe des Atrides est développé dans les pièces de théâtre *Electre*, d'Eschyle, Sophocle et Euripide ainsi que dans celles d'auteurs du vingtième siècle comme Jean-Paul Sartre *Les Mouches* et Jean Giraudoux *Electre*.

À ce propos, on pourrait citer plusieurs extraits de textes (Extrait 1 : Eschyle, *Les Choéphores*1 ; Extrait 2 : Sophocle, *Électre*2 ; Extrait 3 : Euripide, *Électre*3) et traiter aussi de l'épisode du meurtre de Clytemnestre par Oreste afin de voir de plus près cet invariant mythique, développé dans *L'Odyssée* d'Homère, qui a fait l'objet de plusieurs réécritures à travers le temps.

« Dans le mythe des Atrides, Oreste, en exécutant Clytemnestre et Égisthe, obéit à l'injonction d'Apollon. Cette vengeance ordonnée par le dieu purificateur, suscite

⁵⁴⁴ Voir : Wikipédia, l'encyclopédie libre.

immédiatement chez le meurtrier de sa mère un mouvement de folie ; il est en proie aux Érinyes, divinités archaïques qui pourchassent l'impie jusqu'à ce qu'il expie son crime.

De manière paradoxale, Sartre voit dans ce héros mythologique accablé par la fatalité et le remords une figure de la liberté ! Il déclare même : « J'ai voulu prendre le cas d'un homme en situation qui ne se contente pas de s'imaginer libre, mais qui s'affranchit au prix d'un acte exceptionnel, si monstrueux soit-il, parce que seul, il peut lui apporter cette définitive libération vis-à-vis de lui-même. »⁵⁴⁵

« Dans la scène 8 de l'acte II des *Mouches*, dont nous nous proposons d'étudier un extrait, Oreste porte encore l'épée sanglante avec laquelle il vient de frapper le roi et la reine d'Argos. Il a accompli le double sacrilège du parricide et du régicide ; et, au lieu du sentiment de culpabilité et de souillure qui accable l'Oreste d'Eschyle, c'est la certitude apaisante de la liberté que connaît le héros sartrien. L'acte horrible qu'il commet apporte à Oreste l'intuition de la liberté, à la différence d'Électre obsédée par le remords ; les Érinyes n'ont pas de prise sur lui. »⁵⁴⁶

1.3. L'identification du mythe à l'œuvre de Sartre

« Dans l'Antiquité : *Les Choéphores* (précédé d'*Agamemnon* et suivi des *Euménides*, dans la trilogie d'Eschyle, en 458 avant Jésus-Christ) ; *Électre* de Sophocle (en 420 avant Jésus-Christ), *Électre* d'Euripide (en 413 avant Jésus-Christ). Dans l'entre-deux-guerres, où se manifeste un véritable engouement⁵⁴⁷ : la version la plus célèbre de réécriture de la légende de cette « famille à histoire » que sont les Atrides est *Électre* de Giraudoux en 1937. C'est en tout cas celle qui semble avoir le plus directement inspiré Sartre lorsqu'il écrit *Les Mouches*. »⁵⁴⁸

« [...] Argos. Une ville sombre sous un soleil de feu. Les mouches l'infestent, les remords l'accablent. Quinze ans plus tôt, Clytemnestre, la femme du roi Agamemnon, l'a assassiné avec la complicité d'Égisthe. Égisthe a pris le pouvoir, il a institué des cultes étranges qui maintiennent ses sujets dans une abjecte humilité.

⁵⁴⁵ Sartre, *Théâtre de situations*. p. 224.

⁵⁴⁶ Le mythe antique dans le théâtre moderne, quelques éléments de réflexion in chevrel.pagesperso-orange.fr/.../mythe.htm

⁵⁴⁷ Cocteau : *Orphée* en 1927, *La Machine infernale* en 1934 ; Gide : *Œdipe* en 1931 ; Anouilh : *Eurydice* en 1942 ; Giraudoux : *Amphitryon* 38 en 1929, *La guerre de Troie n'aura pas lieu* en 1935, etc.

⁵⁴⁸ Pistes de travail - CRDP de Paris - Académie de Paris crdp.ac-paris.fr/pièce.../les-mouches... n° 140 janvier 2012, p.2.

Oreste, fils du roi mort, revient dans sa patrie : il ne songe point à venger son père, il aurait horreur de verser le sang mais il est las de sa vie errante d'exilé, il voudrait retrouver une place, fût-ce la plus humble, dans sa ville natale. En vain. Sa sœur Électre elle-même le repousse : l'usurpateur l'a réduite au rang d'esclave, elle se dissimule sa honte sous des rêves de vengeance et de haine. Elle ne peut reconnaître en le jeune voyageur, hésitant et timide, doux comme une fille, le libérateur qu'elle attendait. Oreste s'en ira-t-il ? Reprendra-t-il le chemin de l'exil ? Voici qu'il découvre en lui une liberté singulière et terrible. Il tuera Égisthe et Clytemnestre, il délivrera les gens d'Argos et puis, il partira, emmenant avec lui toutes les mouches de la ville : car les mouches étaient les Érinyes, les déesses des remords. Mais elles bourdonneront vainement autour de sa tête. Oreste sait qu'il est libre, il assume librement son crime, il ne se repentira pas. »⁵⁴⁹

« Au tournant du dix-neuvième et du vingtième siècle Leconte de Lisle rédige *Les Érinyes* et Hofmannsthal écrit *Elektra*, mis en musique par Richard Strauss. En 1931, Eugène O'Neill introduit son *Mourning becomes Electra (Le Deuil sied à Électre)*. »⁵⁵⁰

« À travers le retour aux mythes, ces auteurs peuvent aussi exprimer un engagement politique ou philosophique et détourner le mythe à des fins personnelles. Sartre dans *Les Mouches* propose une réflexion sur la liberté humaine. »⁵⁵¹

⁵⁴⁹ Pistes de travail - CRDP de Paris - Académie de Paris

crdp.ac-paris.fr/pièce.../les-mouches... n° 140 janvier 2012, p.2.

⁵⁵⁰ Kamila Šustrová, *Le mythe d'Électre dans le théâtre français du XXe siècle*, Brno 2011, p. 1 in is.muni.cz/th/180580/ff_m.../diplomka.pdf -

⁵⁵¹ LES ANTIGONES - *Théâtre National* www.theatrenational.be/.../DP_Antigone.pdf...

CHAPITRE II.

2.1. La religion

La religion a été définie pour la première fois par Cicéron comme « le fait de s'occuper d'une nature supérieure que l'on appelle divine et de lui rendre un culte ».⁵⁵² Dans les langues où le terme est issu du latin *religio*, la religion est le plus souvent envisagée comme ce qui concerne la relation entre l'humanité et Dieu. Dans le *Coran*, le terme *dîn*, qui peut être considéré comme équivalent de celui de religion, désigne avant tout les prescriptions de Dieu pour une communauté.⁵⁵³

En chinois, le terme *zōng jiào* (宗教), inventé au début du XX^e siècle pour traduire celui de religion, est connoté de l'idée d'un enseignement pour une communauté. Enfin, le bouddhisme est considéré comme une religion alors qu'il semble n'y être question ni de Dieu, ni de nature divine.⁵⁵⁴

En modernité une religion se comprend le plus souvent comme un ordre dans lequel est recommandé ce qu'il faut faire et ce qu'il faut croire. Historiquement les religions ainsi conçues sont en premier lieu les partis catholique et protestant qui se distinguent et s'opposent depuis le seizième siècle, ainsi que la diversité des confessions protestantes issues de la Réforme.⁵⁵⁵ Par extension, tout ce qui est religieux paraît être

⁵⁵² Cicéron, *De l'invention oratoire*, II, 53 : « Religio est, quae superioris cuiusdam naturae, quam divinam vocant, curam caerimoniamque affert ». Pour un commentaire de cette définition, cf. Jean Grondin *La Philosophie de la religion*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, 2009, p. 66-73 (ISBN 978-2-13-056860-2) ; voir aussi Jean Greisch, *Le Buisson ardent et les lumières de la raison, L'invention de la philosophie de la religion*, tome I. *Héritages et héritiers du XIX^e siècle*, Cerf, coll. Philosophie & théologie, Paris, p. 14ss. (ISBN 2-204-06857-8)

⁵⁵³ Mohammad Ali Amir-Moezzi (dir.), *Dictionnaire du Coran*, Robert Laffond, coll. Bouquin, Paris, 2007, (ISBN 978-2-221-09956-8), article « Religion », p. 740-741 ; voir aussi Yvonne Yasbech Haddad, « The conception of the terme *dîn* in the Qur'an », *Muslim World*, n°64, 1974, p. 114-123, (ISSN 1478-1913)

⁵⁵⁴ L'absence de Dieu dans le bouddhisme est une position fréquemment admise. Des auteurs tant de culture chrétienne que bouddhiste, ou ayant connu les deux, ont parlé en ce sens du bouddhisme comme d'une religion athée. Cf. par exemple Henri Arvon : « Dans notre étude qui ne s'inspire d'aucun prosélytisme et qui est née uniquement de l'intérêt passionné que l'auteur a pris au spectacle d'une religion athée et d'un athéisme qui veulent êtreindre l'Absolu, ... ». Henri Arvon, *Le Bouddhisme*, Paris, PUF, 1^{re} éd. Que sais-je 468, 1951, rééd. PUF, Quadrige, 2005. p. 6. (ISBN 978-2130550648). Cependant le bouddhisme ne semble pas se prononcer davantage sur l'existence ou la non-existence de Dieu que sur celle d'autre chose.

⁵⁵⁵ Pierre Gisel et Jean-Marc Tétaz, *Théories de la religion*, Genève, Labor et Fides, p. 12. (ISBN 2-8309-1051-6)

d'une religion telle que ces religions. Il est ainsi question depuis cette époque de « religions » à propos de l'orthodoxie, de l'islam, des diverses confessions de l'islam, du bouddhisme, du taoïsme, et toutes les religions du monde depuis les origines de l'humanité. La transformation de l'expérience religieuse des européens a été reprise à l'époque des Lumières dans un questionnement qui suppose une essence de la religion en amont de toutes les religions historiques.⁵⁵⁶ Dès lors a commencé à se poser la question toujours irrésolue de savoir ce qu'est la religion ou une religion en fonction des innombrables religions du monde.⁵⁵⁷

La religion peut être comprise comme une manière de vivre et une recherche de réponses aux questions les plus profondes de l'humanité, en ce sens elle se rapporte à la philosophie. Mais elle peut aussi être vue comme ce qu'il y a de plus contraire à la raison et jugée synonyme de superstition. Elle peut être personnelle ou communautaire, privée ou publique, liée à la politique ou vouloir s'en affranchir. Elle peut aussi se reconnaître dans la définition et la pratique d'un culte, d'un enseignement, d'exercices spirituels et de comportements en société. La question de savoir ce qu'est la religion est aussi une question philosophique, la philosophie pouvant y apporter des éléments de réponse, mais aussi contester les évidences des définitions qui en sont proposées.

La notion de religion peut être l'objet d'élaborations théologiques, chaque religion pouvant avoir sa propre appréciation de ce qu'il convient d'appeler religion. Elle est aussi l'objet des recherches universitaires en sciences humaines. Les disciplines telles que l'histoire, la sociologie, l'anthropologie ou la psychologie, étudient des phénomènes ou des faits dits religieux sans pour autant s'appuyer sur une définition qui correspondrait de manière homogène à tout ce qui est ainsi étudié.⁵⁵⁸

Dans l'après-guerre, un changement d'appréciation sur la valeur du progrès et de la modernité s'est produit : ce qu'apportent les sciences et les techniques ne répondraient pas ou mal à la question du sens de la vie et de la recherche du bonheur, certains « progrès » liés au développement de la science et des technologies semblent même néfastes ou désastreux : la bombe atomique devient le symbole d'une humanité capable de s'anéantir elle-même tandis que grandissent les préoccupations environnementales. Dans les écrits d'Hannah Arendt, il est question de crise de la culture, d'illusion du progrès, de perte de confiance en la raison. Avec l'effondrement des grands systèmes

⁵⁵⁶ Jean-Marc Tétaz, *Théories de la religion*, p. 43.

⁵⁵⁷ Un article de Wikipédia, l'encyclopédie libre.

⁵⁵⁸ Ibid.

idéologiques, se battre pour des idées paraît inutile et dangereux. Dans ce contexte, André Malraux évoquait avec plus d'éloquence que de précision les formes que pourrait ou devrait prendre un retour du religieux. Il déclarait alors dans des entretiens que « Le vingt et unième siècle sera religieux ou ne sera pas ». Cette formule deviendra rapidement célèbre. Il la dénoncera par la suite, niant même l'avoir prononcée : « Il [André Malraux] m'a dit que nous sommes la première civilisation dans l'histoire du monde à ne pas avoir de centre, de transcendance, de sens à la vie qui l'informe en tant que civilisation. Très sensible à la technologie moderne — « Pensez donc, en l'espace d'une seule vie j'ai vu les fiacres à Paris et des hommes sur la lune » — il s'inquiétait pour l'avenir d'une telle culture sans centre, et c'est là où, devant moi, il a prononcé la fameuse phrase : « Le vingt et unième siècle sera religieux ou ne sera pas ». Il a expliqué qu'il ne savait pas quelle forme cela prendrait : ou bien le renouveau d'une religion existante, ou bien une nouvelle religion, ou bien quelque chose de tout à fait imprévisible, comme il l'a souligné dans *L'Homme précaire*⁵⁵⁹ et ailleurs. Mais de toute façon, pour lui, ou bien notre civilisation retrouverait un centre, une transcendance, un sens à la vie, ou bien on se ferait tous sauter en l'air puisque nous en avons maintenant les moyens techniques. ».⁵⁶⁰

L'opposition entre modernité et religion est au cœur de la thèse de la sécularisation. Elle implique que les religions reculent à mesure que le monde se modernise. En rapport avec cette thèse, il est possible d'envisager les faits semblant indiquer un retour des religions comme des irrégularités dans un phénomène dont la trajectoire générale reste celle de la modernisation et du recul de la religion. L'idée est que, même si elles sont globalement en perte de vitesse, les religions continuent de proposer des valeurs fondamentales, des progrès, un espoir, une fin, des motivations, un sens à la vie, tout ce que donne aussi la modernité concurrente. Lorsque que la modernité déçoit la religion revient. Toutefois, les théories de la « postmodernité » - maintenant aussi appelé ultra-modernité ou hyper-modernité - ouvrent des perspectives différentes sur la question de la situation religieuse du monde et de son devenir. Elles semblent pouvoir expliquer à la fois le déclin des institutions religieuses anciennes, la

⁵⁵⁹ *L'Homme précaire et la littérature* sera le dernier livre de Malraux, publié au mois de février en 1977, environ quatre mois après la mort de l'écrivain.

⁵⁶⁰ Brian Thompson, « *Le XXI^e siècle sera religieux ou ne sera pas* » : le sens de cette phrase prononcée, démentie, controversée. » in Yves Moraud (dir.), *Ordre et désordre, schème fondamental dans la vision et l'écriture d'André Malraux*. Actes du colloque de Brest 6-9 juin 2001, Crozon, Les éditions Buissonnières, 2005, pp. 228-237. (ISBN 978-2849260340). Lecture sur le site de Amitié Internationale André Malraux [archive]

vitalité de la religiosité individuelle et une permanence du religieux. Ces théories accordent une place importante à la montée d'une « culture du soi » ou d'une requête d'accomplissement personnelle en fonction de la subjectivité individuelle. Elles permettent de penser que le recul des religions serait davantage une « dés-institutionnalisation » du religieux que sa disparition. Le religieux se recompose pour répondre à un des besoins qui ne satisfont plus par l'appartenance à une communauté ou en se fiant aux interprétations autorisées des « grands récits » qui ont accompagnés la formation des cultures du monde. Les individus prennent ce qu'ils veulent de ces traditions et l'interprète librement pour se raconter eux-mêmes et dire le sens de leur vie. L'essor de cette religiosité participerait « du règne de l'individualisme expressif et de la culture de l'authenticité. » Selon Danièle Hervieu-Léger, dans cette perspective, la sécularisation peut se comprendre comme un processus de dérégulation institutionnelle de la religion. Les religions traditionnelles et institutionnalisées s'effaceraient pour laisser place à un religieux dérégulé, les religions collectives et identitaires disparaîtraient au profit d'un religieux diffus et personnel.⁵⁶¹

2.1.1. Principales religions dans le monde

Les religions monothéistes ne reconnaissent qu'un seul Dieu : judaïsme, christianisme, islam, religions dites abrahamiques, qui reconnaissent la figure d'Abraham comme premier patriarche. Les religions polythéistes reconnaissent plusieurs dieux, différemment liés. L'ensemble polythéiste peut être subdivisé en différents types : hénouthéisme,⁵⁶² monolâtrie par exemple. Le panthéisme est une philosophie selon laquelle tout est Dieu et en Dieu. Les religions révélées sont des religions qui affirment détenir leur connaissance de source divine, soit par des apparitions (théophanies), soit par l'inspiration à des prophètes de textes considérés comme d'origine divine. Les religions abrahamiques en sont un exemple. Les religions peuvent être fondées sur une orthodoxie (christianisme) ou une orthopraxie (judaïsme, bahaïsme, hindouisme). La présence de certaines croyances ou pratiques (animisme, chamanisme etc..) peut aussi caractériser les religions et permettre un regroupement. La

⁵⁶¹ Un article de Wikipédia, l'encyclopédie libre.

⁵⁶² Hénouthéisme est un système religieux où les gens adorent un dieu plus que des autres dieux, tout en reconnaissant que d'autres dieux existent. Il a d'abord été utilisé par le philosophe allemand Friedrich Wilhelm Joseph Schelling von (1775-1854) et rendu populaire par l'orientaliste, Max Müller (1823-1900). Début religion israélite est soupçonné d'avoir été hénouthéiste.

distinction entre religions sacrificielles ou non sacrificielles est particulièrement importante en anthropologie.

On peut également regrouper les religions par aires géographiques, qui sont souvent aussi des aires culturelles. La proximité géographique va souvent de pair avec des emprunts et influences mutuelles, voire une communauté de sources. Dans le monde indien, on remarque que l'hindouisme, le bouddhisme et le jaïnisme, sont profondément liées, comme avec le sikhisme, influencé par l'hindouisme et l'Islam.

Il existe cependant beaucoup d'autres religions ou variantes de ces religions en Afrique, en Amérique du Sud et aux Caraïbes du fait de l'esclavage. Ces religions sont quasiment toutes monothéistes mais croient en des divinités qui font un lien entre le créateur suprême et les mortels.

Il est fréquemment question de l'hindouisme, du jaïnisme ou du bouddhisme comme des religions de l'Inde. Cependant, dans *The Heathen In His Blindness*, S N Balagangadhara, sociologue à l'Université de Gand, estime qu'il n'y a pas en Inde ce que l'on appelle « religions » en Occident, c'est-à-dire que le jaïnisme ou l'hindouisme ne sont pas des religions telles que le sont l'islam ou le christianisme.⁵⁶³

Le zoroastrisme, dérivé de l'enseignement de Zoroastre vers 650 av. J.-C., parmi d'autres. Le yézidisme qu'est une survivance du mazdéisme. Le mazdéisme qu'est l'ancienne religion polythéiste des Iraniens.

2.1.1.1. Le judaïsme

Le judaïsme est la religion des juifs, fondée par Moïse (-1200 -1080), elle repose sur le Tanakh (Torah, Nevi'im et Ketouvim) et célèbre le culte monothéiste de Dieu YHWH : 14 millions de fidèles. Cette religion se fonde sur le culte du *Dieu* d'Abraham, d'Isaac et de Jacob, au Nom ineffable, qu'elle conçoit comme une Essence éternelle (*YHWH*), qui détient tous les pouvoirs (*Elohim*), transcendant le Seigneur des Seigneurs (*Adonai*) qu'elle considère Un et Unique et qu'elle qualifie ainsi : omnipotent, omniscient, omniprésent, juste et miséricordieux. Cette religion professe aussi que le rassemblement de toutes les puissances (*Elohim*) manifesta le créateur du monde qui continue de s'impliquer dans sa destinée en faisant irruption dans l'Histoire dont il révèle la dimension d'*Histoire Sainte*, comme lorsqu'il fit sortir d'Égypte les enfants d'Israël. Les *cohanim*, ou prêtres, du Temple de Jérusalem, par deux fois détruit,

⁵⁶³ Un article de Wikipédia, l'encyclopédie libre.

assuraient Son culte. Certains groupes juifs, comme les Ésséniens, s'opposaient à la centralité du culte à Jérusalem. La seconde destruction du Temple de Jérusalem et la dispersion des juifs dans le monde donna naissance à plusieurs traditions religieuses juives. Si la majorité des juifs se regroupèrent autour de l'élaboration du Talmud par les rabbanim, un mouvement strictement scripturaliste, dit Karaïsme, s'opposa à la codification de la tradition orale, tandis que d'autres groupes éloignés, comme les Beta d'Israël en Éthiopie, ignorèrent cette évolution et se développèrent en vase clos.

Le judaïsme est l'une des plus anciennes traditions religieuses du monothéisme exclusif encore pratiquées aujourd'hui.⁵⁶⁴

L'exode des juifs de leur terre natale a permis de répandre le judaïsme initialement à travers le Moyen-Orient puis en Europe et en Afrique du Nord. Métissages avec les populations autochtones et conversions ont amenés à considérer aujourd'hui les juifs plus comme entité religieuse qu'ethnique. Les ashkénazes sont les juifs descendants de la diaspora établie en Europe du Nord, centrale et orientale. Les séfarades sont les juifs descendants de la diaspora établie en Europe du Sud et en Afrique du Nord.

2.1.1.2. Le christianisme

Le christianisme est la religion des chrétiens, ainsi désignés parce qu'ils reconnaissent Jésus comme étant le Christ, le fils de Dieu. L'unité et l'unicité de Dieu dans le christianisme se dit selon la façon dont Dieu se laisse lui-même connaître : Père, par le Fils, dans l'Esprit. La Bible chrétienne joint le Nouveau Testament aux Tanakh judaïque. Il y aurait entre 2,23 milliards et 2,3 milliards de chrétiens dans le monde.

Le catholicisme se caractérise par la reconnaissance de l'autorité du pape, l'évêque de Rome : 1202 millions de fidèles. Le christianisme orthodoxe reconnaît l'autorité et la communion des patriarches orientaux et russes, notamment ceux de Constantinople, d'Alexandrie, de Jérusalem, d'Antioche, de Moscou etc. : 233 millions de fidèles.

Le protestantisme est une appellation générique pour les confessions chrétiennes apparues depuis le XVI^e siècle avec la Réforme protestante. Le protestantisme « historique » (donc sans les évangéliques et les pentecôtistes) compte 426 millions de

⁵⁶⁴ fr.wikipedia.org/wiki/Judaïsme

fidèles, dont : Le luthéranisme, initié par Martin Luther en Allemagne en 1517 à la suite d'un conflit avec le pape. L'anglicanisme initié par Henri VIII en Angleterre en 1531 : 86 millions de fidèles. Le calvinisme, initié par Jean Calvin en France en 1536. Les protestants évangéliques et les pentecôtistes sont environ 500 millions dans le monde, en forte augmentation.⁵⁶⁵ Les Mormons : 13,5 millions de fidèles. Les Témoins de Jéhovah : 7,3 millions de fidèles.

Dans le christianisme, c'est l'Homme-Dieu s'installe au centre parce que le christianisme identifie la transcendance à un Dieu unique qui est en même temps communion de personnes (c'est son monothéisme trinitaire), la relation Dieu/homme ne peut y être conçue ni sous forme de soumission (comme dans l'islam), ni de fusion (comme dans l'hindouisme), ni d'évasion (comme dans le bouddhisme), mais de rencontre personnelle avec le divin sous le signe de l'amour. Cette originalité, présente dès le début de la prédication chrétienne, aura les plus grandes difficultés à s'imposer dans l'histoire.

Au centre de la foi chrétienne, telle que prêchée par les Apôtres et les premiers chrétiens, se trouve en effet la doctrine de l'Incarnation : un Dieu qui se fait homme pour appeler l'homme à participer à la vie même de Dieu, un salut qui n'est pas de ce monde mais se construit dans le monde. Dieu, en tant que Tout Autre mystiquement accessible va alors fonder la primauté du sujet (la personne), et par voie de conséquence de la liberté humaine, sur toute appartenance sociale ou naturelle ; ce qu'affirme saint Paul lorsqu'il écrit dans l'épître aux Galates : *"Il n'y a ni Juif ni Grec, il n'y a ni esclave ni homme libre, il n'y a ni homme ni femme ; car tous vous ne faites qu'un dans le Christ Jésus"*.⁵⁶⁶

2.1.1.3. L'islam

L'islam est la religion des musulmans, Mahomet (570-632) en est le prophète. L'islam (arabe : الإسلام) est une religion abrahamique articulée autour du Coran, que le dogme islamique considère comme le recueil de la parole de Dieu (arabe : الله, Allah) révélée à Mahomet, considéré par les adhérents de l'islam comme le dernier prophète de Dieu, au VII^e siècle en Arabie. Un adepte de l'islam est appelé un musulman. L'islam a

⁵⁶⁵ Pierre Gisel (dir.), *Encyclopédie du protestantisme*, Paris, PUF, Quadrige dicopoché. Voir aussi, Patrice de Plunkett, *Les évangéliques à la conquête du monde*, Paris, Perrin.

⁵⁶⁶ Gérard Donnadiou, (Secrétaire Général de l'AFSCET), *Une approche systémique des religions*, p. 15-16.

pour fondement et enseignement principal le tawhid (monothéisme, unicité), c'est-à-dire qu'elle revendique le monothéisme le plus épuré où le culte est voué exclusivement à Dieu.

La religion musulmane se veut une révélation en langue arabe de la religion originelle d'Adam, de Noé, et de tous les prophètes parmi lesquels elle place aussi Jésus. Ainsi, elle se présente comme un retour à la religion d'Abraham (appelé, en arabe, Ibrahim par les musulmans) du point de vue de la croyance, le Coran le définissant comme étant la voie d'Ibrahim (*millata Ibrahim*), c'est-à-dire une soumission exclusive à Allah.

Le Coran reconnaît l'origine divine de l'ensemble des livres sacrés du judaïsme et du christianisme,⁵⁶⁷ tout en considérant qu'ils sont, dans leurs écritures actuelles, le résultat d'une falsification partielle : le *Suhuf-i-Ibrahim* (les *Feuillets d'Abraham*), la *Tawrat* (le Pentateuque ou la Torah), le *Zabur* de David et Salomon (identifié au Livre des Psaumes) et *l'Injil* (l'Évangile).

Outre le Coran, la majorité des musulmans se réfère à des transmissions de paroles, actes et approbations de Mahomet, récits appelés *hadîths*. Cependant, les différentes branches de l'islam ne s'accordent pas sur les compilations de hadîths à retenir comme authentiques. Le Coran et les hadîths dits « recevables » sont deux des quatre sources de la loi islamique, la charia, les deux autres étant l'unanimité (*ijma'*) et l'analogie (*qiyas*).

L'islam se répartit en plusieurs courants, notamment le sunnisme, qui représente entre 80 et 85 % des musulmans, et le chiisme rencontré principalement en Irak et en Iran.⁵⁶⁸

Comme nous avons dit en haut, l'islam est la religion des musulmans, Mahomet (570-632) en est le prophète, elle repose sur le Coran (les sourates de La Mecque et les sourates de Médine) et célèbre le culte monothéiste de Dieu (Allah en arabe) : entre 1,5 milliard et 1,57 milliard de fidèles. Le sunnisme est une branche dont les disciples reconnaissent Abu Bakr comme le successeur de Mahomet : 700 millions de fidèles. Le malékisme est une école fondée sur l'enseignement de Mālik ibn Anas. (711-795) Le

⁵⁶⁷ Voir le Coran, Sourate 2, verset 136 : « Nous croyons en Allah et en ce qu'on nous a révélé, et en ce qu'on a fait descendre vers Abraham et Ismaël et Isaac et Jacob et les Tribus [d'Israël], et en ce qui a été donné à Moïse et à Jésus, et en ce qui a été donné aux prophètes, venant de leur Seigneur : nous ne faisons aucune distinction entre eux. Et à Lui nous sommes Soumis. »

⁵⁶⁸ Wikipédia, l'encyclopédie libre.

hanafisme est une école fondée sur l'enseignement de Abû Hanîfa Al-Nu'man Ibn Thabit. (699 767) Le chaféisme est une école fondée sur l'enseignement de Al-Châfi'î. (767 820) Le hanbalisme est une école fondée sur l'enseignement de Ahmed bin Hanbal. (780 855) Le chiisme est une branche dont les disciples reconnaissent Ali comme le successeur de Mahomet : 300 millions de fidèles. L'Ismaélisme Le Druzisme Le kharidjisme est une branche née du refus de l'arbitrage entre Ali et Abu à l'issue de la bataille de Siffin en 657.⁵⁶⁹

L'Islam n'est pas occidental, et cependant il ne serait pas juste de le considérer comme exclusivement oriental. Il est étranger à la pensée spécifiquement moderne, et cependant, par sa simplicité et son évidence, il est particulièrement bien adapté à notre époque. Pourtant l'Islam est demeuré jusqu'à présent si méconnu en Occident où, chose curieuse, des religions asiatiques comme le bouddhisme et l'hindouisme ont suscité depuis près d'un siècle une sympathie et un intérêt nettement plus marqués. L'Islam est pourtant très proche du Judaïsme et du Christianisme, étant issu de la même souche abrahamique.⁵⁷⁰

Les explications métaphysiques ont deux fonctions : fournir des informations à ceux qui sont qualifiés pour les recevoir, et libérer d'erreurs ceux qui en ont contracté au contact de fausses idéologies. Dans ce dernier cas, la fonction de la sagesse sera *a priori* de permettre, à ceux qui ont perdu la foi, de recouvrer la capacité de croire en Dieu, et toutes les grâces qui en résultent.⁵⁷¹

Le théocentrisme radical fondé sur l'unicité absolue de Dieu, marqué plus qu'aucune autre religion par la transcendance divine, l'islam organise sa structure théologique à partir du pôle D : un Dieu maître de Tout qui attend de sa créature une parfaite soumission (ce qui est étymologiquement un des sens du mot *islam*). Cette toute puissance de Dieu se manifeste à la fois en direction de la nature, du sujet pensant et de la société.⁵⁷²

Pour l'homme conscient, la seule attitude raisonnable consiste à la remise de lui-même entre les mains divines. Pour cela, il lui faut adhérer de toute sa volonté aux vérités que Dieu a révélées par le Coran, obéir à ses commandements et lui rendre un culte par la pratique des cinq piliers de l'islam.

⁵⁶⁹ Un article de Wikipédia, l'encyclopédie libre.

⁵⁷⁰ Prof. S Haefliger, MBA - *Cours de Gestion des Ressources Humaines*, p. 8

⁵⁷¹ Ibid, p. 4

⁵⁷² Gérard Donnadiou, (Secrétaire Général de l'AFSCET), *Une approche systémique des religions*, p.14

Vis-à-vis de la société enfin, l'islam multiplie les prescriptions concernant l'organisation de la vie collective, tantôt sous forme d'interdits, tantôt d'obligations. L'obligation coranique initiale de "*commander le bien et d'interdire le mal*"⁵⁷³ a été précisée et enrichie par les *hadiths* (paroles attribuées au prophète) pour donner naissance à la loi islamique (*charia*) consignée dans la tradition (*sunna*) puis traduite dans le droit musulman (*fiqh*). Pour l'islamologue Louis Gardet,⁵⁷⁴ si l'islam est une religion il est également "une communauté dont le lien religieux fixe, pour chaque membre et pour tous les membres ensemble, les conditions et les règles de vie". Et Rochdy Alili, projetant son regard d'historien sur quatorze siècles de civilisation musulmane, écrit de même : "Ainsi, pendant presque toute son histoire et sur l'essentiel des territoires musulmans, la société islamique put apparaître comme une théocratie... avec un chef temporel qui pouvait nommer un personnel judiciaire légiférant et jugeant en référence à une loi divine".⁵⁷⁵

2.2. Sartre et la religion

À l'occasion du centième anniversaire de la naissance de Sartre en 1905, on a omis de parler de son rapport à la foi, ce que fait ici L. Gagnebin ; rappelons qu'il est l'auteur d'un livre intitulé *Connaître Sartre*⁵⁷⁶ aujourd'hui épuisé.

L'athéisme de Sartre n'a rien à voir avec l'indifférence. Il fut pour lui « une entreprise cruelle et de longue haleine ». Si, dans son enfance, les livres furent, comme il le dit encore dans ce récit autobiographique *Les mots*, sa religion et la bibliothèque un véritable temple, il reconnaît avoir longtemps substitué à la vocation chrétienne celle de l'écrivain. Il lui fallut des années pour défroquer, c'est-à-dire accepter intégralement l'idée que son métier ne correspondait à aucun mandat extérieur à vivre comme une sorte de sacerdoce. Le croyant est, justement, celui qui ne supporte pas l'idée d'être de trop sur cette terre et se veut alors justifié par une volonté divine. C'est à nous seuls qu'il appartient pourtant de donner, et non de trouver tout fait, un sens à notre vie.

Sartre a toujours ainsi éprouvé comme odieuse l'idée de Providence divine, d'autant plus que le regard de celle-ci sans cesse braqué sur nous représente un « viol

⁵⁷³ Le Coran, Âlu Imran, 3/104.

⁵⁷⁴ GARDET Louis, *L'Islam, religion et communauté*, Desclée de Brouwer, 1970

⁵⁷⁵ ALILI Rochdy, *Qu'est-ce que l'islam?*, p. 15, La Découverte 2000

⁵⁷⁶ L. Gagnebin, *Connaître Sartre*, Resma, 1972, éd. poche : Marabout, 1977)

perpétuel » (*Le sursis*). Mieux vaut alors choisir l'athéisme qu'une foi en un Dieu perçu comme l'insupportable voyeur d'un loft universel dans lequel notre liberté n'existe pas. Il convient d'ajouter, comme Sartre y insiste dans *Les mots*, qu'il a trouvé dans sa famille une religion purement héritée et jamais personnellement assumée, un « patrimoine commun » où la foi n'était qu'« un nom d'apparat ». Dans son milieu, l'athée passait pour « un maniaque de Dieu », et même pour quelqu'un qui avait des convictions religieuses : « Le croyant n'en avait point ».

C'est probablement dans *L'être et le néant* que Sartre a le mieux défini l'acte du croire et sa source profonde. L'être humain est toujours, pour l'existentialisme sartrien, à la recherche de son identité ; il vit au-delà de lui-même dans un dépassement vers les autres, vers l'avenir et des projets portés par l'espoir. Il reçoit ainsi, de son existence même, la part la plus importante de son être. Mais cet homme, toujours en marche, envie la fixité des choses qui ne se posent pas de questions et ne connaissent pas l'angoisse du choix. Notre désir le plus ardent serait de connaître à la fois la paisible coïncidence des choses avec elles-mêmes et ce dépassement qui leur est pourtant refusé. Or Dieu seul conjugue en lui-même une plénitude avec laquelle il est totalement ce qu'il est (comme les choses) et un mouvement perpétuel (comme les hommes), à savoir une parfaite Transcendance. Dans ce sens-là, Dieu représente l'idéal impossible de l'homme, un but toujours recherché et toujours manqué, une image inaccessible. L'homme rêve d'être Dieu, il est « fondamentalement désir d'être Dieu ».

L'explication sartrienne de la divinité confère à la foi de l'homme une dimension profonde. Si le propre de l'homme réside dans cette soif incessante que nous avons d'opérer la synthèse des hommes et des choses, de la conscience libre et de la plénitude pétrifiée, de la transcendance dynamique et de l'être statique, alors Dieu devient, en tant qu'aspiration de l'homme, une composante indépassable de notre existence. C'est par conséquent le propre de l'homme de croire en Dieu. L'Éternel ne disparaîtra de l'horizon humain qu'à condition que l'homme ne soit plus l'homme et se trouve réduit à la fixité d'un caillou. Chaque individu, pareil à Oreste dans *Les Mouches*, doit donc toujours à nouveau tuer Dieu, sa chimère adorée. C'est, d'après Sartre, une lutte coûteuse et exigeante, jamais achevée et toujours à reprendre. Notre liberté véritable serait à ce prix.⁵⁷⁷

⁵⁷⁷ Laurent Gagnebin, *Sartre et la foi*, article in *Évangile et Liberté*, Numéro 188 - Avril 2005, in www.evangelie-et-liberte.net/.../article9.html

"L'existentialisme est très opposé à un certain type de morale laïque qui voudrait supprimer Dieu avec le moins de frais possible. Lorsque, vers 1880, des professeurs français essayèrent de constituer une morale laïque ; ils dirent à peu près ceci : Dieu est une hypothèse inutile et coûteuse, nous la supprimons, mais il est nécessaire cependant, pour qu'il y ait une morale, une société, un monde policé, que certaines valeurs soient prises au sérieux et considéré comme existant a priori [...].⁵⁷⁸ L'existentialisme, au contraire, pense qu'il est très gênant que Dieu n'existe pas, car avec lui disparaît la possibilité de trouver des valeurs dans un ciel intelligible ; il ne peut plus y avoir de bien *a priori*, puisqu'il n'y a pas de conscience infinie et parfaite pour le penser ; [...]⁵⁷⁹. L'homme est délaissé, parce qu'il ne trouve ni en lui, ni hors de lui une possibilité de s'accrocher. Il ne se trouve d'abord pas d'excuses. Si, en effet, l'existence précède l'essence, on ne pourra jamais expliquer par une référence à une nature humaine donnée et figée ; autrement dit, il n'y a pas de déterminisme, l'homme est libre, l'homme est liberté. L'homme est condamné à être libre. Condamné, parce qu'il ne s'est pas créé lui-même, et par ailleurs cependant libre, parce qu'une fois jeté dans le monde, il est responsable de ce qu'il fait."⁵⁸⁰

"L'existentialisme n'est pas tellement un athéisme au sens où il s'épuiserait à démontrer que Dieu n'existe pas. Il déclare plutôt : même si Dieu existait, ça ne changerait rien ; voilà notre point de vue. Non pas que nous croyons que Dieu existe, mais nous pensons que le problème n'est pas celui de son existence ; il faut que l'homme se retrouve lui-même et se persuade que rien ne peut le sauver de lui-même, fût-ce une preuve valable de l'existence de Dieu. En ce sens, l'existentialisme est un optimisme, une doctrine d'action, et c'est seulement par mauvaise foi que, confondant leur propre désespoir avec le nôtre, les chrétiens peuvent nous appeler désespérés."⁵⁸¹

⁵⁷⁸ Jean-Paul Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, p.34

⁵⁷⁹ Jean-Paul Sartre, *ibid*, p.35

⁵⁸⁰ Jean-Paul Sartre, *ibid*, p.37

⁵⁸¹ Jean-Paul Sartre, *ibid*, p.95.

2.3. La philosophie de Sartre vue comme une religion

C'est « le vrai homme de chair et d'os » de laquelle toute religion, y inclus le christianisme néoplatonicien, a peur, de la même façon dans laquelle Jessica a peur de Hoederer (voir la citation de plus haut). Toute religion nie la conception anthropocentrique de la Bible, cette notion particulière du christianisme des apôtres, d'après lequel l'univers n'existe qu'uniquement pour l'homme et à cause de l'homme. Ainsi, Dieu lui-même devient homme et l'homme est vu comme ayant le potentiel d'arriver à l'humanité de Christ où sa propre identité ne soit pas dissolue, mais au contraire, réconciliée et renforcée.

La religion et le christianisme religieux se mettent à décomposer et à dissoudre l'homme. L'homme doit nier son identité et renoncer à ses droits et à sa propriété (même sa femme n'est plus à lui, elle n'est qu'un luxe, il pourrait tout aussi de bien l'offrir à des autres, chose insinué par Hoederer sur la page 93, où il dit à Slick : « ... *Que lui demandes-tu ? ... Qu'il t'offre sa femme ? ...* ». ⁵⁸² L'homme doit lutter par ses propres moyens pour arriver à la fin à une divinité abstraite, non-personnelle, à une espèce de « nirvana », une transcendance méditative et mystérieuse, une connaissance secrète ou bien un « rien », un « néant ».

Sartre va même plus loin, il refuse même le droit de l'homme d'avoir son propre ego à lui. Dans son livre philosophique « La transcendance de l'ego » de 1938, il se prononce clairement de cette manière. Pour Sartre, l'ego n'est pas situé dans la conscience, il se trouve en dehors de la conscience, dans le monde, l'ego est donc un « être du monde », tout à fait comme l'ego d'une autre personne. ⁵⁸³

Cette dissolution de l'ego est fort semblable à ce qui se passe dans quelques religions asiatiques, notamment dans le bouddhisme et l'hindouisme. On pourrait dire que la philosophie de Sartre est une version européenne d'un amalgame de quelques religions asiatiques réinventées à travers la philosophie phénoménologique. N'est-ce pas de même manière dans ces religions asiatiques, que l'on trouverait l'ultime liberté, à travers une négation, une abstraction, un oubli, du « soi-même », en se perdant dans le noir d'un « nirvana » ? N'exige-t-on pas, dans quelques-uns de ces religions, que

⁵⁸² Jean-Paul Sartre, *Les Mains sales*, p. 93

⁵⁸³ S. 27 i "Jean-Paul Sartre – Fordømt til frihed – Eksistentialistiske tekster", i et uddrag af en dansk oversættelse af teksten (Ego'ets transcendens).

l'homme arrive à un moment tournant, une expérience-clef, une expérience finale⁵⁸⁴ (telle que celle d'Hugo à la fin du drame), où il jette toute forme de rationalité, d'intimité interpersonnelle, de sécurité objective, à la mer ?

Il faut aussi se souvenir que pour Sartre il n'y a pas de la nature humaine. L'homme qui ne s'authentifie pas par une action, par une « existence qui précède son essence », ne possède point une nature humaine *a priori*, une essence, qui lui donnerait des droits avant qu'il ne se soit authentifié, sur laquelle il pourrait baser son existence. L'homme se crée soi-même, il n'est pas créé d'un dieu. Il devient homme par lui-même, sinon, le cas échéant, il ne resterait qu'une « pauvre petite abeille » (Jessica nomme Hugo par ce terme à plusieurs reprises), une abeille que l'on ne puisse point distinguer des autres abeilles qui semblent être complètement identiques à elle.⁵⁸⁵

Le parti pris de mise en scène est de donner à voir l'emprise grandissante de l'obscurantisme, la religion prêtant main-forte au pouvoir³ pour asservir le peuple argien. C'est pourquoi les signes religieux, quels qu'ils soient, sont très prégnants référence aux capucins catholiques, pour les capes noires, à la religion musulmane, avec la femme voilée, à la religion juive, pour ce qui ressemble à une kipa sur la tête de Jupiter, à la religion païenne, avec la foudre qu'il porte en pendentif.⁵⁸⁶

Sartre révèle sa pensée sous la réponse du pédagogue à la question d'Oreste en ce qui concerne les croyances et la religion :

« Le Pédagogue : A présent vous voilà jeune, riche et beau, avisé comme un vieillard, affranchi de toutes les servitudes et de toutes les croyances, sans famille, sans patrie, sans religion, sans métier, libre pour tous les engagements et sachant qu'il ne faut jamais. »⁵⁸⁷

⁵⁸⁴ La notion de « l'expérience finale » sera développée de Jaspers, un autre philosophe existentialiste, qui à ce propos se voyait contraint d'avertir ses étudiants de ne pas se suicider.

⁵⁸⁵ Jean-Paul Sartre, *Les Mains Sales*, p.10.

⁵⁸⁶ Pistes de travail - CRDP de Paris - Académie de Paris
crdp.ac-paris.fr/pièce.../les-mouches... n° 140 janvier 2012, p.18.

⁵⁸⁷ Jean-Paul Sartre, *Les Mouches*, p. 122.

CHAPITRE III.

3.1. La politique

La politique recouvre au moins trois sens : 1. la politique en son sens plus large, celui de civilité ou *Politikos*, indique le cadre général d'une société organisée et développée ; 2. plus précisément, la politique, au sens de *Politeia*, renvoie à la constitution et concerne donc la structure et le fonctionnement (méthodique, théorique et pratique) d'une communauté, d'une société, d'un groupe social. La politique porte sur les actions, l'équilibre, le développement interne ou externe de cette société, ses rapports internes et ses rapports à d'autres ensembles. La politique est donc principalement ce qui a trait au collectif, à une somme d'individualités et/ou de multiplicités. C'est dans cette optique que les études politiques ou la science politique s'élargissent à tous les domaines d'une société (économie, droit, sociologie, *et cetera*) ; 3. enfin, dans une acception beaucoup plus restreinte, la politique, au sens de *Politikè*, ou d'art politique se réfère à la pratique du pouvoir, soit donc aux luttes de pouvoir et de représentativité entre des hommes et femmes de pouvoir, et aux différents partis politiques auxquels ils peuvent appartenir, tout comme à la gestion de ce même pouvoir.⁵⁸⁸

Selon Georges Balandier, l'anthropologie politique « tend à fonder une science du politique, envisageant l'homme sous la forme de *l'homo politicus* et recherchant les propriétés communes à toutes les organisations politiques reconnues dans leur diversité historique et géographique ».⁵⁸⁹

Les anthropologues ont distingué quatre systèmes politiques primitifs, qui se situeraient en dehors de toute logique étatique⁵⁹⁰: 1. Les bandes de chasseurs-cueilleurs nomades. Du fait de leur taille réduite (guère plus d'une centaine d'individus), et de leur mobilité, ces bandes n'éprouveraient nul besoin d'instituer des autorités politiques permanentes. 2. Les sociétés lignagères. Décrit par Evans-Pritchard,⁵⁹¹ dans son étude

⁵⁸⁸ Politique, un article de Wikipédia, l'encyclopédie libre.

⁵⁸⁹ George Balandier, *Sens et puissance*, 1971, Paris, PUF

⁵⁹⁰ Philippe Nemo 2007, p. 4

⁵⁹¹ Edward Evan Evans-Pritchard (21 septembre 1902 à Crowborough, East Sussex - 11 septembre 1973 à Oxford) est un anthropologue britannique. Il a participé au développement de l'anthropologie sociale. Il fut professeur d'anthropologie sociale à l'Université d'Oxford de 1946 à 1970.

classique sur les Nuer, ce système politique implique la réunion de plusieurs groupes familiaux, au sein desquels les aînés possèdent une légitimité particulière, qui les rend aptes à dénouer un conflit. 3. Les sociétés à notables charismatiques. Ici, le pouvoir est représenté ponctuellement par quelques personnalités reconnues pour leurs qualités morales ou leurs attributs matériels. Toutefois, cette dignité demeure individuelle, et n'est pas transmissible héréditairement. 4. Les sociétés à chefferies. Quelques individus exercent un pouvoir incontestable et héréditaire, dont l'étendue reste cependant variable. L'existence de sociétés sans États reste néanmoins sujette à caution.⁵⁹²

3.2. Sartre comme un philosophe de l'engagement politique

La pièce de théâtre *Les mains sales*, faisant partie du genre appelé « théâtre de situations », est une des œuvres écrites par un intellectuel avec des convictions marxistes et socialistes qui ne sont apparues que quelques peu d'années après la deuxième guerre mondiale et qui ont été abusées pendant cette « guerre froide », qui alors avait commencé, comme une source d'argumentation contre le communisme, chose qui n'avait point été l'intention de l'auteur. Un autre exemple bien connu de ce phénomène est l'apparition de la nouvelle satirique *Animal Farm* de George Orwell, lui aussi étant socialiste, d'un œuvre émetteur des points forts de jugements critiques sur quelques développements caractérisants du socialisme dans le monde, notamment du stalinisme, et qui avait alors été bien accueilli des représentants de convictions antimarxistes, chose que George Orwell lui non plus n'avait point désiré.⁵⁹³

Les mains sales avait été écrit en 1948, une année qui sera très importante dans l'évolution politique de Sartre. Il rejoindra le groupe qui était à l'origine du R.D.R. (Rassemblement Démocratique Révolutionnaire). En outre, il prendra position pour la création de l'État d'Israël. C'est aussi vers la fin de cette année-là, que toute l'œuvre de Sartre sera mise à l'Index,⁵⁹⁴ c'est-à-dire déclarée anathème par l'Église Catholique.

Les mains sales avait été le drame le plus populaire des drames sartriens. L'année de son apparition faisait partie d'une époque de la vie de Sartre pendant laquelle il devenait de plus en plus conscient de la nature politique de toute existence humaine. En réfléchissant sur cette phase dans sa vie, Sartre déclarera lui-même dans

⁵⁹² Politique, un article de Wikipédia, l'encyclopédie libre.

⁵⁹³ Orwells frygt og håb – Per Stig Møller, 1983

⁵⁹⁴ Laurent Gagnebin, « *Connaître Sartre* », Marabout Université, 1972 p. 163,

son autoportrait à soixante-dix ans en 1975 : « Tout homme est politique. Mais ça, je ne l'ai découvert pour moi-même qu'avec la guerre, et je ne l'ai vraiment compris qu'à partir de 1945. Avant la guerre, je me considérais simplement comme un individu, je ne voyais pas du tout le lien qu'il y avait entre mon existence individuelle et la société dans laquelle je vivais... j'étais l' 'homme seul', c'est-à-dire l'individu qui s'oppose à la société par l'indépendance de sa pensée mais qui ne doit rien à la société et sur qui celle-ci ne peut rien, parce qu'il est libre ».⁵⁹⁵ Pendant cette époque-là, il critiquait non seulement « la bourgeoisie », voire « l'idéalisme bourgeois » et le « matérialisme aveugle », mais aussi, comme Orwell, le néomarxisme stalinien.

Cette époque marque donc un changement dans la vie personnelle de Sartre. Son séjour en Allemagne nazie en 1933 l'avait déjà mis en rage, mais sa pensée tournait quand même plutôt autour de lui-même, il était préoccupé de son propre « salut personnel » à lui, pour ainsi dire, plutôt que d'un « salut collectif »^{596[4]}. Mais ses expériences personnelles dans la guerre comme mobilisé et en captivité allemande changeront son optique. Cette guerre le tira de son sommeil individualiste. Laurent Gagnebin décrit cette métamorphose comme suit : « Une perspective sociale va peu à peu se substituer... à une visée exclusivement psychologique ou, plus exactement, la compléter. »⁵⁹⁷

À la lumière de cela nous ne sommes pas étonnés de trouver dans *Les mains sales* des réflexions de Sartre sur lui-même. Dans la personne d'Hugo, nous voyons le Sartre avant la guerre ou bien le jeune Sartre, avec lequel le Sartre devenu mûr voudrait se débarrasser à fur et à mesure. Dans la personne d'Hoederer nous voyons, en partie, une personnification des alternatives politiques avec lesquels Sartre expérimente à l'époque, bien qu'il les critique également fortement. Il n'est pas du tout d'accord avec le pragmatisme de cet Hoederer, mais il réfléchit sur les conditions philosophiques d'une application plus pratique de ses pensées en matière de philosophie. Hoederer représente donc à un certain degré le Sartre mûr ou un prototype d'un homme politique marxiste avec lequel Sartre désire s'associer dorénavant. Cependant le héros véritable dans la pièce sera Hugo, c'est lui seul, qui atteindra à une application conséquente de ce que l'on appelle la liberté sartrienne. Il semble donc, que Sartre se voit lui-même dans une tension entre ces deux personnages, d'un côté Hoederer, duquel il rejette le fond

⁵⁹⁵ «Den franske eksistentialisme – Introduction à Sartre, Beauvoir, Camus » Steen Eiberg, Vivian Nedergaard, forlaget systime, Herning, 1985 p. 85,

⁵⁹⁶ Laurent Gagnebin, «*Connaître Sartre*», Marabout Université, 1972 p. 139,

⁵⁹⁷ Ibid, p. 139,

philosophique, mais embrasse l'humanité et le sens de collectivisme responsable, et de l'autre côté Hugo, qu'il rejette en tant que personnalité irresponsable en soi, mais qui continue d'avoir ses sympathies sur le plan philosophique.

D'un autre côté, on pourrait aussi interpréter la pièce de manière suivante : Le réalisme de Hoederer, le fait que la vérité soit plus « dense » chez lui que dans le monde autour de lui, est vue de Hugo (et de Sartre) comme une menace. Il faut se rendre compte que pendant les années 40 le monde intellectuel était conscient du fait que les leaders sans scrupules des gouvernements totalitaires avaient monopolisé la « vérité » de manière que ce ne soit exclusivement eux qui pourraient définir ce qui est vrai et ce qui ne l'est pas. Arthur Koestler, par exemple, écrivait pendant cette époque-là que l'histoire comme une science véritable se serait terminée à l'an 1936, parce que dès cette année-là, le monde n'exigeait plus que l'histoire comme science soit basée sur des faits. Le monde commençait à avaler sans critique les interprétations du passé que les leaders politiques fabriquaient et changeaient arbitrairement selon les besoins de leur politique. Hoederer est donc décrit, peut-être, comme un tel leader, qui monopolise la vérité, ce qui est illustré de manière humoristique par le fait que le café qu'il boit, a un goût plus vrai dans sa bouche à lui que dans la bouche de n'importe quel autre être humain. L'humanisme « réaliste » de Hoederer, sa politique réaliste qui se change avec les « faits » et qui sera plus tard adopté par le cercle communiste duquel Hugo faisait partie, sont donc vus comme une menace, une trahison de toute idéal politique « pure », malgré les sentiments chaleureux que Hoederer a pour les hommes en général. Or, il était typique pour cette époque que l'on se rendait compte des vrais motifs derrière les différentes formes « d'humanismes » prétendues que les dictateurs avaient montré à l'extérieur juste quelques peu d'années auparavant, comme un camouflage. Hoederer, c'est « les mains sales », il a une étiquette de situation, il s'adapte, il est utilitariste et matérialiste, est c'est pour cela qu'il doit disparaître. Hoederer est une image du politicien qui s'excuse pour sa politique changeante, pour le fait qu'il n'a pas de la suite dans ses pensées en ce qui concerne ses idéals, pour le fait qu'il devient un traître de l'idéologie, en désignant de l'index les « faits », les « circonstances », les « chances politiques » d'un moment donné. Hoederer est donc un opportuniste sympathique. Il s'en fiche de l'idéologie, il vit pour la réalité ; tandis que Hugo, bien entendu, est le contraire. On s'aperçoit de la tension entre le matérialisme et l'idéalisme vécue intensément par Sartre. Sartre essayait de trouver un chemin entre ses deux courants philosophiques extrêmes et opposés, fait duquel la pièce « *Les mains sales* » rend

témoignage. En même temps il ne faut pas oublier non plus que Sartre était fini avec l'existentialisme en 1945 d'après ses propres mots et on pourrait donc s'adonner à des spéculations sur la question si la création d'un Hugo n'était pas un ultime règlement de comptes fait par Sartre avec son propre existentialisme.

Quelques passages dans *Les mains sales* portent l'empreinte de points centraux de la philosophie de Sartre telle qu'elle avait été formulée avant 1948. Parmi ceux-là, nous nous allons occuper en spécial de sa conception de liberté ainsi que de ses racines dans la phénoménologie de Husserl et de Heidegger. Comme conclusion je vais essayer d'interpréter la pensée sartrienne comme étant d'un caractère intrinsèquement religieux.⁵⁹⁸

3.2.1. La dimension politique de la pièce « *Les Mouches* »

En tenant compte de l'époque à laquelle Sartre a écrit la pièce des *Mouches* (l'année 1943), on peut voir quelle lecture politique il est possible de faire des *Mouches*.

La référence à l'actualité reste toutefois implicite. La réception de la pièce en témoigne. Mis à part Michel Leiris⁵⁹⁹ (dont l'article figure en annexe document 5) et quelques personnes averties, les spectateurs sont passés à côté de la dimension historico-politique de la pièce, que la mise en scène de Dullin,⁶⁰⁰ pourtant, s'était attachée à souligner (notamment en créant, par l'adresse, une identification du public au peuple argien).

D'aucuns ont même soupçonné Sartre de faire le jeu des Allemands en représentant sa pièce pendant l'Occupation et, qui plus est, dans un théâtre en partie subventionné par le régime vichyste et nouvellement débaptisé (le théâtre Sarah Bernhardt venait d'être rebaptisé théâtre de la Cité – actuel théâtre de la Ville – car Sarah Bernhardt était juive).

C'est pourquoi Sartre, après la Libération, a dû expliciter son intention politique. Dès septembre 1944, il avoue dans une interview : « Pourquoi faire déclamer des Grecs

⁵⁹⁸ www.continualreformation.org/sartre.htm

⁵⁹⁹ Michel Leiris (Julien Michel Leiris), né le 20 avril 1901 à Paris 16^e et mort le 30 septembre 1990, à Saint-Hilaire dans l'Essonne, est un écrivain, poète, ethnologue et critique d'art français.

⁶⁰⁰ On pourra se reporter au texte de Simone de Beauvoir relatant la création de la pièce. Voir *La force de l'âge*, Paris, Gallimard, 1960, p. 616-617. Simone de Beauvoir relate, dans ses *Mémoires*, la création de la pièce, et affirme son esprit résistant. Le message politique, selon elle, a été compris aussi bien par les résistants que par la critique collaboratrice.

[...] Si ce n'est pour déguiser sa pensée sous un régime fasciste. Le véritable drame, celui que j'aurais voulu écrire, c'est celui du terroriste qui, en descendant des Allemands dans la rue, déclenche l'exécution de cinquante otages. »

Après la Libération, son discours se fait encore plus clair : « Après notre défaite de 1940, trop de Français s'abandonnaient au découragement ou laissaient s'installer en eux le remords. J'ai écrit *Les Mouches* et j'ai essayé de montrer que le remords n'est pas l'attitude que les Français devaient choisir après l'effondrement militaire de notre pays... Mais l'avenir, bien qu'une armée ennemie occupât la France, était neuf. Nous avions prise sur lui, nous étions libres d'en faire un avenir de vaincus ou, au contraire, d'hommes libres qui se refusent à croire qu'une défaite marque la fin de tout ce qui donne envie de vivre une vie d'hommes. »⁶⁰¹

Si on essaie de faire une recherche sur la France sous Pétain et de reformuler le parallèle que suggère Sartre entre les Français et le peuple d'Argos on pourrait dire ceci :

Le 22 juin 1940, l'armistice est signé entre le représentant du Troisième Reich hitlérien et le gouvernement du Maréchal Pétain : la France subit alors quatre années d'occupation et le peuple doit choisir entre la voie de la résistance et celle de la collaboration. Sartre percevait dans la propagande de Vichy un appel au remords et un « *mea culpabilisme* » : prendre acte de la défaite, payer pour ses fautes (notamment celle d'avoir accepté le Front populaire en 1936, responsable selon Pétain de la décadence de la France) et se faire un devoir de collaborer. Il y a donc un parallèle à établir entre les discours de Pétain aux Français « Vous souffrez et vous souffrirez longtemps encore, car nous n'avons pas fini de payer toutes nos fautes. » et la volonté d'Égisthe d'accabler (et d'ainsi soumettre) son peuple par l'organisation, chaque année, d'un culte des morts pour expier la faute qu'ils ont commise, en laissant Agamemnon se faire assassiner. Sartre attaque les valeurs vichystes attachées aux cérémonies commémoratives et au culte de la mort et de la vieillesse. La ville d'Argos est peuplée de « vieilles carnes » fossilisées sous le joug politique et religieux. Est en effet également implicitement stigmatisé le rôle d'une partie de la hiérarchie de l'Église (les évêques sous Pétain) qui a soutenu et encouragé le régime de Vichy : le grand prêtre et Jupiter apparaissent comme de grands manipulateurs de foules, à la fois dangereux et ridicules. ⁶⁰²

⁶⁰¹ In *Un théâtre de situation* p. 225.

⁶⁰² Pistes de travail - CRDP de Paris - Académie de Paris
crdp.ac-paris.fr/pièce.../les-mouches... n° 140 janvier 2012, p.4

Dans ce contexte, Oreste apparaît donc comme une figure de résistant et de marginal : « Tu es comme un lépreux », ⁶⁰³ lui dit Jupiter.

Quant au symbole que suggère le titre même de la pièce, *Les Mouches*, on pourrait le mettre en relation avec le comportement des Argiens et des Français sous l'Occupation puisque les mouches, «c'est un symbole»! comme le dit malicieusement Jupiter au pédagogue :

LE PÉDAGOGUE- Qu'est-ce que les mouches ont à faire là-dedans ?

JUPITER- Oh ! c'est un symbole. Mais ce qu'ils ont fait, jugez-en sur ceci : vous voyez cette vieille cloporte, là-bas, qui trotte de ses petites pattes poires, en rasant les murs ; c'est un beau spécimen de cette faune noire et plate qui grouille dans les lézardes. Je bondis sur l'insecte, je le saisis et je vous le ramène. ⁶⁰⁴

Le titre concentre en effet tout un faisceau de significations et de connotations:

- suspicion (mouche/mouchard), espionnage
- abrutissement, torpeur dans laquelle la peur et le remords ⁶⁰⁵ plongent les habitants (d'où l'emploi des mots « tsé-tsé » dans la formule la magique de Jupiter)
- mort, pourriture : les mouches sont attirées par « une puissante odeur de charogne » ⁶⁰⁶
« Je pue ! je pue ! je suis une charogne immonde. Voyez les mouches sont sur moi comme des corbeaux ! [...] Je suis un égout, une fosse d'aisances... », dit un homme en se jetant à genoux. ⁶⁰⁷
- bestialité/déshumanisation : les mouches en effet entrent en résonance avec le bestiaire très important inscrit dans la pièce : chiennes, vers, corbeaux... et contribuent à la confusion entre le règne humain et animal. ⁶⁰⁸

3.2.2. La dimension politique de la pièce « *Les mains sales* »

Quant à la dimension politique de la pièce *Les mains sales*, il faudrait d'abord parler des références historiques. Avant de parler de la portée politique de la pièce, il est intéressant de remarquer quelques similarités entre *Les Mains sales* et certains moments

⁶⁰³ Sartre, *Les Mouches*, p. 232.

⁶⁰⁴ Sartre, *Ibid.*, p. 111.

⁶⁰⁵ Les mouches sont en réalité les Érinyes, déesses de la vengeance. Hésiode en fait trois monstres femelles. La plus célèbre d'entre elles se nomme Mégère.

⁶⁰⁶ Sartre, *Les Mouches*, p. 107.

⁶⁰⁷ Sartre, *Ibid.*, p. 152.

⁶⁰⁸ Pistes de travail - CRDP de Paris - Académie de Paris
crdp.ac-paris.fr/pièce.../les-mouches... n° 140 janvier 2012, p.4

historiques. En effet, il se peut que l'inspiration de Sartre soit tout d'abord d'ordre historique, puisque la pièce rappelle l'assassinat de Trotski auquel peut renvoyer le meurtre d'Hoederer. Ce dernier vit sans cesse sous une menace de mort et le moindre relâchement de la surveillance de ses gardes pourrait lui être fatal. Les circonstances des meurtres respectifs d'Hoederer et de Trotski, de même que leurs positions politiques (le stalinisme), sont pour le moins très identiques. La pièce est donc très imprégnée de stalinisme, puisque Sartre prend pour objet des *Mains sales* les méthodes staliniennes de falsification du passé. En outre, l'histoire d'Hoederer fait également penser à celle de Jacques Doriot (1898-1943), secrétaire du Parti Communiste Français, qui, ayant créé le Parti populaire Français, vira complètement de bord, pour collaborer avec le maréchal Pétain, et devenir un véritable leader fasciste. Il mourut en uniforme allemand, mitraillé par un avion allié.⁶⁰⁹

Nous l'avons dit précédemment, Hugo fait tout particulièrement penser à l'auteur de la pièce, qui n'a plus guère d'affection ni de reconnaissance envers le monde bourgeois dont il est issu, mais dont les valeurs continuent à le hanter. En effet, Sartre aimerait y voir un peu plus clair quant à l'engagement politique qui est devenu le sien. La question que pose Sartre dans *Les Mains sales* pourrait se résumer ainsi : une pensée révolutionnaire comme celle issue du Parti, peut-elle un jour, pour rester efficace quant à la prise du pouvoir, rester compatible avec les idéaux qu'elle a mis en place dès le début ? Evidemment, la réponse à cette question est négative, même si la désillusion que vit Hugo à la fin de la pièce est presque insupportable... En effet, Sartre utilise cette pièce comme l'illustration du compromis : toute révolution est bien obligée non seulement d'accepter des compromis politiques, mais aussi de mentir un tant soit peu aux membres du parti concerné, ce que montre bien l'explication d'Olga au dernier tableau : « Le parti a changé sa politique » (septième tableau, scène unique).⁶¹⁰ Un révolutionnaire peut-il au nom de l'efficacité risquer de compromettre son idéal ? A-t-il le droit de se « salir les mains » ?⁶¹¹

La pièce pose la question de l'idéalisme : jusqu'où celui-ci doit-il être poussé ? Est-il viable en politique ?

⁶⁰⁹ Pistes de travail - CRDP de Paris - Académie de Paris
crdp.ac-paris.fr/piece.../les-mains-sales_apr... mai 2009 n°81 p. 15.

⁶¹⁰ Sartre, *Les Mains sales*, p. 239.

⁶¹¹ Pistes de travail - CRDP de Paris - Académie de Paris
crdp.ac-paris.fr/piece.../les-mains-sales_apr... mai 2009 n°81 p.16.

En outre, il est à remarquer que le statut de la femme, par le biais des personnages de Jessica et d'Olga, est aussi évoqué dans son rapport à la politique : sans juste milieu, la femme apparaît soit comme une femme de maison désintéressée et frivole chez Jessica, ne s'intéressant pas à la politique et ne la percevant que comme un jeu potentiel auquel elle n'a pas accès, soit comme une partisane du mouvement et militante active pour le personnage d'Olga.

Néanmoins, des zones d'ombre subsistent, comme les motivations de l'engagement politique : doit-on obéir à tous les ordres ? Dans cette lutte entre pragmatisme et idéalisme, que faut-il privilégier ? Accepter d'avoir les mains sales, c'est garantir un rôle historique en particulier, sans se laisser envahir par des scrupules d'ordre personnel.

Au-delà de la dimension politique que soulève l'intrigue, la pièce puise également son originalité en posant ces questions intemporelles. Cette pièce parle de compromis, de mensonge, de l'écrasement de l'homme par son milieu : la façon dont Sartre traite l'engagement dans *Les Mains sales* et critique les raisons politiques qui gouvernent l'Etat, est encore au cœur des problématiques actuelles.⁶¹²

3.2.3. Une exposition centrée sur la question politique

La politique est constamment présente dans la pièce. La scène d'exposition place d'emblée la question politique et ses conséquences au centre de la pièce. L'une des dimensions majeures de la pièce est de délimiter si les actes d'Hugo ont une dimension politique ou personnelle.

Dès le début du retour en arrière (tableau 2, voir le résumé de la pièce), Hugo est confronté à la question de l'action politique. Il écrit dans le journal du parti, travail qui apparaît comme inutile : « je ne le lis pas »⁶¹³ dit Ivan, un autre militant car « c'est pas de votre faute mais vos nouvelles sont en retard de huit jours sur celles de la B.B.C. ou la radio soviétique »⁶¹⁴ et n'a qu'une idée en tête, mener une vraie action politique, faire de « l'action directe » car il en a assez d'écrire pendant que les copains se font tuer.

⁶¹² Pistes de travail - CRDP de Paris - Académie de Paris
crdp.ac-paris.fr/piece.../les-mains-sales_apr... mai 2009 n°81 p.16.

⁶¹³ Sartre, *Les Mains sales*, p. 39.

⁶¹⁴ Sartre, *Ibid*, p. 39.

Cette première scène du deuxième tableau présente donc les deux manières de faire de la politique, le combat idéologique et le combat actif.⁶¹⁵

Dans cette pièce, Sartre construit des caractères politiques assez simples à identifier. Les militants de base – par exemple Ivan (second tableau, scène I) – sont disciplinés et entièrement dévoués au Parti, comme le résume cette formule d'Hugo : « Alors s'il est contre, je suis contre aussi. Pas besoin de savoir de quoi il s'agit » (deuxième tableau, scène III)⁶¹⁶ qui indique bien que l'on applique sans discuter les directives du parti. Les deux gardes du corps d'Hoederer, Slick et Georges, qui apparaissent à la scène II du troisième tableau sont des exemples de ces figures de militants aveuglément dévoués à la cause, qui appliquent les consignes sans arrière pensées. Très vite un fossé apparaît entre eux et l'intellectuel Hugo : « Qu'est-ce qu'il y a eu ? Qu'est-ce que vous lui reprochez ? Il est trop bien habillé ? Il parle comme un livre ? »⁶¹⁷ dit Hoederer à l'attention de Slick et Georges (troisième tableau, scène III). Olga et Hoederer, représentent les dirigeants du Parti : leurs actes sont totalement dépourvus de naïveté et parfois emprunts d'un certain cynisme.

C'est ainsi qu'il justifie son alliance avec le régent et Karsky, car elle permettra tout d'abord d'éviter des centaines de milliers de morts, puis ensuite permettra au parti prolétarien de prendre le pouvoir dans les années à venir. Hugo, à l'inverse, qui incarne une vision plus idéaliste de la politique, est extrêmement choqué par ce point de vue : il préfère les morts et l'échec à la compromission. Enfin, Karsky et le prince représentent les adversaires politiques. Ce sont des dirigeants comme Hoederer ; lors de leur rencontre (quatrième tableau, scène IV), ils se placent sur le même terrain : celui des affaires, sans affect personnel. Les dirigeants politiques apparaissent ici comme des animaux à sang froid, très exactement machiavéliques. Le personnage d'Olga fait contrepoint à cela : bien sûr elle est un dirigeant intermédiaire, mais à chacune de ses interventions (premier tableau, scène I ; cinquième tableau, scène I ; et septième tableau, scène I), ce sont ses convictions politiques ou son amour pour Hugo qui la motivent. Pire encore, elle déguise sa motivation amoureuse en raison politique. C'est ainsi qu'elle donne cet argument à Louis pour qu'il épargne Hugo : « bien dirigé, il peut servir d'homme de main pour toutes les besognes » (premier tableau, scène I)⁶¹⁸ tandis

⁶¹⁵ Pistes de travail - CRDP de Paris - Académie de Paris
crdp.ac-paris.fr/piece.../les-mains-sales_apr... mai 2009 n°81 p.4

⁶¹⁶ Sartre, *Ibid*, p. 44.

⁶¹⁷ Sartre, *Ibid*, p. 89.

⁶¹⁸ Sartre, *Ibid*, p. 29.

que sa vraie motivation, plus intime, apparaît à la fin : « Tu ne me quitteras plus. Et s'il y a des coups durs, nous les supporterons ensemble. »⁶¹⁹ C'est donc plus pour elle que pour le Parti qu'Olga veut sauver Hugo.⁶²⁰

Hoederer- « Moi j'ai les mains sales. Jusqu'aux coudes. Je les ai plongées dans la merde et dans le sang. Et puis après ? Est-ce que tu t'imagines qu'on peut gouverner innocemment ? »⁶²¹

Le conflit entre l'idéalisme et le pragmatisme est principalement visible dans la scène III du cinquième tableau, lors de la confrontation intellectuelle entre Hugo et Hoederer. À travers ces deux personnages, la question de l'engagement est aussi posée, chacun représentant une forme de l'engagement politique.

C'est un moment très intense : tout le monde est ému par l'attentat à la bombe qui a précédé, Hugo s'est enivré et Jessica vient de le convaincre de débattre avec Hoederer pour le faire changer d'avis au lieu de le tuer. Hoederer entre et un débat fondamental a lieu dont Hoederer sort vainqueur : il a convaincu Hugo.

Une telle confrontation évoque d'abord la biographie de Sartre: la figure de l'intellectuel, petit bourgeois qui veut agir vraiment, autrement que par sa plume n'est en effet pas sans rappeler le vrai Sartre, théoricien de l'engagement mais qui a manqué tous les combats (guerre civile en Espagne, Résistance, soutien au FLN) auxquels il aurait pu participer.⁶²²

⁶¹⁹ Sartre, *Ibid*, p. 237.

⁶²⁰ Pistes de travail - CRDP de Paris - Académie de Paris
crdp.ac-paris.fr/piece.../les-mains-sales_apr... mai 2009 n°81 p.4- 5

⁶²¹ Sartre, *Ibid*, p. 194.

⁶²² Pistes de travail - CRDP de Paris - Académie de Paris
crdp.ac-paris.fr/piece.../les-mains-sales_apr... mai 2009 n°81 p.6.

CONCLUSION

Dans la présente thèse nous avons essayé de révéler comment Jean-Paul Sartre, qui est un auteur de théâtre et qui est en même temps un philosophe existentialiste, a abordé et projeté les thèmes de liberté, de responsabilité, de rébellion et de soumission, de moi et l'autre dans ses œuvres de théâtre, en étudiant, en examinant et en analysant ses pièces de théâtre et comment il a transféré ses idées existentialistes par le moyen de l'art littéraire. Dans cette thèse, nous avons discuté les formes artistiques de l'idéologie esthétique et existentialiste façonnant et influençant des masses. En outre, nous nous sommes efforcé de développer une perspective critique. Les pièces de théâtre de Jean-Paul Sartre furent étudiées et analysées par les méthodes d'analyse de contenu et les méthodes thématiques.

Sartre est l'un des rares auteurs qui s'est servi du théâtre comme moyen d'expression pour ses idées philosophiques, d'autant plus que toutes les pièces sartriennes appellent une émotion rafraichissante ; les dialogues secouent les spectateurs ou les lecteurs, car il a le don des formules frappantes. Il a illustré sa philosophie par ses romans, son théâtre et ses essais. Ce qui nous a attiré, c'est surtout son théâtre ; d'autant plus qu'il est un théâtre de philosophie en grande partie où il s'agit de la liberté, des rapports avec autrui, des relations de la conscience à l'absolu, des actes humains, de la responsabilité de l'homme, du choix humain, de l'ambiguïté de notre siècle

Nous avons fait un coup d'œil sur le théâtre français contemporain avant d'entamer notre sujet. Ensuite, des événements de l'entre-deux guerres et la recherche d'une nouvelle éthique et de nouvelles valeurs furent analysés. De même, la philosophie de Jean-Paul Sartre, c'est-à-dire l'existentialisme fut étudié. Afin de mieux présenter notre thèse, nous avons profité des œuvres de théâtre de Jean-Paul Sartre et de ses entretiens relatifs aux théâtres ; des ouvrages écrits sur le théâtre en général et des œuvres examinant en particulier les pièces de théâtre de Jean-Paul Sartre ; des thèses préparées sur ce sujet, et également des pages Web sur Internet.

Pour cette étude du théâtre existentialiste de Sartre, nous nous sommes appuyé sur l'ensemble de l'œuvre, mais de manière plus pointue sur trois de ses pièces : *Huis-Clos*, *Les Mouches* et *Les Mains Sales*. Dans la première pièce, Sartre met en évidence la relation à autrui, dans la seconde c'est principalement de la responsabilité qu'il s'agit

alors qu'avec la troisième c'est l'aspect politique du théâtre qui ressort. « Les perspectives de l'étude du théâtre de Sartre ne se cantonnent donc pas à une simple étude de style ou de courant ou encore de philosophie. Il s'agit en fait d'une multitude d'aspects qui s'entrecoupent et qui s'influencent les uns les autres.⁶²³

Dans la présente thèse nous nous sommes orienté aux éléments existentialistes dans les trois pièces de Jean-Paul Sartre *Les Mouches* et *Huis Clos* et *Les Mains sales*. Après la présentation de l'existentialisme, quels sont ses points principaux et quels sont les tendances existentialistes dans le théâtre, nous avons déterminé les trois points qui sont selon nous les plus problématiques dans les deux pièces. Nous les avons analysés dans chaque pièce séparément.

Le premier point que nous avons suivi, ce sont les situations. En ce qui concerne *Les Mouches*, il y a un nombre infini de ces situations : Oreste est vu par les Dieux et plus tard par le peuple d'Argos, Électre est vue par sa mère et par les Dieux, les habitants d'Argos sont vus par les Dieux et en même temps par Égisthe, Égisthe est vu par son peuple et comme tous les autres par les Dieux... En général nous pouvons dire que chaque personnage de cette pièce n'est pas vu par un seul personnage. Le comportement avec lequel ils supportent ces regards est ici très pertinent. Seul personnage qui n'est pas influencé par les vus des autres est Oreste. Il est tout à fait sûr de soi, de ses décisions et de ses actes, il est capable de les justifier. Il n'a pas peur et avant tout, il est absolument responsable de ses actes. Grâce à ces choses-là il incarne parfaitement la doctrine existentialiste. Et dans notre comparaison nous devons dire qu'il est l'unique personnage qui se comporte de cette façon.

Dans *Les Mouches* Oreste est un contraire absolu des comportements des autres et donc il sert à la manifestation plus évidente de la différence entre sa conduite et la conduite des autres personnages des *Mouches*. L'unique personnage qui puisse être au début comparé avec Oreste est Électre et son étourderie juvénile. Mais finalement, du point de vue de la philosophie existentialiste, Électre est une représentation du comportement irréfléchi et de l'incompétence d'être responsable de ses actes.

Dans le cas de *Huis Clos*, il n'y a aucun personnage capable d'être responsable de ses actes. La situation d'être vu est ici évidente : Garcin regarde Inès et Estelle, les deux femmes sont au contraire vues par Garcin et, bien sûr, chaque des femmes regarde

⁶²³ Le théâtre existentialiste de Sartre, *Huis clos Les mouches Les mains sales*, réalisé par : BERTHOLIER Vanessa BOYER Patricia NOWAK Fabrice, Terminale L 2001-2002 Lycée Le Verger Sainte-Marie, p.3

l'autre. Mais il y a aussi la situation initiale où Garcin entre dans le salon et il est vu par le garçon d'étage. Dans ce moment nous voyons la première situation d'être vu dans *Huis Clos*. Garcin est tout d'abord très sûr de soi mais après la conversation courte avec le garçon de service nous pouvons voir les premiers indices de son incertitude. *Huis Clos* est une pièce des dialogues et grâce à cela la situation d'être vu peut se développer. La première impulsion pour cette situation vient avec Inès, femme froide, calculatrice et dépourvue des sentiments. Dans notre comparaison Inès est un personnage remarquable parce qu'elle demande ouvertement la souffrance et la douleur des autres : elle a besoin de ces choses-là pour vivre. Ce personnage ne ressemble à aucun personnage humain dans les pièces. Le seul personnage que nous pouvons comparer avec Inès est Jupiter doué du même goût qu'elle : il aime la souffrance des autres. Deux autres personnages de *Huis Clos*, Estelle et Garcin, sont les représentations parfaites de la lâcheté. Malgré la confession de leurs actes ils cherchent toujours la façon comment d'éviter leur responsabilité, ils donnent les raisons qui les justifient à eux. Nous voyons le même défaut chez le peuple d'Argos : ses habitants avouent leurs crimes mais ils ne les considèrent comme mauvais. Finalement nous pouvons dire que le seul personnage qui supporte les regards des autres est Oreste. Les autres – le peuple d'Argos, Égisthe, tous les personnages de *Huis Clos* et après tout même Électre sont toujours influencés par les regards des autres et ils ne s'y révoltent aucunement. Et l'explication de ce comportement est facile à comprendre : tous ces personnages ne sont pas si forts ou sûrs de soi et avant tout, ils ne sont pas capables d'être responsables de leurs actes. Du point de vue de la situation d'être vu, ils sont tous un contraire absolu des idées existentialistes.

Les mains sales est en effet un drame autobiographique. Sartre y décrit ses propres luttes intellectuelles en relation avec son entrée dans un parti « révolutionnaire » en 1948. Il y met en contraste sa version du marxisme idéal. D'après Sartre, il fallait incorporer l'existentialisme au marxisme. Sans existentialisme le marxisme ne pourra pas fonctionner et Hugo en est le représentant dans le drame. Hoederer représente le pragmatisme matérialiste qui a infiltré le marxisme pur et qui est en train de le déformer. Cependant, Hoederer mène une politique qui est applicable en collectivité, tandis que la phénoménologie d'un Hugo mène à un solipsisme qui isolera l'individu de la possibilité d'agir en responsabilité envers le monde autour de lui. Sartre rejette tous les deux caractères, ce qu'il veut est une solution intermédiaire ; une philosophie politique qui unira l'humanisme et le sens de responsabilité d'un Hoederer avec

l'attitude non-compromissee, la capacité de dire « non », d'un Hugo. La fin tragique, qui est caractérisée par une espèce d'unisson métaphysique entre Hugo et Hoederer (Hugo se suicide en honneur de la personne de Hoederer et en même temps en proteste contre la politique de Hoederer) où ces deux personnages se fondent ensemble, marque le désir de Sartre d'arriver à cette synthèse entre le matérialisme et l'idéalisme sur le plan philosophique qui pourrait être mise en action sur le plan politique. Il semble que Sartre ait de la sympathie pour les « hommes pratiques » du parti qu'il vient de rejoindre, y voulant en même temps apporter un fondement philosophique plus conséquent, il désire que ses nouvelles camarades aient « de la suite dans leurs idées ». ⁶²⁴

Après avoir considéré les idées principales de l'idéologie sartrienne vis-à-vis les comportements des personnages dans ses œuvres théâtrales, nous pouvons dire qu'ils existent deux types de personnages dans le théâtre sartrien : ce sont les personnages 'typiques' et les personnages 'atypiques'. Alors que les personnages 'typiques' sont conformes à l'idéologie sartrienne, les personnages 'atypiques' sont bouleversés de l'intérieur, par des conflits souvent causés par le regard d'autrui ; ce qui empêche alors la réalisation de leur liberté totale telle que la conçoit Sartre. nous pouvons aussi dire que la notion de la liberté dans l'œuvre théâtrale de Sartre est souvent tragique. On y trouve souvent les héros qui affirment leur liberté aux dépens des autres. Le vrai personnage sartrien est celui qui choisit librement une voie tout à fait différente, et au moment où il réussit, il est prêt à assumer la responsabilité de son choix et de son acte.

Un autre point que nous avons suivi, ce sont les valeurs. Ici, nous nous sommes consacré avant tout aux valeurs de vie des personnages et puis à leur foi. La gamme de ces valeurs est dans *Les Mouches* et *Huis Clos* vraiment large. Nous avons commencé par celles qui sont positives, qui sont en minorité dans les deux cas. Et c'est de nouveau Oreste chez lequel nous observons les valeurs qui sont communes pour la majorité des gens : besoin d'avoir une patrie, une famille, d'appartenir quelque part. Oreste est unique personnage qui représente l'humanité et la fraternité dans ces deux pièces. Dans le cas des personnages de *Huis Clos* nous ne pouvons pas observer ces désirs du tout – leurs rêves et leurs nécessités sont toujours liés avec le mal. Inès désire la souffrance et la douleur des autres, Estelle est une représentation de l'égoïsme avec nul égard aux autres, Garcin a besoin de faire mal aux hommes. Les valeurs de vie sont intéressantes chez Électre. Elle ne connaît pas dans sa vie l'amour, la famille ou

⁶²⁴ Jean-Paul Sartre, *Les Mains Sales*, p. 11.

l'amitié. Électre n'a connu jamais les valeurs de vie les plus importantes, ce sont seulement la haine et le désir de la vengeance dont Électre rêve. Dans la comparaison des valeurs des autres personnages Électre est une personne vraiment remarquable : la personne dont les besoins et les désirs sont aux antipodes des besoins et désirs des hommes ordinaires. Mais revenons à Oreste. C'est aussi la justice qui fait la grande différence entre lui et les autres. Il veut venger la mort de son père et il le considère comme justifié - à la différence des autres personnages qui agissent juste pour leur plaisir et leur intérêt. Oreste, par son acte, veut délibérer les habitants d'Argos pour pouvoir être l'un d'eux. La justification est selon nous l'élément le plus important dans lequel Oreste diffère des autres. Et c'est en même temps l'élément qui est en accord absolu avec les pensées de Jean-Paul Sartre et son existentialisme. Nous devons dire que la bonne foi est seulement chez le personnage d'Oreste. Dans *Les Mouches*, cette foi met Oreste à l'opposé des personnages (le peuple d'Argos, Égisthe, Clytemnestre) qui représentent la mauvaise foi. Dans *Huis Clos* elle n'existe pas. Et si nous regardons les valeurs du point de vue de l'humanité, c'est toujours Oreste seul qui agit en accord avec les valeurs de vie généralement déclarées.

Nous avons mis l'accent sur l'analyse des éléments existentialistes aussi : la liberté dans la situation. Cette liberté est toujours influencée par beaucoup d'éléments extérieurs dans *Les Mouches*. Au premier coup d'œil il est clair que la liberté est considérablement limitée dans toute la ville. Les habitants d'Argos obéissent à Jupiter et à Égisthe, Électre est plus ou moins obéissante à Clytemnestre et à Égisthe. Le seul personnage qui ne tienne pas compte de la volonté de ces êtres qui disposent de la force majeure est Oreste. Oreste est libre dans ses choix dès le début de la pièce et il choisit librement le sentiment d'appartenir. En comparaison avec les autres personnages des *Mouches* et de *Huis Clos* il est seul à connaître ses désirs et besoins et en même temps à agir en fonction de ces derniers. Chez le peuple d'Argos, nous avons révélé l'unique situation qui saisit le passé et la mort d'Agamemnon. C'était l'unique décision de ce peuple à cette époque-là, nous pouvons le caractériser comme la décision de ne pas agir. Dans ce moment-là le peuple d'Argos a décidé par sa lâcheté, par sa peur et par son impuissance de se révolter de son futur. On peut trouver la situation similaire chez les personnages de *Huis Clos*. Ils sont enfermés dans l'enfer et reçoivent la seule possibilité de décider de leurs destins au moment où la porte s'ouvre. Du point de vue de la doctrine existentialiste, c'est une situation individuelle où ils peuvent prouver leur aptitude d'agir librement sans égard aux conditions extérieures. Le résultat de cette

situation est le même comme dans *Les Mouches* : Estelle, Inès et Garcin décident de rester, ils préfèrent l'état de ne plus être libre pour toujours et en même temps ils montrent leur peur et lâcheté. Si nous voulons décrire entièrement la liberté dans la situation, il faut observer de plus près Électre. Elle est le deuxième personnage qui, à côté d'Oreste, se décide librement. Au moment de la décision, son comportement est en accord avec les idées existentialistes. Mais au fur et à mesure, Électre est de plus en plus maîtrisée par la peur et par l'irresponsabilité. En conséquence, elle se range sur la même échelle que les autres, comme le peuple d'Argos et avant tout comme Estelle, Inès et Garcin.⁶²⁵

La philosophie existentialiste sartrienne est basée sur l'inexistence de Dieu. De là, elle est fautive ; certes, il n'est rien d'autre dans l'existence que Dieu le très haut, ses attributs et ses actions. Tout est Lui, de Lui et pour Lui. S'il venait à être voilé et séparé du monde l'espace d'un battement de paupière, le monde s'évanouirait en un clin d'œil ; il ne reste que parce qu'il le préserve et le garde. Toutefois, son apparition est si intense qu'elle subjugué nos perceptions, si bien que Sa manifestation, nous l'appelons un voile. C'est là que notre philosophe existentialiste fait l'erreur. C'est une contradiction flagrante qui n'est qu'une tentative de faire un monde meilleur sur la base d'une humanité pire ; elle n'aboutit donc qu'à l'abolition même de l'humanité et par conséquent aussi du bonheur. Réformer l'homme, c'est le relier au Ciel, rétablir le lien rompu ; c'est l'arracher au règne de la passion, au culte de la matière, de la quantité et de la ruse, et de le réintégrer dans le monde de l'esprit et de la sérénité, nous dirions même, dans le monde de la raison suffisante.

Sartre lie impitoyablement le problème de destin à la responsabilité humaine. Il s'attendait ainsi à ce qu'il apportât la vitalité ou la réanimation à la communauté occidentale. Mais enfin lorsque cet espoir ne l'a même pas satisfait, il s'est adroitement glissé dans le courant marxiste à l'idée de renaître dans la révolution. Sa philosophie consistait, en effet, à adopter Heidegger à la pensée française. Sa pensée une fois niée par lui-même, sa philosophie s'est rendue à son propre maître Heidegger.⁶²⁶

L'homme est-il vraiment libre ? Quelles sont les limites de sa liberté ? L'homme est-il libre de choisir que deux et deux font quatre ? L'homme est-il libre de naître à

⁶²⁵ Postůvková, Svata, *Les éléments existentialistes dans les pièces de Jean-Paul Sartre, Les Mouches et Huis clos*, p. 11.

⁶²⁶ Karakoç, Sezai, *İnsanlığın Dirilişi, (La Résurrection de l'humanité)* 2. Baskı, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1977. p. 121.

telle ou telle époque ? Sa naissance sa mort et puis le fait de se vieillir dépendent-ils de l'homme ? Toutes ces questions n'ont pas de réponses chez Sartre.⁶²⁷

À notre avis, la liberté humaine est relative, et n'est pas absolue. Dieu seul est absolu. La liberté humaine, malgré sa relativité, n'est pas autre chose que liberté comme une lumière faible n'est rien d'autre que de la lumière. En vérité l'idée de la prédestination n'abolit pas celle de la liberté. L'homme est soumis à la prédestination, parce qu'il n'est pas Dieu, mais en même temps il est libre, comme nous venons de dire tout à l'heure.

Selon Sartre, la liberté de l'homme amène logiquement à conclure que le pouvoir divin ne peut pas s'exercer sur lui ; si Dieu, infini et absolu, prévoit et saisit tous les actes, l'homme étant relatif, mortel et fini, ne peut pas être libre. Cependant nous venons de dire que la liberté de l'homme est relative, comme son être l'est. Il est dépendant d'une liberté absolue et totale. L'homme ainsi envisagé, n'est jamais réduit à zéro, car sa liberté est relative et dépendante de la liberté totale et absolue de Dieu. Ceci vient de ce que Sartre ne reconnaît plus aucune autorité effective dans l'ordre spirituel et aucun pouvoir légitime dans l'ordre temporel.

À cet égard, l'athée se permet de discuter des choses sacrées ; et en dernière analyse, il se substitue au divin. Il veut remplacer Dieu et l'emporter sur le Ciel et il se fait le centre de toutes choses. C'est ce qui le mènera à l'état périssable. Ce n'est qu'une folie qui le porte à sacrifier l'éternel au périssable. Il ne faut donc absolument pas prendre Dieu le Tout Puissant pour grande menace contre la liberté de l'homme. Dieu l'a créé et lui a montré les deux voies : La voie du Bien et celle du Mal. Il l'a doué de l'intelligence et du libre arbitre. C'est à lui de choisir l'une de ces deux voies qu'il veut de son libre arbitre.

Cependant, le fait est qu'il y a de grandes menaces contre la liberté humaine. Ce sont les idoles, les fictions, et les mythes qu'il faudrait détruire pour que l'homme soit libre. De ce point de vue, le roi, le chef, le parti politique ont un point commun. Selon Sartre, ils représentent l'ordre, le pouvoir et la loi. La liberté humaine ne peut pas s'épanouir dans l'ordre et le pouvoir, mais dans l'aventure ou dans la révolte ; et la loi est un moyen d'oppression. Sartre réduit ainsi la cause à l'effet, le principe à la manifestation. Dans une telle façon de voir, il n'y a plus aucune place pour l'équilibre. C'est la réduction systématique de toute réalité et de toute valeur, notamment de toute

⁶²⁷ Schuon, Frithjof, *Perspectives spirituelles et faits humains*, Cahier du Sud, Paris, 1953, p. 20.

valeur morale au fait brut. La liberté idéaliste, néanmoins quantitative de Sartre implique la liberté pour le mal, donc aussi celle d'abolir toute liberté. La liberté athée part de l'erreur que l'homme et le bien-être terrestre représentent des valeurs absolues ; que l'homme est bon par définition ; qu'il n'existe donc pas d'homme foncièrement mauvais ; qu'il n'y a pas de valeurs incompatibles avec le bien-être terrestre ; que ce qui contredit l'individu humain et ses aises ne peut pas être un bien. Cependant la vraie charité peut être parfois contraire aux intérêts immédiats des hommes et aussi au bien-être terrestre. Tel est, par exemple, le cas de l'enfant qui s'obstine à ne pas prendre un médicament prétendant qu'il est trop amer pour en prendre. Dans le cas où il en refuserait, il ne se sera jamais guéri de son mal.

S'il fallait dresser donc un bilan on pourrait dire que Sartre est donc avant tout un philosophe. Son théâtre est avant tout étudié pour l'aspect philosophique. Il est en effet une voie d'accès à une doctrine existentialiste. Nous y retrouvons tous les aspects de l'existentialisme athée –Jupiter n'a aucune emprise sur Oreste. De plus, comme le thème de la liberté est au centre de la philosophie sartrienne et que cette liberté ne peut se révéler qu'en situation pour Sartre, notons que la forme et le fond coïncident à la perfection. Effectivement, ce thème de la liberté est mis en situation, comme nous l'avons vu précédemment. Du coup, l'aspect littéraire prend une place très importante puisqu'il devient indissociable de la philosophie.

Le théâtre de Sartre présente bel et bien un aspect littéraire non négligeable. Il rompt avec le théâtre antique alors qu'il se sert d'un de ses mythes –attitude paradoxale et tellement osée !- ainsi qu'avec le théâtre de caractères, tant prisé à l'époque. Il n'y a pas de doute, Sartre est à contre-courant, il choque et n'est pas très apprécié –du moins à ses débuts. Mais qu'importe : Sartre avance, évolue, fait son chemin. Il n'hésite pas à changer de position sur certaines opinions. Sartre ne voyait au début l'homme qu'en tant qu'individu, seul dans ce monde dans lequel il doit se réaliser: rien n'est défini d'avance, ce qui importe c'est de faire des choix, prendre des décisions et les assumer totalement. Il est vrai que Sartre a eu l'importance des philosophes au dix-huitième siècle. Sartre, écrivain, romancier, dramaturge et philosophe existentialiste.

BIBLIOGRAPHIE

I- Les œuvres utilisées de Jean-Paul Sartre

•Sartre, Jean-Paul,

Les Mains sales, Collection Folio, Éditions Gallimard, Paris, 1974 (*Kirli Eller*, çeviren Berrin Nadi, 1961, İzlem yayınları ; Çeviren, Semih Tiryakioğlu, 1965, Varlık Yayınları) ;

Les Mouches Collection Folio, Éditions Gallimard, Paris, 1974 (*Sinekler*, Çeviren, Selâhattin Hilav, 1965, Dönem Yayınları) ;

Un théâtre de situations, (textes choisis et présentés par Michel Contat et Michel Rybalka, Collection Idées, Éditions Gallimard, Paris, 1973.

•*L'Âge de Raison*, Paris 1945

•*L'Existentialisme est un Humanisme*, Les Éditions Nagel, Paris 1960. -

•*La Nausée*, Paris 1938.

•*Situations I*, Éditions Gallimard, Paris 1947. Paris 1947.

•*Situations II, Qu'est-ce que la littérature ?* Éditions Gallimard, Paris 1948. Paris 1947.

•*Situations III*, Éditions Gallimard, Paris 1949. Paris 1947.

•*Situations IV*, Paris 1947.

•*Situations V*, Paris 1947.

•*Situations VI*, Paris 1947.

•*Situations VII*, Paris 1947.

•*Situations VIII*, Paris 1947.

II- Les autres œuvres

ALBÉRÈS, René-Marille, *L'Aventure intellectuelle du XX^e siècle*, Paris, 1950. *Jean-Paul Sartre*, classique du XX^e siècle, Éditions universitaires, Paris, 1953.

ALILI Rochdy, *Qu'est-ce que l'islam?*, La Découverte, 2000. *La révolte des écrivains d'aujourd'hui*, essai, Corrêa, Paris, 1949.

AUBARÈDE, Gabriel d', *Rencontre avec Jean-Paul Sartre*, *Les Nouvelles Littéraires*,
» 30^e année, no 1222, (1^{er} Février 1951) ;

- AURY, Dominique, *Qu'est-ce que l'existentialisme ? Bilan d'une offensive*, *Les Lettres Françaises*, 5^e année, no 83, (24 Novembre 1945)
- AUDRY, Colette, *Pour et contre l'existentialisme*, Éditions Atlas, 1949.
- *Connaissance de Sartre*, textes de présentation de C. Audry, (Des moyens de théâtre à la recherche de certains êtres humains par Jean Louis Barrault), Paris, 1955.
 - *Sartre*, Seghers, 1966 (Collection : Philosophes de tous les temps).
- ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Éd. Gallimard, Idées, Paris, 1964.
- AKARSU, Prof. Bedia, *Çağdaş Felsefe*, M.E.B. İstanbul, 1979.
- BAECQUE, André de, *Le théâtre d'aujourd'hui*, Clefs du Temps présent, Pierre Seghers, Paris, 1966.
- BEAUVOIR, Simone de, *La Force de l'Âge*, Paris 1960.
- La Force des Choses*, Paris 1963.
- *La Littérature et la Métaphysique*, *Les Temps Modernes*, 1^{ère} année, no 7 (1^{er} Avril 1946)
 - *Les Mémoires d'une jeune fille rangée*, Paris, 1958.
 - *Le sang des autres*, Gallimard, 1945, renouvelé en 1972, Paris.
 - *La Cérémonie des Adieux suivi de Entretiens avec Jean-Paul Sartre Août-Septembre 1974 (Veda Töreni ve Jean-Paul Sartre'la Söyleşiler*, Çev. Nesrin Altınova, Beyhan Kayıhan, Varlık Yayınları, İstanbul, 1983.
- BEIGBEDER, Marc, *L'Homme Sartre*, Bordas, 1947.
- BENJAMIN, Suhl, *Sartre un philosophe critique*, Édition universitaire, Paris, 1970.
- BENOIT, Pruche, *L'Homme de Sartre*, Grenoble, 1949. (p. 131)
- BERTHOLIER Vanessa BOYER Patricia NOWAK Fabrice, *Le théâtre existentialiste de Sartre, Huis clos Les mouches Les mains sales*, réalisé par : Terminale L 2001-2002 Lycée Le Verger Sainte-Marie.
- BIEMEL, Walter, *Sartre*, (Türkçesi, Veysel Atayman, Alan Yayınları, İstanbul, 1984.
- BLACKHAM, Harold Jonh, *Six existentialists thinker (Kierkegaard, Jaspers, Nietzsche, Marcel, Marcel, Sartre, Heidegger)* Harper and Brothers. New York, 1959.
- BOISDEFRE, Pierre de, *Métamorphose de la littérature*, t. II. pp 185- 208 : « *Jean-Paul Sartre ou l'impuissante liberté* », Édition Alsatia, 1951, 1963. *Le théâtre des années folles*, Gallimard, 1943.
- BOLLES, Louis, *Les lettres de l'Absolu, Valéry, Sartre, Proust*. Genève, 1959.

- BOUTY, Michel *Dictionnaire des œuvres et des thèmes de la littérature française*, Hachette, Faire le point. Références, 1985,
- BRISSON, Pierre, *Propos sur le théâtre*, Paris, Gallimard, 1967.
- CAMPELLE, Robert, *Jean- Paul Sartre ou une littérature philosophie*, Paris, 1947, (326).
- COMMELIN, Pierre, *Mythologie grecque et romaine*, Éd. Garnier, Paris, 1960, pp. 361 – 362. ; Un document produit en version numérique par Pierre Palpant, bénévole, préretraité, Paris. Courriel : pierre.palpant@laposte.net,
- ČERNÝ, Václav. *První a druhý sešit o existencialismu*. Praha, Mladá fronta, 1992
- CASTEX, P.G. & SURER, P. *Manuel des études littéraires françaises XX^e siècle*, Librairie Hachette, Paris, 1967.
- CAYRE, R. P. F. *Les sources de l'amour divin, 1933*
- CONTAT, Michel, *Explication des « Séquestrés d'Altona »*, Paris, 1968.
- CRANSTON, Maurice, *Sartre*, Oliver and Boy, Edinburg and London, 1962.
- DEJEAN, Jean Louis, *Le Théâtre Français d'aujourd'hui*, Éditions Fernand Nathan, Alliance Française, Paris, 1971.
- DETIENNE, Marcel *L'invention de la mythologie*, Gallimard, 1981, réédition collection « Tel »
- DOROTY, McCall, *The Theatre of Jean- Paul Sartre*, Columbia University Press, 1969.
- ELÇİ, Niyazi, *Sartre'in Edebiyat Yapıtlarında Özgürlüğün Temellendirilişi* ,İ. Ü. Edebiyat Fak. 1975, Tez no : 12598.
- EMMANUEL Njike, « *Les Mains sales de Jean-Paul Sartre ou le récit de la vie d'un militant atypique* », paru dans *Loxias*, Loxias 13, mis en ligne le 25 mai 2006, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1153>.
- ERTEM, Tuna, *Le Problème de la solitude dans le théâtre de Sartre*, Cumhuriyet Ün. Fen- Ed. Fak. Sosyal Bilimler Dergisi, 4, Haziran, 1985.
- FOULQUIÉ, Paul, *L'Existentialisme, Que sais-je ?* Presses universitaires de France, Paris, 1958.
- FIELDS, Madeleine, *De la Critique de la raison dialectique aux Séquestrés d'Altona*", PMLA, LXXVIII, no 5 (Décembre 1961)
- GAGNEBIN, L. *Connaître Sartre*, Resma, 1972, éd. poche : Marabout, 1977)
- GANTIER, Gilbert, *Théâtre d'aujourd'hui*, Clefs du Temps Présent, Pierre Seghers, Paris, 1966.

- GARDET Louis, *L'Islam, religion et communauté*, Desclée de Brouwer, 1970
- GENEST, Émile *Contes et légendes mythologiques*, Fernand Nathan, Paris, 1947
- GRISOLI, Christian, *Entretien avec 'Jean-Paul Sartre*, Paru, no, 13 (Décembre 1945)
- HELBO, André, *Enjeu du Discours : Lecture de Sartre*, Bruxelles- Paris, 1978.
- IRELAND, John, *Sartre. Un art déloyal. Théâtralité et engagement*. Paris, Jean Michel Place, 1994
- IRIS, Murdoch, *Sartre'in Yazarlığı ve Felsefesi*, Çev. Selâhattin Hilav, Ağaoğlu Yay. (s. 139.) İstanbul, 1989.
- JACQUES, Jean, *Le théâtre moderne depuis la Deuxième Guerre Mondiale*, C.N.R.S., Paris, 1967.
- JEANSON, Francis, *Le Problème moral et la pensée de Sartre*, Éditions du Seuil, Paris 1965.
- *Sartre*, Éditions du Seuil, Paris 1980.
 - *Sartre dans sa vie*, Éditions du Seuil, Paris, 1974.
- JOLIVET, Régis, *Sartre ou la théologie de l'absurde*, Paris, 1965.
- KARAKOÇ, Sezai, *İnsanlığın Dirilişi, (La Résurrection de l'humanité) 2. Baskı*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1977. P. 121)
- LAGARDE, A. & MICARD, L. *Collection littéraire XX^e siècle*, Collection Littéraire, Éditions Bordas, Paris, 1974.
- LALANDE, A. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*_Dixième édition 2 vol. Paris, Presses universitaires, France, 1991. 1325 pages.
- LALOU, René, *Le Théâtre Français depuis 1900*, PUF.
- LANSON G. & Tuffrau, P. *Manuel illustré de la littérature française*, Classiques Hachette, Paris, 1969.
- *Encyclopédie générale Larousse en trois volumes*. v. 1.p.662, (Paris, 1967).
- LAS VERGNAS, Raymond, *L'Affaire Sartre*, Paris, 1946.
- LAURENT Gagnebin, *Connaître Sartre*, Marabout Université, 1972
- LECHERBONNIER, Bernard, *Huis clos*, analyse critique, Hatier, Paris, 1972.
- LILAR, Suzanne, *À propos de Sartre et de l'Amour*, Paris, 1967.
- LOUETTE, Jean-François, *Huis clos et ses cibles (C Claudel, Vichy)* In: Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 1998, N°50.
- MATHIAS, Lambre, *L'Ange exterminateur, (Sartre)*, Paris, 1949. (p.128)
- MAUGER, G. *La France et ses écrivains*, Librairie Hachette Paris, VI, 1966.

- McCALL, Doroty, *The Theatre of Jean-Paul Sartre*, Columbia University Press, 1969.
- MAYER, Frederick, *Yirminci Asırda Felsefe*, Çev. V. Mutal, Dergâh Yay. İstanbul.
- MICHEL Leiris, "Oreste et la Cité" dans *Les Lettres françaises*, no 12
- MIGNON, Paul-Louis, *Le Théâtre contemporain*, Librairie Hachette, 1969.
- MOHAMMAD ALI AMIR-MOEZZI (dir.), *Dictionnaire du Coran*, Robert Laffond, coll. Bouquin, Paris, 2007,
- MOUNIER, Emmanuel, *Varoluş Felsefelerine Giriş*, (Introduction aux existentialismes,) Çev. S. Rifat Kırkoğlu, Alan Yay. 1986.
- MOUNIER, Emmanuel, *Introduction aux existentialismes*, Présentation du livre (Quatrième de couverture)
- NATUREL, Mireille, *Pour la littérature- de l'extrait à l'œuvre*, Clé International, Paris, France, 1995.
- NOUDELMANN, François, *Huis clos et les Mouches de Jean-Paul Sartre*, Folio, 1993.
- ODETTE, Aslan, *L'Art du théâtre*, Seghers, Paris, 1963.
- OPENEHAIM, Dr. M. *À propos des « Mains sales » de Jean-Paul Sartre, essai d'analyse et de critique*, publié par le conseil de vigilance, Besançon,
- PACALY, Josette, *Sartre au miroir : une lecture psychanalytique de ses écrits biographiques*, Paris 1980.
- PANDOLFİ, Vito. *Histoire du théâtre 4: vaudeville, théâtre social, régionalisme et universalisme*. Marabout université, 1969.
- PEKACAR, Ferton, *Sartre'da Varoluşçuluk*, İstanbul Ün. Edebiyat Fak. Felsefe Böl. Tez No : 10358, 1974.
- PICARD, Raymond, *L'Art de Jean-Paul Sartre et les Hommes de mauvaise volonté*, *La France Libre*, XI, no 64 (15 Février 1946)
- PIERRE, Henri Simon, *L'Homme en procès, Malraux, Sartre, Camus, St. Exupéry*, Paris, 1950.
- PIGNARRE, Robert, *Histoire du Théâtre*, 1945 (Türkçesi : *Tiyatro Tarihi*, Çev. Pınar Kür, Hilâl Matbaası, İstanbul, 1975.)
- PILLEMENT, G., *Anthologie du théâtre français contemporain*, 3 vol. 1945 – 1948.
- POSTUVKOVA, Svatava, *Les éléments existentialistes dans les pièces de Jean-Paul Sartre, Les Mouches et Huis clos*
- PREISNER, Rio, *Kultura bez konce*. Brno, Atlantis, 1996.

- PRINCE, Gérald Joseph, *Métaphysique et technique dans l'œuvre romanesque de Sartre*, Genève, 1968. (p. 151)
- PRONKO, Léonard, *Théâtre d'Avant-Garde*, trad. Marie- Jeanne Lefèvre, Denoël, Paris, 1963.
- RHIANNON Goldthorpe, « *Huis clos : distance and ambiguity* », Sartre, literature and theory, Cambridge University Press, 1984,
- RONGERAS, Jean-Claude, FRANCE 3. Fr, THÉÂTRE, 10/06/2008 | 09:50
- ROYLE, Peter, *Sartre, l'enfer et la liberté : Étude de « Huis clos » et des « Mouches »*, Québec, 1973.
- SCHUON, Frithjof, *Perspectives spirituelles et faits humains*, Cahier du Sud, Paris, 1953.
- SCHUON, Frithjof, *Formes et substances dans les religions*, Dervy-Livres, Paris, 1975,
- SEE, E., *Le théâtre français contemporain*, 4^e édition, 1950.
- SENA, Cemil, *Büyük Filozoflar Ansiklopedisi*, 4. Cilt, Okat Yayınevi, İstanbul, 1969.
- SERGE Added, *Le Théâtre dans les années Vichy. 1940-1944*, Paris, Ramsay, 1992
- SERREAU, Geneviève, *Histoire du Nouveau Théâtre*, Paris, « Idées », Gallimard, 1966.
- SIMON, Pierre Henri, *Théâtre et destin*, Librairie Arman Colin, Paris, 1959.
- SURER, Paul, *Le théâtre Français contemporain*, Société d'édition et d'enseignement supérieur, Paris, 1964.
- SURUJON, Ginette, *Sartre'in Özgürlük Anlayışına Genel Bir Bakış*, İstanbul Ün. Edebiyat Fak. Felsefe Böl. Tez No : 7312, 1970.
- THORAVAL, J. *Les Grands étapes de la civilisation française*, Bordas, 1973.
- TOUCHARD, René Aimé, *Grandes Heures du Théâtre à Paris*, Librairie Académie Perrin, Paris, 1965.
- VERNOIS, Paul, *L'Onirisme et l'insolite dans le théâtre français contemporain*, Klineksieck, Paris, 1974.
- VERONA, Lucieno, *Le Théâtre de Jean-Paul Sartre*, Milano, 1979. (p. 200)
- VERSTRAETEN, Pierre, *Violence et Éthique, esquisse d'une critique de la morale dialectique à partir du théâtre politique de Sartre*, Gallimard, Paris, 1972. (p. 453)
- WALTER Kaufmann, *Existentialism from Dostoevsky to Sartre*, 1975,
- ZERAPPA, Michel, *Personnage et personne dans le roman français*, *Revue d'Esthétique*, XII. fas. 1-2 (Janvier-Juin 1959).

Les pages WEB :

Encyclopédie générale Larousse en trois volumes. v. 1.p.662, (Paris, 1967).

Steven Crowell [archive] - Stanford Encyclopedia of Philosophy

L'article de Wikipédia, l'encyclopédie libre.

www.espacefrancais.com/lexistentialisme, Courants littéraires

Numilog, Vivre libre avec les existentialistes,

in excerpts.numilog.com/.../9782212542776.

in www.espacefrancais.com/lexistentialisme Courants littéraires

<http://www.linternaute.com/dictionnaire/fr/définition/existentialisme/>.

«<http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Existentialisme&oldid=79133744> ».

<http://www.cvm.qc.ca/encephi/CONTENU/article/existentialismesartrien.htm/>.

Existentialisme selon Jean-Paul Sartre [Consultation 20^e mars 2010].

in gerard.piacentini.pagesperso-orange.fr/sartre ...

Essais sur le théâtre moderne et contemporain par Gérard Piacentini,

sos.philosophie.free.fr/sartre.php

<http://expositions.bnf.fr/Sartre/arret/teatre.htm/>.

GUIBERT, Noelle, *Sartre et le théâtre*,

www.sartre.ch/Rencontre%20avec%20Sartre.pd , Rencontre avec Sartre,

interview avec Gabriel d'Aubarède dans : *Les Nouvelles Littéraires*, 1.2.1951

www.chapitre.com/...cayre.../les-sources-de-l-a., R. P. F. Cayré, *Les sources de l'amour divin*.

mythologica.fr/grec/electre.htm Mythologie grecque: *Electre*, SOURCES : Apollodore, Bibliothèque: II,10,1 ; II,10,12

www2.tku.edu.tw/.../36-6%20fulltext

Adrian Van den Hoven : *Forger des mythes* : le théâtre de Sartre, un théâtre de situations – *Les Mouches* in Loxias Loxias 2 site d'internet

www.pug.fr › Littérature, *Sartre contre Nietzsche (Les Mouches, Huis clos, Les Mots)*, Grenoble, PUG, 1996

Pistes de travail - CRDP de Paris - Académie de Paris

crdp.ac-paris.fr/pièce-démontée/ les-mouches... n° 140 janvier, 2012, texte de Jean-Paul Sartre, Mise en scène d'Éric Ferrand.

Michel Leiris, « *Oreste et la Cité* », *Les Lettres françaises*, n° 12, décembre 1943, p.1-3, in Pistes de travail - CRDP de Paris - Académie de Paris crdp.ac-paris.fr/pièce.../les-mouches... n° 140 janvier 2012,

in Jean-Paul Sartre - *Huis clos* http://www.cdrnet.net/kb/data/FR_Sartre.asp

Chioma Faith Uzoho* *Caractérisation des Personnages en Théâtre Sartrien Vis-à-vis de L'idéologie Sartrienn*, UJAH: Unizik, Journal of Arts and Humanities, Vol 12 No 2, 2011 p. 240. DOI: <http://dx.doi.org/10.4314/ujah.v12i2.11>

Jean-Paul Sartre, in www.faisceau.com/enf_li_sa_hui_an1.htm
crdp.ac-paris.fr/pièce.../les-mains-sales après, mai 2009 n°81

Jean-Paul Sartre (1905-1980) « *Les mains sales* » (1948) in www.continualreformation.org/sartre.htm

Mythologie - Euroconte, in www.euroconte.org/fr-fr/.../mythologie.asp

www2.tku.edu.tw/.../36-6%20fulltext. P.148

www.lebacausoleil.com/SPIP/resume.php3

[www2.cndp.fr/seconaire/.../dossierImp.ht...\)](http://www2.cndp.fr/seconaire/.../dossierImp.ht...)

Kamila Šustrová, *Le mythe d'Électre dans le théâtre français du XXe siècle*, Brno 2011, p. 1 in is.muni.cz/th/180580/ff_m.../diplomka.pdf

Chioma Faith Uzoho, *Caractérisation des Personnages en Théâtre Sartrien Vis-À-Vis de L'idéologie Sartrienne*

UJAH: Unizik Journal of Arts and Humanities, Vol 12 No 2, 2011 p. 276.

DOI: <http://dx.doi.org/10.4314/ujah.v12i2.11>

ÖZGEÇMİŞ

ÖZGEÇMİŞ

MAHMUT KANIK

Doğum Yeri ve Yılı

: Kırşehir – 1951

Öğr. Gördüğü Kurumlar

:Başlama Yılı	Bitirme Yılı	Kurum Adı
----------------------	---------------------	------------------

Lise

: 1964 1971 Kayseri İmam Hatip Lisesi

Lisans

:1971 1975 Atatürk Üniversitesi

Yüksek Lisans

: Geçici 5. Maddeye göre Yüksek Lisans muaf

Doktora

:2011 2014 Uludağ Üniversitesi

Bildiği Yabancı Diller ve Düzeyi

:Fransızca- Çok iyi ;
İngilizce- Çok iyi;
Arapça-Çok iyi;
Farsça –Orta

Çalıştığı Kurumlar

: Başlama ve Ayrılma Kurum Adı

1. 1975 – 1976 Cizre Lisesi
(Fransızca Öğretmeni olarak)
2. 1977 – 1978 Bursa Işıklar Askeri Lisesi
(Fransızca Öğretmeni olarak)

3.1978 – 1983 Bursa Yüksek İslâm Enstitüsü (Öğretim Üyesi olarak, Fransızca dersi ve İslâmi Türk Edebiyatı hocası olarak)

3. 1983 – Uludağ Üniversitesi
(Öğretim görevlisi/ Okutman olarak, Fransızca dersleri, Fransız Edebiyatı ve Semantik dersleri, Yüksek Lisans,Doktora ve Doçentliğe Hazırlama kurslarında görevlendirildi

Yurt Dışı Görevleri

:

Kullandığı Burslar

:

Aldığı Ödüller

: 1985 Yılı Türkiye Yazarlar Birliği Çeviri Ödülü

Üye Olduğu Bilimsel ve

Mesleki Topluluklar

:

Editör veya Yayın Kurulu

Üyeliği

:

Katıldığı Yurt İçi ve Yurt

Dışı Bilimsel Toplantılar

: - Gençlik ve Spor Bakanlığı Genç Tercümanlar ve Mütercimler Çalıştayı 2014, Ankara
- 14. Bursa Edebiyat Günleri 2011, Bursa
Siyer ve Edebiyat İlişkisi Sempozyumu 2010, İstanbul

- 13. Bursa Edebiyat Günleri 2009, Bursa
Diyanet İşleri Başkanlığı Çocuk ve Edebiyat
Sempozyumu 2006, Ankara
- 2013 yılında Bursa Nilüfer Diyanet Eğitim
Merkezinde Gabon'dan gelen Din Görevlilerine
« İslâm Edebiyatı ve Medeniyeti » dersleri 3 ay
süreyle.

Yayınlanmış Eserleri:

1. *Güvercin Gerdanlığı Sevgiye ve Sevenlere Dair*, İbn Hazm'dan çeviri, İnsan yayınları, İstanbul, 1985; 18. baskı, 2013.
2. *İlâhî Aşk*, İbn Arabî'den çeviri, İnsan Yayınları, İstanbul, 1986; 16. baskı, 2011.
- 3.- 4. *Nurlar Risâlesi -İttihadü'l Kevnî Risâlesi*, İbn Arabî'den çeviri, İnsan Yayınları, İstanbul,1991; 4. baskı, 2006.
5. *Fena Risâlesi*, İbn Arabî'den çeviri, İz Yayıncılık, İstanbul, 1991; 4. baskı 2006.
6. *Arzuların Tercümanı*, İbn Arabî'den çeviri, İz Yayıncılık, İstanbul, 1991; 5. baskı, 2009.
7. *İslâm'ı Anlamak*, Frithjof Schuon'dan çeviri, İklim Yay. İstanbul, 1988; 2. baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 1998; 6. baskı 2013.
8. *İslâm Maneviyatı ve Taoculuğa Toplu Bakış*, René Guénon'dan çeviri, İnsan Yayınları, İstanbul, 1989. 2. baskı, 2004
9. *Modern Dünyanın Bunalımı*, René Guénon, 4. baskı, Hece Yayınları, 2009.
10. *Niceliğin Egemenliği ve Çağın Alâmetleri*, René Guénon'dan çeviri, İz Yayıncılık, 3. baskı, 2012.
11. *Younous Emré*, (Fransızca) Necip Fazıl Kısakürek'ten çeviri, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1991.
12. *Marifet ve Hikmet*, İbn Arabî'den çeviri, İz yayıncılık, İstanbul, 1994; 10. baskı, 2013.
13. *İslâm'ın Metafizik Boyutları*, Frithjof Schuon'dan çeviri, İz Yayıncılık, İstanbul, 1996. 2. baskı, 2011.
14. *Harflerin İlmî*, İbn Arabî'den çeviri, Asa Kitabevi, Bursa, 2000; 4. baskı, 2011.
15. *Hızlandırılmış Arapça*, 3. baskı, Emin Yayınları, Bursa, 2011.
16. *Cehennemde Bir Mevsim - Aydınlanışlar*, Arthur Rimbaud'dan çeviri, İz Yayıncılık, İstanbul, 3. baskı 2011.
17. *Allah'ın Resulü Hz. Muhammed*, Anne Marie Delcambre'den çeviri, Yapı Kredi yayınları, İstanbul, 1999; 6. baskı, 2009.

18. *Aziz Kur'an*, Muhammed Hamidullah'tan çeviri (Abdulaziz Hatip ile), Beyan Yayınları, İstanbul, 2000.
19. *Kur'an'ı Kerim Tarihi*, Muhammed Hamidullah'tan çeviri (Abdulaziz Hatip ile), Beyan Yayınları, İstanbul, 2000.
20. *Hakikat ve Tefekkür*, İbn Arabî'den çeviri, Hece Yayınları, Ankara, 2003; 3. baskı, 2009.
21. *İnisiyasyona Toplu Bakışlar I-II*, René Guénon'dan çeviri, Hece Yayınları, Ankara, 2. baskı, 2010.
22. *Vahdet-i Vücûd Meselesi*, Mustafa Fevzî'den çeviri (Fatma Zehra Kavukçu ile), Hece Yayınları, Ankara, 2003.
23. *Dört İklîmden Esintiler*, Hece Yayınları, Ankara, 2003.
24. *İbn Arabî'nin Menâkıbı*, Mehmet Recep Hilmi'den çeviri, Hece Yayınları, Ankara, 2004.
25. *L'homme à la pèlerine noire*, (Fransızca) Necip Fazıl Kısakürek'ten çeviri, Yedi İklim Dergisi, Sayı: 182, Mayıs, 2005, Necip Fazıl Kısakürek Özel Sayısı içinde tam metin hâlinde yayınlandı.
26. *İbn Arabî'nin Günlük Duaları*, Hece Yayınları, Ankara, 2005.
27. *Nurlar Yuvası, (Mişkâtü'l-envâr)*, İbn Arabî'den çeviri. Hece Yayınları, Ankara, 2006.
28. *Müminlerin Kurtuluşuna Dair Kırk Hadis*, Kaşıkçı Ali Rıza'dan çeviri, (Fatma Zehra Kavukçu ile), Hece Yayınları, Ankara, 2006.
29. *İbn Arabî'nin Günlük Duaları ve Şerhi*, Muhammed Nûr el-Arabî'den çeviri. İz Yayıncılık, İstanbul, 2011.
30. *Bilgelik Şiirleri*, Frithjof Schuon'dan çeviri, (Munise Yetim ile) İz Yayıncılık, İstanbul, 2009.
31. *Nokta ve Kalem*, Şuayb Şerefüddin'den çeviri, İz Yayıncılık, İstanbul, 2009.
32. *Muhyiddin İbn Arabî'nin Gavsîyye Risâlesi*, Muhammed Nûr el-Arabî'den çeviri, İz Yayıncılık, İstanbul, 2009.
33. *Extracts From Speeches of R.T. Erdoğan The Prime Minister of Turkey*, (Türkçe'den İngilizce'ye çeviri) Bursa, 2011.
34. *مقتطفات من خطب رجب طيب أردوغان رئيس وزراء الجمهورية التركية*. (Türkçe'den Arapça'ya çeviri, Fethiye Baki ile), Bursa, 2011.

Dergilerde çıkan yazıları ve çevirileri:

I. DİRİLİŞ Dergisi:

1. İbn Hazm'dan çeviri:

-Güvercin Gerdanlığı ya da Sevgiye ve Sevenlere Dair, sayı 61, Ekim 1979.

-Aşkın Mahiyeti, sayı, 62, Kasım 1979.

-Aşkın Belirtileri, sayı ,63, Aralık 1979.

-Düşlerinde Sevenler, sayı, 64, Ocak 1980.

2. Kadı İyaz'dan çeviri:

-Endülüs Halkının Sultan Bayezid'e Başvurusu, sayı, 84-85, 18-19 Ocak 1983;
ikinci kez yayınlanışı: sayı 107-108, 3-10 Ağustos 1990.

3. Mahmut Kanık:

-Afrika'da Bir İslâm Şehri, TOMBUKTU, sayı 113-114, 15-18 Eylül 1990; sayı
115-116, 29 Eylül -15 Ekim 1990.

4. René Guénon'dan çeviri:

-İslâm Sırrılığı ve Taoizm'e Toplubakış'tan Kabuk ve Çekirdek, sayı 61, Ekim
1979.

-İslâm Tasavvufu, sayı 62, Kasım 1979.

-İslâm Uygarlığının batıdaki Etkisi, sayı, 63, Aralık 1979.

-Çağdaş Sezgicilik, sayı, 64, Ocak 1980.

5. İbn Said el-Mağribî'den çeviri:

-Okuyucular ve Çalgıcılar için Şiirler Güldestesi, sayı, 75-82, 9-16 Ocak 1983

II. BURSA'DA SANAT VE EDEBİYAT:

Mahmut Kanık (Zinnur Nazif müstear adıyla):

-Öyküler ve şiirler, Mart 1981-Haziran 1982.

III. BÜRDE:

Mahmut Kanık:

-Gelenekten Yararlanma ve Arif Ay'ın şiiri, sayı 4, Temmuz 1991.

IV. YEDİ İKLİM:

1. René Guénon'dan çeviri:

-Eski Sanatlar ve Modern Sanayi, sayı, 4, Haziran 1987.

-Gelenek ve Gelenekçilik, sayı 10, Aralık 1987.

-Sır Düşmanlığı, sayı 11-12, Ocak Şubat 1988.

-İnisiyatik Yol ve Mistik Yol, sayı, 38, Mayıs 1993.

2. Frithjof Schuon'dan çeviri:

- Tefekkürü Dair, sayı, 13, Mart 1988.

- Allah Aşkının Dünyevi Varlıkların Aşkıyla Çakışması, sayı, 56, Kasım 1994

3. Taha Zünnun'dan çeviri:

-Endülisle Doğu Arasında İlmi Seyahatler, sayı, 31, Ekim 1992.

4. Arthur Rimbaud'dan çeviri:

-Cehennem Gecesi, sayı 3, Mayıs 1987.

-İndirimli satışlar, sayı, (24)-1, Nisan 1992.

-Hayatlar, sayı (24)-2, Mayıs 1992.

5. Victor Hugo'dan çeviri:

-Şeyhülislâmın Cihat Çağrısı, sayı (24)-3, Haziran 1992.

-Esrime /Vecd (Extase), Sayı, 122. Nisan 2000

6. Marcel Proust'dan çeviri:

-Yitik Zamanın Peşinde, sayı, 5-6- Temmuz- Ağustos 1987.

7. Paul Eluard'dan çeviri:

-Şiirler, sayı, 17-18, Temmuz-Ağustos 1988.

- Şiirler, sayı, 19, Eylül 1988.

8. Paul Valéry'den çeviri:

-Eupalinos ya da Mimar, sayı, 16, Haziran 1988.

9. Mahmut Kanık:

- Paul Valéry, Denizin Mezarlığı Üstüne, sayı, 19, Eylül 1988.

- Ruhaniyeti Bol Zeyniler semti, sayı 40, Temmuz 1993.

- Emir Sultan Çeşmelerinin Dili, sayı, 40, Temmuz 1993.

- Gazali ve çocuk Eğitimi, sayı, 41, Ağustos 1993.

- El-Hamra, sayı, 42, Eylül 1993.

- Usta İbrahim Ünal Taşkın'ın Anısına, sayı, 43, Ekim 1993.

- Dirilişin İki Boyutu: İç ve Dış, sayı, 44-45, Kasım Aralık 1993.

- Sezai Karakoç için Bibliyografya, sayı, 44-45, Kasım-Aralık 1993.

- Le Cheval sacré, sayı, 44-45, Kasım-Aralık 1993.

- Frithjof Schuon'un Hayatı ve Eserleri,I, sayı 48, Mart 1994.

- Frithjof Schuon'un Hayatı ve Eserleri,II, sayı 49, Nisan, 1994.

- Albenili Zamanlarda (şiir 7, sayı, 50, Mayıs 1994.

- Güldüren değil Düşündüren, sayı 50, Mayıs 1994.

- Mehmet Akif'in Şiirlerine Toplu Bakış, Sayı: 117 – 118, Aralık – Ocak 1999

-2000 Akif özel sayısı.

- Muhammed Hamidullah'ın Dili ya da “Annelerinizin Dili , Hamidullah

Özel sayı,

10. Charles Baudelaire

1. 1. Albatros, sayı 124, Temmuz 2000.

2. 2. Kediler, sayı 127, Ekim 2000.

11. Guillaume Apollinaire:

1. 1. İşaret, sayı 128, Kasım 2000.

2. 2. Annie, sayı 128, Kasım 2000.

12. Alfred de Musset'den çeviri: Endüslü Güzel, sayı 122, Mayıs 2000.

1. V. İPEK DİLİ (şir seçkisi)

- Mahmut Kanık:
- Mercan taşları, sayı 1.
- Saat, sayı, 3

VI. KİTAP DERGİSİ

- Mahmut Kanık:
- Sezai Karakoç'un *Meydan Ortaya Çıktığında* öyküsünden iki kesit: Yürüyüş ve Çağırış, Yıl 13. sayı 93, Aralık 1998.

VII. BURSA FURKAN GÜNLÜĞÜ

- Mahmut Kanık:
- Şir, sayı, 1.
 - Bursa'ya dair bir kitap: *Une capitale Turque Brousse*, Albert Gabriel, sayı 2.

VIII. YENİ ŞAFAK GAZETESİ

- Mahmut Kanık
- Bir Söyleşi: *İslâm'ın Metafizik Boyutları'* nı niçin çevirdiniz?

IX. İNKAYA ÇINARI

- Mehmet Akif'in Şiirlerine Toplubakış, Şubat 1996.

X. REVİZYON Dergisi,

- Mahmut Kanık ile Söyleşi, Kis dönemi, sayı 8, 2001.
- Bursa, Henri de Régnier'den çeviri, sayı 9, 2002.

XI. HECE Dergisi

- Diriliş'in Öncüleri, Sayı, 73 , Ocak 2003.
- Nuri Pakdil'in ve Edebiyat dergisinin düşünce, sanat, edebiyat açısından yeri ve işlevi, Nuri Pakdil, Özel Sayı, Sayı, 85, Ocak 2004.
- Soruşturma: **Hayat-Edebiyat-Siyaset** , Özel sayı, 90 / 91 / 92, Haziran, Temmuz, Ağustos, 2004.
- Edebiyat Ve Siyaset Bağlamında, Necip Fazıl'ın Edebî Ve Siyasî Polemikleri, Özel Sayı, Ocak, 2005.