

DIDIER RENÉ DOMINIQUE MARTIN

RÉCEPTION DE JEAN-PAUL SARTRE AU BRÉSIL :
DANS LA REVUE *ANHEMBI*

PORTO ALEGRE
2006

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA : ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE : LITERATURAS FRANCESA E FRANCÓFONAS
LINHA DE PESQUISA : LITERATURA, IMAGINÁRIO E HISTÓRIA**

RÉCEPTION DE JEAN-PAUL SARTRE AU BRÉSIL :

DANS LA REVUE *ANHEMBI*

DIDIER RENÉ DOMINIQUE MARTIN

ORIENTADOR: PROF. DR. ROBERT PONGE

Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação em letras da UFRGS, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Letras, área de Literaturas Francesa e Francófonas.

PORTO ALEGRE

2006

M379r Martin, Didier René Dominique
Réception de Jean-Paul Sartre au Bresil: dans la revue Anhembi / Didier René
Dominique Martin - Porto Alegre, 2006.
214 f.

**Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
Instituto de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras.**

Orientador: Robert Ponge

1 - Literatura francesa. 2 - Literatura francófona. 3 - Jean-Paul Sartre: obra e
teatro. 4 – Revista Anhembi. 5 – Estudo de literatura. 6 – História. 7 – Imaginário.
8. Filosofia Sartreana I. Ponge, Robert. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Robert Ponge, pelo empenho, apóio e dedicação ao longo deste percurso.

Aos professores e à secretaria do Programa de Pós-Graduação da UFRGS.

Ao Programa de Incentivo à Capacitação Docente (PICD) da CAPES, que assegurou a conclusão deste trabalho ao me conceder uma bolsa de estudos.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	6
RESUMO	7
INTRODUCTION	8
CHAPITRE 1 - LA VIE, L'ŒUVRE ET LA TRAJECTOIRE INTELLECTUELLE DE JEAN-PAUL SARTRE	12
1 L'ENFANCE	12
2 LA JEUNESSE	15
3 APPRENTISSAGE, DÉCOUVERTES, SUCCÈS	18
4 UNE VIE COUPÉE EN DEUX PAR LA GUERRE	27
5 SARTRE, ALIAS ORESTE	29
6 RAZ DE MARÉE EXISTENTIALISTE	38
7 SUR TOUS LES FRONTS	45
8 L'INSATIABLE MILITANCE	52
9 LES MOTS DE LA FIN	56
CHAPITRE 2 - ANHEMBI ET LA PENSÉE DE SARTRE : L'EXISTENTIALISME ET LA PSYCHANALYSE EXISTENTIALISTE	60
1 DO EXISTENCIALISMO	60
1.1 RÉSUMÉ DE L'ARTICLE	60
1.2 ANALYSE DE L'ARTICLE	63
2 DE FREUD A SARTRE	73
2.1 RÉSUMÉ DE L'ARTICLE	73
2.2 ANALYSE DE L'ARTICLE	78

CHAPITRE 3 - ANHEMBI ET LE THÉÂTRE DE SARTRE.....	95
1 UN APERÇU DU THÉÂTRE SARTRIEN.....	95
2 HUIS CLOS	101
2.1 RÉSUMÉ DU COMPTE RENDU	101
2.2 RÉSUMÉ DE LA PIÈCE.....	103
2.3 ANALYSE DU COMPTE RENDU	104
3 HUIS CLOS / HAUTE SURVEILLANCE	112
3.1 RÉSUMÉ DU COMPTE RENDU	112
3.2 RÉSUMÉ DE LA PIÈCE.....	113
3.3 ANALYSE DU COMPTE RENDU	114
4 MORTS SANS SÉPULTURE	120
4.1 RÉSUMÉ DU COMPTE RENDU	121
4.2 RÉSUMÉ DE LA PIÈCE.....	122
4.3 ANALYSE DU COMPTE RENDU	123
5 LE DIABLE ET LE BON DIEU	132
5.1 RÉSUMÉ DU PREMIER COMPTE RENDU.....	133
5.2 RÉSUMÉ DU SECOND COMPTE RENDU.....	134
5.3 RÉSUMÉ DE LA PIÈCE.....	135
5.4 ANALYSE DES COMPTES RENDUS	136
6 LA PUTAIN RESPECTUEUSE	145
6.1 RÉSUMÉ DU PREMIER COMPTE RENDU.....	146
6.2 RÉSUMÉ DU DEUXIÈME COMPTE RENDU	146
6.3 RÉSUMÉ DE LA PIÈCE.....	147
6.4 ANALYSE DES COMPTES RENDUS	148
7 KEAN.....	153
7.1 RÉSUMÉ DU PREMIER COMPTE RENDU.....	154
7.2 RÉSUMÉ DU SECOND COMPTE RENDU	154
7.4 ANALYSE DES COMPTES RENDUS	156
CHAPITRE 4 - SARTRE NO BRASIL.....	164
1 RÉSUMÉ DU COMPTE RENDU	164
2 ANALYSE DU COMPTE RENDU	165

CONCLUSION	169
BIBLIOGRAPHIE	180
ANNEXE	169

RÉSUMÉ

Ce mémoire a pour dessein d'analyser la réception de l'œuvre de Jean-Paul Sartre dans la revue *Anhembi*. Il commence par un aperçu général du parcours intellectuel, littéraire et politique de cet écrivain. Ceci permet, d'une part, d'avoir une idée précise des diverses influences qui ont composé sa pensée et, d'autre part, d'établir une base de connaissances en vue des parties suivantes de cette étude. Le second chapitre aborde deux articles d'*Anhembi* qui se rapportent directement aux conceptions philosophiques de l'auteur. Le troisième chapitre concerne plus spécifiquement certaines pièces de théâtre du dramaturge qui ont servi de matière à des collaborateurs du mensuel brésilien. Finalement, le quatrième et dernier chapitre porte sur la venue de Sartre au Brésil.

RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo analisar a recepção da obra de Jean-Paul Sartre na revista *Anhembi*. Inicia-se com um apanhado geral do percurso intelectual, literário e político deste escritor, pois isto permite, de um lado, a construção de uma idéia precisa das diversas influências que compuseram seu pensamento e, por outro, estabelecer uma base de conhecimentos tendo em vista as partes que seguem neste estudo. O segundo capítulo aborda dois artigos da revista *Anhembi* que fazem referência diretamente às concepções filosóficas do autor. O terceiro capítulo trata mais especificamente de certas peças de teatro do dramaturgo que foram matéria de colaboradores do mensal brasileiro. Finalmente, o quarto e último capítulo trata da vinda de Sartre ao Brasil.

INTRODUCTION

Lorsque Jean-Paul Sartre débarque au Brésil, en 1960, accompagné du Castor (Simone de Beauvoir), l'accueil qu'il reçoit est chaleureux, préparé de longue date par des hommes qui l'admirent, comme Jorge Amado, ou qui sont avides de le connaître et de savoir ses opinions sur des questions brûlantes telles que la guerre d'Algérie ou la Révolution cubaine.

On raconte beaucoup de choses sur cet homme de lettres, depuis ses aventures amoureuses jusqu'à ses engagements politiques qui mettent parfois sa propre vie en péril. À cette époque, il a déjà fait couler beaucoup d'encre et fera encore noircir beaucoup d'autres feuilles de papier. Mais qui est en réalité cet homme ? Vu par certains comme un dieu, par d'autres comme un démon, quelles sont ses véritables convictions, les idées philosophiques qu'il souhaite transmettre ? Dans quelle mesure dit-il la vérité ? En quoi se trompe-t-il ? Sa vie est-elle une copie conforme de son parcours intellectuel, c'est-à-dire y retrouve-t-on l'intégrité, l'authenticité qu'il préconise dans ses écrits ? Autant de questions que l'on est en droit de se poser, en particulier si l'on a lu son œuvre, à savoir ses essais philosophiques, ses romans et ses pièces de théâtre.

Un revue brésilienne publiée dans les années cinquante, *Anhemi* – que nous présenterons après – s'était intéressée à l'existentialisme, au théâtre de Sartre ainsi qu'à ses idées politiques. Dans une douzaine d'articles, elle avait fait un petit tour de l'œuvre de l'écrivain en y apportant des commentaires. Cet ensemble d'articles avait entre autres le mérite de représenter une réception des écrits de Sartre et une réaction à ceux-ci. Nous avons donc pris pour base d'étude ce corpus afin d'analyser la teneur de leurs opinions et la qualité de leur contenu argumentatif.

ORGANISATION DU MÉMOIRE

En dehors de l'introduction et de la conclusion, ce mémoire est divisé en quatre grandes parties. Le premier chapitre concerne principalement la formation et la trajectoire intellectuelle, littéraire et politique de Sartre. Nous citons néanmoins certains détails plus

directement liés à sa vie privée qui, nous semble-t-il, influencèrent nettement les aspects évoqués ci-dessus.

Dans les chapitres suivants, nous analysons les articles ou comptes rendus extraits de la revue *Anhemi*, lesquels se trouvent, dans leur version originale (en portugais donc), en annexe du présent travail.

Le deuxième chapitre étudie deux textes qui sont directement liés à la philosophie existentialiste de Sartre et qui ont par conséquent un rapport direct avec des œuvres théoriques comme *L'Être et le néant* et *L'Existentialisme est un humanisme*.

Le troisième chapitre concerne certaines de ses pièces de théâtre. L'ordre dans lequel elles sont abordées provient d'un choix que nous avons fait en fonction des caractéristiques thématiques qu'elles présentent. Il est ainsi possible d'établir un fil conducteur, d'une part, avec le premier sous-groupe et, d'autre part, entre les œuvres théâtrales elles-mêmes.

La première des pièces analysées est *Huis clos*. Au même titre que la phrase-clé de cette œuvre, *L'enfer, c'est les autres*, ce drame est énigmatique, dérangent et même vu par certains comme d'un pessimisme outré. On verra que la connaissance des idées philosophiques de l'auteur permet d'éviter les pièges de certaines incompréhensions.

Vient ensuite *Haute Surveillance* de Jean Genet qu'*Anhemi* compare à *Huis clos*. En est-il vraiment ainsi ? Le protégé de Sartre aurait-il suivi son maître au point de le copier ?

Morts sans sépulture est la pièce sur laquelle nous nous penchons ensuite. Apparaît derechef l'univers clos qui pousse les personnages dans leurs derniers retranchements, avec toutefois des ingrédients supplémentaires qui ne sont pas négligeables : la guerre et la torture. Des sujets on ne pourrait plus sensibles qui réveillent des plaies non refermées et toujours d'actualité.

S'ensuit *Le Diable et le Bon Dieu*, l'une des pièces les plus réussies de Sartre, mais aussi l'une des plus complexes. Vue par certains comme une critique à l'égard de Dieu et de la religion, elle transmet pour d'autres un point de vue totalement politique. Qu'en est-il au juste ? Où s'arrêtent les intentions de l'auteur et où commence le travail de complémentarité effectué par les critiques et les lecteurs ? Comme d'habitude les réactions sont immédiates et nombreuses, passionnées voire passionnelles. *Anhemi* rapporte certaines d'entre elles et se risque à certains commentaires qui alimentent un débat déjà riche qui peut-être rendu encore plus fructueux.

En va-t-il de même pour *La Putain respectueuse* ? Sans doute. Le thème du racisme aux États-Unis ne laisse alors personne indifférent, surtout pas les Nord-Américains. Sartre continue-t-il de se battre contre les préjugés ou fait-il la guerre à une société qui l'a d'abord

séduit, avant le deuxième conflit mondial, puis déçu après ? Le débat est ample car il traite des marginalisés de la société pris au piège de ceux qui la dominent et qui exercent un pouvoir parfois assez éloigné des principes éthiques et démocratiques d'une société dite libre.

Kean est la dernière pièce analysée et vient bien à propos pour détendre l'atmosphère. Différente des autres par son contenu et sa forme, elle met en avant la vie et la carrière de l'acteur shakespearien comme l'avait fait auparavant Alexandre Dumas – puisqu'il s'agit d'une réadaptation. On verra que les commentaires qu'elle suscite (tout du moins dans *Anhembi*) soulignent le caractère léger de la pièce qui, dit-on, n'était pas forcément destinée à un dramaturge tel que Sartre, car celui-ci avait habitué son public à des pièces plus austères, plus sombres et plus rudes.

Le quatrième chapitre traite du voyage de Sartre au Brésil en 1960. Contrairement aux autres textes extraits d'*Anhembi*, celui-ci se rapporte plus spécifiquement aux positions politiques du penseur, c'est pourquoi nous l'avons séparé des autres. Ici, c'est surtout l'être politique qui apparaît, l'écrivain engagé qui intéresse autant de personnes qu'il en dérange, bref un intellectuel de son temps.

Les chapitres deux et trois sont composés d'un résumé de l'article ou du compte rendu abordé, suivi d'une analyse qui permet, soit d'élargir des questions soulevées dans le texte d'*Anhembi*, soit de contester et de corriger certaines affirmations qui s'y trouvent.

Pour ce qui est des pièces de théâtre, nous prenons soin de résumer l'œuvre étudiée avant d'analyser les commentaires d'*Anhembi*.

PRÉSENTATION DE LA REVUE ANHEMBI

La revue *Anhembi* a été créée au début des années 1950 à São Paulo. Le premier numéro est paru en décembre 1950 et le dernier en novembre 1962. D'environ deux cents pages, ce mensuel de petit format comportait en introduction une chronique de son concepteur, Paulo Duarte – notons à ce propos que, dans sa première chronique, Paulo Duarte laissa sous-entendre les intentions du mensuel lorsqu'il déclara que la revue *Anhembi* était « revestida de um inconformismo total »¹. Cette introduction était suivie d'articles d'une dizaine de pages, écrits par des auteurs brésiliens ou étrangers, qui étaient en général consacré à un thème lié aux sciences humaines, en particulier à la littérature.

¹ DUARTE, Paulo. *Anhembi*, vol. 1, n°1. São Paulo : déc. 1950, p. 2.

La rubrique suivante était intitulée « Jornal de 30 dias ». D'une dizaine de pages, elle touchait à des sujets de l'actualité sociale et politique du Brésil. Venait ensuite la rubrique intitulée « Livro de 30 dias » qui occupait une vingtaine de pages. On y faisait des commentaires à propos de livres appartenant à divers domaines des sciences humaines et exactes.

La rubrique qui lui succédait portait le titre de « Teatro de 30 dias ». On y trouvait des comptes rendus de pièces de théâtres de troupes nationales et internationales de l'époque.

Les rubriques suivantes possédaient le même format que cette dernière. Elles portaient respectivement les titres de « Artes de 30 dias », « Música de 30 dias », « Cinema de 30 dias » et « Esporte de 30 dias ». À partir de 1957, la rubrique « Arte de 30 dias » regroupa celles qui étaient consacrées au théâtre, au cinéma et à la musique. Elle comportait alors des sous-divisions pour chaque domaine. Dans les dernières pages du mensuel, apparaissait la table des matières du numéro.

Il convient de préciser que les articles et comptes rendus n'étaient pas toujours signés. Une note de la propre revue qui figurait dans les premières pages de tous les numéros en fournit l'explication :

« *Anhembi* escolhe os seus colaboradores. Assim, não se responsabiliza por originais enviados sem convite. E não endossa as opiniões em artigos assinados. A sua própria é emitida em editoriais sem assinatura ou assinados *Anhembi*. »

CHAPITRE 1

LA VIE, L'ŒUVRE ET LA TRAJECTOIRE INTELLECTUELLE DE JEAN-PAUL SARTRE

1. L'ENFANCE

Poulou, le petit roi

Jean-Paul Sartre naquit le 21 juin 1905 à Paris. Son père, Jean-Baptiste, mourut alors qu'il n'avait que 15 mois. Sartre n'a pas connu son père, ce qui lui fit d'ailleurs dire qu'il n'en avait jamais eu. Il évoqua tout au plus : « [...] au-dessus de mon lit, le portrait d'un petit officier aux yeux candides, au crâne rond et dégarni, avec de fortes moustaches [...] ». ² Il montra aussi une certaine indifférence à son égard :

[...] ce défunt me concernait si peu. Je le connais par ouï-dire, comme le masque de Fer ou le chevalier d'Éon, et ce que je sais de lui ne se rapporte jamais à moi : s'il m'a aimé, s'il m'a pris dans ses bras, s'il a tourné vers son fils ses yeux clairs, aujourd'hui mangés, personne n'en a gardé mémoire : ce sont des peines d'amour perdues. Ce père n'est pas même une ombre, pas même un regard : nous avons pesé quelque temps, lui et moi, sur la même terre, voilà tout [...]. ³

Notons tout de même qu'il y a certaines similitudes entre les deux hommes ; presque la même taille (environ 1 mètre 56), la chance d'être né dans un milieu bourgeois aisé, de fortes capacités intellectuelles et un certain enclin à sortir des sentiers battus. Aventurier, Jean-Baptiste devint officier de marine et c'est lors de l'un de ses voyages qu'il succomba au terme d'une maladie qu'il avait attrapée dans un pays lointain.

² SARTRE, Jean-Paul. *Les Mots*. (1964). Paris : Gallimard, 1967, p. 12.

³ Ibidem, p. 13.

Anne-Marie, son épouse, eut donc juste le temps d'enfanter, de soigner son mari, puis elle retourna vivre chez ses parents où, à partir d'alors, elle mena la vie discrète empreinte de servitude d'une veuve-mère.

C'est ainsi que Jean-Paul se retrouva chez les Schweitzer, ce qui représenta selon lui la chance de sa vie : « La mort de Jean-Baptiste fut la grande affaire de ma vie : elle rendit ma mère à ses chaînes et me donna la liberté ».⁴ À partir de ce moment, Jean-Paul, que l'on surnommait Poulou, fut éduqué par l'homme fort de la maison, Charles Schweitzer.

Véritable patriarche de la famille, avec sa barbe blanche et son autorité débordante, cet Alsacien de naissance ne laissait guère de place à ceux qui l'entouraient, mais il adopta son petit-fils comme s'il était son ultime raison de vivre. C'est ainsi que Poulou, l'enfant sage, grandit paisiblement sous l'aile protectrice de son grand-père qui lui transmit, entre autres, son goût démesuré pour les livres. À l'instar de Louise, sa femme, Charles possédait de nombreux livres, ce qui représentait sa grande fierté.

Poulou eut très tôt accès à la bibliothèque de son grand-père. Rapidement alphabétisé, il se mit à dévorer avidement ce qui lui tombait sous les mains. Il expliquerait plus tard :

[...] les livres ont été mes oiseaux et mes nids, mes bêtes domestiques, mon étable et ma campagne ; la bibliothèque, c'était le monde pris dans un miroir ; elle en avait l'épaisseur infinie, la variété, l'imprévisibilité. Je me lançai dans d'incroyables aventures.⁵

Des dessins d'insectes aux découvertes de Vasco de Gama, en passant par les contes de Maupassant, Poulou découvrit l'univers livresque qu'il ne tarda pas à confondre avec celui plus hasardeux et plus complexe du monde réel. Il en résulta un idéalisme dont, confessa-t-il, il mit trente ans à se débarrasser.⁶ Parallèlement à ses propres découvertes, Poulou reçut durant son enfance les enseignements de son grand-père qui était agrégé d'allemand. Descendant de huit générations d'enseignants, son protecteur utilisa tous les moyens qui étaient à sa portée pour instruire le mieux possible son brillant petit élève de cinq ans qu'il adulait. Naturellement, le fait d'avoir été instruit de la sorte eut non seulement des avantages, mais aussi des inconvénients, car le fait d'avoir un seul précepteur signifiait recevoir une seule vision du monde qui pouvait être en décalage avec la réalité, ce qui fut parfois le cas, comme Sartre le reconnaîtrait plus tard : « [...] Entre la première Révolution russe [celle de 1905] et le premier conflit mondial, quinze ans après la mort de Mallarmé, au moment que

⁴ SARTRE, Jean-Paul. Op. cit., p. 11.

⁵ Ibidem, p. 37.

⁶ Ibidem, p. 39.

Daniel de Fontanin découvrait *Les Nourritures terrestres*, un homme du XIX^e siècle imposait à son petit-fils les idées en cours sous Louis-Philippe [...] ». ⁷

Néanmoins, ces désavantages furent palliés en partie par Anne-Marie qui lui fit découvrir les bandes dessinées, les contes de fée, le cinéma et, principalement, les jouets, avec lesquels il s’amusait seul, momentanément à l’écart de ses *amis* Hugo, Mérimée, Voltaire ou encore Courteline. Rappelons, pour l’anecdote, qu’il écrivit d’ailleurs à ce dernier une lettre où il prit congé sur ces mots : « votre futur ami ». Courteline ne répondit pas à la familiarité du jeune Poulou, ce qui le désappointa au même titre que son grand-père.

Poulou vécut cette vie de petit roi isolé dans une île privée jusqu’à l’âge de dix ans, ballotté entre un vieil homme protestant, une grand-mère plus libre-penseuse que catholique et sa mère qui fréquentait les églises autant par amour de la musique que de Dieu – Poulou perdrait la foi à l’âge de 15 ans. Selon Jeannette Colombel, une spécialiste de Sartre, cette enfance protégée ne fut pas sans conséquences :

Le rôle créateur et ludique de l’imaginaire, qui est un des fils conducteurs de la pensée de Sartre, lui vient de l’enfance. Enfant, il mène deux vies, « toutes deux mensongères » : l’une, conforme à ce qu’attendent les grandes personnes, est *mauvaise foi*, inauthenticité ; l’autre est imaginaire, secrète, solitaire (parfois avec une mère complice au piano...) ; l’enfant s’envole vers d’autres azurs : « tout se passa dans ma tête ; enfant imaginaire je me défendis par l’imagination ». ⁸

Cap sur le monde réel

Ensuite, son existence prit un autre chemin qui le conduisit chez M. Joseph Mancy, cet homme ayant épousé Anne-Marie qui échappa, à l’âge de 34 ans, à l’emprise tenace de ses parents. Paradoxalement (à l’inverse de ce qui s’était passé auparavant), au moment où Anne-Marie se voyait libérée de ses chaînes, Poulou perdait son trône et ses privilèges d’enfant gâté.

À La Rochelle, Poulou reçut de son beau-père une éducation sévère qui privilégiait les sciences exactes au détriment des humanités. Dans cette ville, où la tension régnait entre les enfants des familles bourgeoises protestantes et ceux des milieux défavorisés, qui devaient

⁷ SARTRE, Jean-Paul. Op. cit., p. 49.

⁸ COLOMBEL, Jeannette. *Un Homme en situations*. Paris : Librairie Générale française, coll. « Textes et débats », 1986. p. 55.

quitter la scolarité pour entrer dans la vie active, Poulou vit la réalité prendre une autre forme que celle décrite par ses grands-parents.

La fin de la Première Guerre mondiale annonçait à la fois la mort du XIX^e siècle et de ses idéaux, et la naissance de la France moderne, violente et fertile dans l'esprit du jeune Jean-Paul qui, de l'avis d'Annie Cohen-Solal « [...], fils de personne, déclassé, bâtard, avant-gardiste, [...] sortait somme toute des épreuves de la guerre avec certains atouts pour affronter la nouvelle ère qui commençait alors ».⁹

Le jeune Jean-Paul, âgé de quatorze ans, se retrouva donc confronté à de nombreux problèmes, les uns liés à son adolescence, les autres à la nouvelle place qu'il occupait dans sa famille et dans la société. Pour y remédier, il chercha à s'affirmer à ses propres yeux et à ceux des autres. Bien que la tâche ne fût pas facile, à cause notamment de son physique qui ne le favorisait pas, il déclarait à tous vents qu'il était un génie et tentait, tant bien que mal, d'imposer cette image. Concrètement, cela se traduisit par des écrits, ce qui n'était pas un fait inédit, puisqu'il avait déjà, à l'époque, produit deux ébauches de romans intitulés *Histoire du brave soldat Perrin et Gætz von Berlichingen*. Écrire, avouerait-il plus tard, était une façon de se placer au-dessus de son beau-père, pour qui il était inconcevable de se consacrer à la littérature à l'âge de quatorze ans.¹⁰

2 LA JEUNESSE

De retour à Paris en 1920, après trois années difficiles passées à La Rochelle, Sartre réintégra le lycée Henry IV, qu'il avait déjà fréquenté en 1915 et 1916, mais cette fois en la condition d'interne. Malgré cette situation qui ne lui plaisait guère, il avait le bonheur de retrouver son ancien camarade Paul Nizan avec lequel il nouerait de forts liens d'amitié. Ce dernier exerçait déjà ses dons d'écrivain et c'est lui qui, quelque temps plus tard, introduirait Sartre dans le monde intellectuel parisien. Les deux inséparables, aussi avides l'un que l'autre de littérature, de philosophie et, plus largement, de tout ce qui touchait aux sciences humaines, se distinguaient des autres élèves par leur énorme capacité intellectuelle et suscitaient l'admiration des professeurs. Une fois le baccalauréat obtenu, ils entrèrent tous les

⁹ COHEN-SOLAL, Annie. *Sartre 1905-1980*. Paris : Gallimard, coll. « Folio-Essais », 1989. p. 105-106-107.

¹⁰ Ibidem. p. 78.

deux au lycée Louis-Le-Grand, lequel préparait au concours d'entrée à l'École normale supérieure (E.N.S.) et était reconnu comme un microcosme culturel qui regroupait de très bons éléments de la nation.

Pendant deux ans, Sartre et Nizan vécurent en reclus et s'évertuèrent à assimiler, dans un régime d'ascétisme, les innombrables connaissances de philosophie, français, latin, grec, langues vivantes et histoire qu'on leur transmettait. La tâche était ardue pour ces adolescents qui devaient lire des milliers de pages et en écrire des centaines sur des sujets aussi complexes que l'immanence et la transcendance chez Platon et chez Kant, ou encore traduire des textes de Virgile et de Shakespeare. Mais, pour échapper à tant d'austérité, les deux compères s'inventaient des expressions et des histoires qui se transformaient parfois en poèmes ou en contes. C'est ainsi que Sartre, cédant à l'insistance de Nizan, publia deux contes dans une revue qui s'appelait *Revue sans titre*. Selon Cohen-Solal, ce sont :

[...] deux sinistres comptes rendus de la vie de professeur en province, deux portraits minutieux et pessimistes où éclate son ironie, sa capacité de détection du morbide et du mesquin, son dégoût pour les vies conventionnelles, lâches ou exclues.¹¹

En dehors de leurs productions textuelles, les deux amis étaient également connus pour leur veine théâtrale et ne perdaient jamais une occasion de montrer leur talent aux autres élèves. Les récréations et les absences de professeurs étaient autant de prétextes pour faire les pitres et distraire un public qui avait forcément besoin de s'évader. Plaisanteries à part, Sartre et son camarade prenaient très au sérieux leurs études et réussirent au concours d'entrée à l'E.N.S., ce qui n'était pas facile, étant donné la dureté des épreuves et le haut niveau des candidats. Si Sartre eût un avantage sur ses concurrents, ce fut sans doute la philosophie pour laquelle il se passionna en lisant l'*Essai sur les données immédiates de la conscience* de Henri Bergson.¹²

Quatre années de bonheur à l'École normale supérieure

Entré en 1925 à l'E.N.S., dont la rigueur dépassait celle des établissements précédents, Sartre se sentait totalement dans son élément et en profita pour perfectionner ses dons

¹¹ COHEN-SOLAL, Annie. Op. cit., p. 117.

¹² Ibidem. p. 91.

d'acteur, de chanteur et même de pianiste. Toutefois, son côté artistique prit peu à peu un caractère subversif qui culmina en 1927 lorsqu'il participa comme acteur principal à un spectacle qui dénonçait la militarisation de l'E.N.S. Cette fois, c'en était trop. Le scandale éclata dans la presse et l'armée exigea des explications, en même temps qu'elle fichait ceux qu'elle tenait pour des révolutionnaires. La principale victime fut le directeur de l'école, Gustave Lanson, qui, suite à différents incidents de ce type, se vit obligé à présenter sa démission. Peut-être était-ce là l'un des buts de Sartre qui, ne se lassant pas de l'imiter (y compris en se déguisant) pour se moquer de lui, aurait attaqué toute la tradition que cet homme représentait à travers la notoriété qu'il avait acquise dans le monde des études littéraires.

Malgré ses passages à l'action, ce provocateur qui était choyé par les autres en raison de son talent, son intelligence et son audace, ne prenait pas vraiment part aux luttes politiques qui divisaient les élèves en factions. Contrairement à l'un de ses camarades, Raymond Aron, qui faisait partie du groupe des socialistes et qui participait activement aux événements politiques, Sartre se disait spontanément anarchiste et préférait cotoyer les pacifistes parmi lesquels il pouvait donner libre cours à ses sarcasmes et à son ironie.

Visiblement, ce qui l'intéressait en premier lieu était un enrichissement culturel qui passait par un besoin insatiable de lecture et une production massive de textes en tous genres (chansons, poèmes, contes, romans, articles littéraires, essais philosophiques), et la quête d'une esthétique complète. Son comportement étonnait, voire ébahissait les autres, de par la maturité et la détermination intellectuelles qu'il affichait. Ainsi, Jean Baillou, un de ses anciens camarades de classe, raconte :

On devinait en lui [...] une très grande rigueur intellectuelle : il s'exprimait par positions tranchantes et sans nuance et, quand il pensait, on se trouvait en face d'un raisonnement très solide, très étayé, d'une fort grande tenue.¹³

Déçu par les professeurs de philosophie dont il ne partageait ni les conceptions, ni les méthodes, Sartre finit par inventer son propre système de pensée qui s'appuyait sur des textes qu'il avait choisis d'auteurs comme Descartes, Spinoza et Kant. Le jeune homme de vingt et un ans souhaitait l'utiliser comme un instrument qui lui permettrait d'explorer le champ de la psychologie et de se lancer dans la création romanesque. C'est d'ailleurs à cette époque qu'il écrivit un essai de plusieurs centaines de pages sur l'image qui servit de base à des ouvrages

¹³ BAILLOU, Jean, cité par COHEN-SOLAL, Annie. Op. cit., p. 138.

philosophiques écrits postérieurement comme *L'Imagination* (1936), *Psychologie de l'imagination* (1940), et *l'Être et le Néant* (1943). Il convient de noter que, bien avant de s'intéresser de près à la phénoménologie allemande, Sartre concluait cet essai sur ces mots : « penser, sentir, souffrir, c'est être conscient de notre corps en mouvement, avec une compréhension qui donne une intention et une valeur immédiate à ces mouvements ».¹⁴ Ouvrant son esprit à tout, principalement à ce qui était d'avant-garde, Sartre s'intéressait de près au cinéma qui en était encore à ses premiers balbutiements. Il estimait que le cinéma était un signe de son époque et une forme d'art qui s'adressait à tout le monde.

En ce qui concerne le côté affectif, Sartre vécut une première passion en 1925, année où il connut Simone Jollivet, avec qui il maintint une relation amoureuse qui dura environ trois ans. Cette expérience ne fut pas de tout repos, car Simone vivait aussi d'autres aventures, ce qui torturait régulièrement son amant parisien. Tant et si bien que Sartre écrivit en 1927 son premier roman au titre évocateur, *Une Défaite*, dans lequel, outre le récit d'un amour malheureux, il exposait déjà certaines idées qu'il développerait plus tard dans son œuvre. Bien qu'il ne fût jamais en faveur du mariage, il succomba par la suite à la tentation, peut-être à cause de sa déconvenue, et se fiança avec la cousine d'un de ses camarades de classe. Néanmoins, le mariage ne se concrétisa pas, car la famille de la jeune fille n'accepta pas, entre autres, que son futur gendre ait échoué à l'agrégation de philosophie. C'est à cette même époque que s'achevaient, selon ses propres mots, « quatre années de bonheur »¹⁵ à l'E.N.S.

3 APPRENTISSAGE, DÉCOUVERTES, SUCCÈS

Un professeur pas comme les autres

En 1929, Sartre se présenta de nouveau à l'agrégation de philosophie et obtint la première place parmi les vingt-sept approuvés. Sans doute suivit-il les conseils de son ami Raymond Aron qui lui avait recommandé d'adopter une stratégie de la sécurité, plutôt que de chercher à tout prix l'originalité. À l'épreuve écrite, il développa deux thèmes qu'il intitula

¹⁴ SARTRE, Jean-Paul, cité par GERASSI, John. *Sartre, conscience haïe de son siècle*. Paris : Éditions du Rocher, 1992. p. 127.

¹⁵ GERASSI, John. Op. cit., p. 110.

Liberté et contingence et *Rôle de l'induction dans les sciences déductives*, puis à l'épreuve orale, le sujet de l'exposé qu'il dut présenter était *Psychologie et logique*. Bien qu'il fût reçu premier et impressionnât les membres du jury par ses capacités et son assurance, il ne fit pas beaucoup d'ombre au second lauréat, lequel, âgé seulement de vingt et un ans, était une jeune femme du nom de Simone de Beauvoir. Sartre l'avait connue la même année par l'intermédiaire de Maheu, l'un de ses amis, et ils avaient préparé l'épreuve orale ensemble. C'était le début d'une longue complicité qui durerait cinquante et un ans et dont Sartre avait d'emblée établi les conditions : le voyage, la polygamie, la transparence. Celle que l'on surnommait le Castor les avait acceptées.

Peu de temps après, Sartre commença à effectuer son service militaire au cours duquel il étudia la météorologie. Au bout de deux ans de caserne et d'ennui, il espérait obtenir un poste de professeur de philosophie au Japon ; mais ce qui l'attendait était une nomination au lycée du Havre à partir du premier mars 1931, et, par comble de malchance, le Castor fut nommé à Marseille. Notons toutefois qu'il profita des deux années précédentes pour écrire et continuer ses recherches, notamment sur la contingence.

Arrivé au Havre, il s'installa à l'hôtel Printania dans une petite chambre inconfortable où il demeura durant tout son séjour dans cette ville. Cet hôtel, situé à proximité de la gare et pas très loin du port, n'était pas des plus silencieux, mais plaisait au nouveau venu dans la mesure où celui-ci aimait se mêler aux gens de basse condition qui fréquentaient les cafés environnants. Au lycée, Sartre se distingua d'emblée des autres enseignants et sut rapidement séduire les adolescents qui avaient une certaine soif de liberté. D'une compétence irréprochable, l'ex-normalien transmettait son savoir avec une extrême facilité et beaucoup d'enthousiasme. De plus, il n'hésitait pas à prolonger ses rencontres hors de l'établissement, invitant les élèves à le suivre dans les bars, à la plage, ou encore à pratiquer la boxe, sport qu'il appréciait particulièrement. Bref, Sartre comprenait la jeunesse qui lui rétribuait sa générosité.

En revanche, cela n'était pas du goût des autorités et de la bourgeoisie locale, que Sartre n'hésitait jamais à provoquer et à critiquer. Dès cette époque, dans cette ville où les classes sociales étaient nettement cloisonnées, il avait choisi son clan, celui des petits, des opprimés. Certes, ces expériences avaient le mérite de le mettre de plain-pied dans la réalité et de lui montrer ainsi de nombreux aspects de la vie qu'il n'avait pas vraiment connus auparavant dans le monde élitiste de l'E.N.S. Pourtant, d'un autre côté, vivre isolé de l'univers intellectuel auquel il avait été habitué était pour le moins frustrant. Sartre sentait en effet qu'il méritait mieux et était impatient d'obtenir le succès qu'il escomptait. Il n'était

certainement pas sans savoir qu'à cette époque où il n'était qu'un simple professeur de lycée, ses amis Aron et Nizan suivaient un chemin beaucoup plus exaltant. Le premier passa quelque temps en Allemagne, où il enseigna la philosophie française à l'université de Cologne, puis, à son retour, écrivit sa thèse et publia deux livres. Le second, engagé dans le Parti communiste, publia deux ouvrages en 1931 et 1932, puis un roman en 1933. Cette même année, alors qu'il travaillait comme journaliste, il se présenta aux élections législatives de Bourg-en-Bresse.

En dépit de cet éloignement forcé, Sartre ne renonçait pas à ses travaux sur la contingence. Patiemment, pierre par pierre, il peaufinait l'ouvrage qu'il avait intitulé *Pamphlet sur la contingence*. Au fur et à mesure que le temps passait, il l'enrichissait des diverses influences de sa vie pratique et des apports culturels qu'il ne cessait d'accumuler. Sans doute dans un souci didactique et peut-être pour tester ses compétences critiques, il tenait tous les mois des conférences littéraires au cours desquelles il faisait découvrir des auteurs inconnus comme Dos Passos, Faulkner et Joyce – avant même que ceux-ci fussent traduits en français – ou développait des thèmes spécifiques de la forme littéraire. Pour un public relativement cultivé, il appliquait certaines méthodes de travail qu'il avait apprises à l'E.N.S., avec tout le sérieux que cela impliquait : érudition dans ses recherches, préparation soignée du matériel présenté, etc.

De plus, il avait le privilège de posséder une interlocutrice hors pair en la personne de Simone de Beauvoir. De fait, tout au long de ces années et plus tard, cette femme fut constamment la première lectrice et surtout la première critique des œuvres de son compagnon, remplaçant ainsi Raymond Aron qui avait jusqu'alors tenu ce rôle. Bien sûr, il y avait réciprocité, car Sartre avait une vocation pédagogique et critique en matière de littérature.

Rencontres avec la phénoménologie

Au début de l'année 1933, Aron, Sartre et de Beauvoir se rencontrèrent dans un bar à Paris pour discuter sur de nouvelles connaissances qu'ils avaient récemment acquises. Sartre qui souhaitait entendre ses amis à propos du *Pamphlet sur la contingence* fut agréablement surpris lorsqu'Aron, perspicace, déclara que les phénoménologues allemands, notamment Husserl, considéraient un verre ou une table comme un objet potentiel de la philosophie.

Selon Simone de Beauvoir, Aron lui expliqua : « Tu vois mon petit camarade, si tu es phénoménologue, tu peux parler de ce cocktail, et c'est de la philosophie ! ». ¹⁶ Quoique Sartre sût ce qu'était la phénoménologie, ce n'en fut pas moins une espèce de tremplin, car cela correspondait entièrement à sa manière de concevoir la philosophie.

Sitôt leur rencontre terminée, Sartre se précipita dans une librairie pour acheter le livre d'Emmanuel Levinas intitulé *Théorie de l'intuition dans la phénoménologie de Husserl* qu'il dévora pour y trouver ce qu'il savait déjà, en particulier le concept de contingence. La théorie husserlienne devenait à ce moment non seulement la voie qu'il lui convenait le plus de suivre, mais surtout une véritable passion qui allait le conduire outre-Rhin. En effet, il alla étudier en Allemagne après avoir obtenu une bourse auprès de l'Institut français de Berlin où Raymond Aron l'avait précédé. Arrivé là-bas, il s'installa à la Maison académique française qui avait pour habitude de recevoir des chercheurs français de haut niveau, parmi eux de nombreux normaliens. Sartre n'était donc pas vraiment dépaysé en cet automne 1933 et ne tarda pas à se mettre au travail. Jouissant d'un confort enviable dans la grande demeure de Wilmersdorf, il plongeait corps et âme dans l'univers husserlien et, plus largement, dans la culture germanique qui, depuis Goethe, Schiller et Novalis, n'avait cessé de fasciner l'intelligentsia française. Dans le même temps, il écrivait *l'Essai sur la transcendance de l'Ego* qui parut en 1936. Pendant les vacances de Pâques de cette année-là, il rendit visite à de Beauvoir à Paris et lui fit part du résultat de ses recherches. De Beauvoir le rapporte ainsi :

Il m'exposa dans ses grandes lignes le système d'Husserl et l'idée d'*intentionnalité* ; cette notion lui apportait exactement ce qu'il en avait espéré : la possibilité de surmonter les contradictions qui le divisaient à cette époque-là et que j'ai indiquées ; il avait toujours eu en horreur « la vie intérieure » : elle se trouvait radicalement supprimée du moment que la conscience se faisait exister par un perpétuel dépassement d'elle-même vers un objet ; tout se situait dehors, les choses, les vérités, les sentiments, les significations, et le moi lui-même ; aucun facteur subjectif n'altérerait donc la vérité du monde telle qu'elle se donne à nous. La conscience conservait la souveraineté, et l'univers, la présence réelle que Sartre avait toujours prétendu leur garantir. À partir de là, toute la psychologie était à réviser et il avait déjà commencé, avec son essai sur l'Ego, à s'attaquer à cette tâche. ¹⁷

¹⁶ ARON, Raymond, cité par BEAUVOIR, Simone de. *La Force de l'âge*. Paris : Le Livre de poche, 1960. p. 141.

¹⁷ BEAUVOIR, Simone de. Op. cit., p. 194.

Malgré les labeurs qu'il s'imposait et l'atmosphère particulière dans laquelle il se trouvait, Sartre était conscient de ce qui se passait à l'extérieur. Au même titre que les autres pensionnaires de l'institut de Berlin, il était effrayé par l'hitlérisme qui régnait dans les rues de la ville allemande. Néanmoins, selon Simone de Beauvoir, il pensait d'une part que ce régime fasciste ne durerait pas et refusait d'autre part de « toucher à la roue de l'histoire ».¹⁸

Des hallucinations à *La Nausée*

De retour au Havre en 1934, déjà proche de ses trente ans, Sartre ressentit une certaine mélancolie, car il lui fallait redevenir un simple enseignant de lycée. Pourtant, quelque temps après, un de ses ex-professeurs nommé Delacroix l'invitait à écrire un volume d'une série philosophique éditée par Alcan. Enthousiasmé par cette idée, Sartre proposa d'écrire un livre sur l'imagination, thème qu'il appréciait tout particulièrement dans la mesure où il pouvait introduire des idées de Husserl et utiliser des données qu'il avait recueillies durant ses recherches sur la psychologie et, de surcroît, sur la psychopathologie. La proposition ayant été acceptée, Sartre s'adressa à l'un de ses ex-camarades de classe, Daniel Lagache, lequel était médecin à l'hôpital Saint-Anne et venait de publier *Les Hallucinations et le mot*. Il lui demanda de lui appliquer une dose de mescaline, un alcaloïde extrait du peyolt et connu pour ses puissantes propriétés hallucinogènes. Le résultat ne fut pas des plus heureux, puisqu'une unique prise de la drogue eut, en dehors des troubles immédiats de la perception, des effets secondaires tels que des délires visuels qui s'échelonnèrent sur toute l'année suivante. De Beauvoir en témoigne : « Il lui arrivait [...] d'être en proie à l'angoisse ; les états où il tombait rappelaient ceux où l'avait plongé la mescaline, et il s'en effrayait. Ses perceptions se déformaient ; les maisons avaient des visages grimaçants, avec partout des yeux et des mâchoires [...] ».¹⁹ Néanmoins, c'est en partie à cause de ces expériences qu'il écrivit un livre intitulé *L'Imagination*, publié en 1936.

À cette époque-là, le parcours du jeune écrivain était donc ponctué de quelques réussites qui ne compensaient pas le travail laborieux et les difficultés auxquels il était confronté. Force est de constater qu'il y avait dans sa vie une relative stagnation. Alors que le quatrième roman de Nizan, *Le Cheval de Troie*, était publié en 1935 par l'éditeur Gallimard,

¹⁸ BEAUVOIR, Simone de. Op. cit., p. 187.

¹⁹ Ibidem. p. 217.

Sartre se vit refusée par cette même maison la publication de sa nouvelle version du *Pamphlet sur la contingence* dont le nouveau titre était *Melancholia* – titre d’une gravure d’Albrecht Dürer qu’il aimait beaucoup. La déception fut grande, d’autant plus que l’auteur s’était consacré durant quatre ans à l’écriture de cet ouvrage. Nous étions en 1936 et il lui faudrait attendre avril 1937 pour voir son effort enfin récompensé. *Melancholia* fut accepté grâce à l’entremise de deux hommes : Charles Dullin, un homme de théâtre, et Pierre Bost, ex-élève de Sartre au Havre. De Beauvoir explique : « Dullin était un vieil ami de Gaston Gallimard et lui avait écrit en lui demandant de regarder personnellement le manuscrit refusé. De son côté, Pierre Bost était venu voir Gallimard pour le lui recommander ».²⁰ Agé alors d’une vingtaine d’années, Bost devint par la suite un nouvel ami inséparable de son ancien professeur. Finalement, *La Nausée*, titre définitif choisi par Gaston Gallimard, vit le jour en avril 1938, après avoir subi une importante reformulation exigée par l’éditeur.

Ce roman causa une vive sensation dans le public. Il faut dire que ce livre où se mêlaient littérature et philosophie avait de quoi surprendre et séduire de par l’originalité de son esthétique. Pour mieux comprendre, il est important de dire quelques mots sur cette œuvre.

Le héros de ce récit s’appelle Antoine Roquentin et habite à Bouville, une petite ville de province – clin d’œil de l’auteur au Havre. Ayant pris conscience du manque total de justification de la vie au jour le jour, Roquentin se sent à la fois englué dans l’univers matériel et séparé des autres éléments qui le composent, angoissé par l’absurdité de son existence, ce qui le pousse à affirmer :

L’essentiel, c’est la contingence. Je veux dire que par définition l’existence n’est pas la nécessité. Exister c’est *être là*, simplement ; les existants apparaissent, se laissent *rencontrer*, mais on ne peut jamais les *déduire*. Il y a des gens, je crois, qui ont compris ça. Seulement ils ont essayé de surmonter cette contingence en inventant un être nécessaire et cause de soi. Or aucun être nécessaire ne peut expliquer l’existence : la contingence n’est pas un faux semblant, une apparence qu’on peut dissiper ; c’est l’absolu, par conséquent la gratuité parfaite. Tout est *gratuit*, ce jardin, cette ville et moi-même. Quand il arrive qu’il s’en rende compte, ça vous tourne le cœur et tout se met à flotter, comme l’autre soir ; voilà la ‘nausée’.²¹

Dans son journal (le roman est présenté sous cette forme), Roquentin montre que parmi les existants, l’homme est le seul qui puisse donner un sens à ce qui l’entoure. Sartre

²⁰ BEAUVOIR, Simone de. Op. cit., p. 295.

²¹ SARTRE, Jean-Paul. *La Nausée*. (1938). Paris : Gallimard, 1969. p. 185. (C’est l’auteur qui souligne).

conduit le lecteur sur de fausses pistes en insérant dans son histoire les personnages d'Anny et de l'Autodidacte. La première tente de démontrer que la vie peut être ponctuée de « moments parfaits »²², ce qui la justifie pleinement ; pourtant, elle admettra plus tard : « [...] C'est ça, c'est bien ça. Il n'y a pas d'aventures – il n'y a pas de moments parfaits ... nous avons perdu les mêmes illusions, nous avons suivi les mêmes chemins [...] »²³. L'Autodidacte, lui, croit à la culture. Il a entrepris de lire les ouvrages d'une bibliothèque par ordre alphabétique pour se créer un vernis culturel. C'est une manière pour l'auteur de railler ce type de comportement illusoire, car cet humaniste avide de savoir n'est en fait qu'un vulgaire pédéraste qui fréquente la bibliothèque municipale pour être en contact avec de jeunes garçons. Il y a d'autre part les bourgeois de Bouville, véritables statues vivantes qui n'hésitent pas à sacrifier leur liberté au profit de la respectabilité et de l'ordre établi. Roquentin affiche donc un certain scepticisme, voire du dégoût, au milieu d'hommes et de femmes qui, en vivant de façon conventionnelle et routinière, portent le masque de l'hypocrisie, de la lâcheté face aux réels problèmes de leur existence. Le narrateur leur attribue, pour les raisons qui viennent d'être évoquées, le qualificatif de *salauds*.

Comme le souligne R. M. Albères à propos de cette œuvre :

La fausse importance par laquelle les 'salauds', composant d'eux-mêmes une image complaisante et rassurante, se cachent le caractère plus aigu et plus angoissant de leur liberté et de leur responsabilité, est faite par leur honorabilité, leur position sociale, la conscience assurée de leurs droits. Mais cela suffit-il à justifier un homme ?²⁴

La publication de *La Nausée* et du *Mur* permit à Sartre de connaître un succès notable. On alla même jusqu'à envisager que l'écrivain pourrait recevoir le prix Goncourt pour son premier roman qui ne faisait pas pour autant l'unanimité. Un commentaire de Gilbert Maire, un de ses détracteurs, en est la preuve : « Dans ce journal, Roquentin ne craint pas d'étaler ses vices les plus répugnants : il ramasse les papiers sales, les flaire et les collectionne. Un aliéniste le ferait interner dans la section des coprophiles ; Jean-Paul Sartre le choisit comme interprète de sa pensée ».²⁵

En ce qui concerne *Le Mur*, il s'agit d'un recueil de nouvelles qui parut chez Gallimard en 1939 et dont les titres sont : « Le Mur », « La Chambre », « Érostrate »,

²² SARTRE. Op. cit., p. p. 92.

²³ Ibidem. p. 210.

²⁴ ALBÈRES, R-M. *Sartre*. Paris : Éd. Universitaires, coll. « Classiques du XX^e siècle », 1964. p. 39.

²⁵ MAIRE, Gilbert. *Une Régression mentale de Bergson à Jean-Paul Sartre*. Paris : Grasset, 1959. p. 193.

« Intimité » et « L'Enfance d'un chef ». À la même époque, il en écrivit également deux autres, « *Le Soleil de minuit* », qu'il perdit, et « *Dépaysement* » dont quelques fragments parurent beaucoup plus tard. Il convient de souligner que, en dehors du bon accueil que ces nouvelles reçurent auprès du public, elles montrèrent déjà un relatif engagement politique de la part de l'écrivain. Il est de fait indéniable que, dans « Le Mur », l'auteur est idéologiquement du côté républicain au détriment des franquistes et que « L'Enfance d'un chef » décrit et dénonce la fabrication d'un jeune fasciste, ce qui est tout à fait en rapport avec l'époque où la nouvelle fut écrite : l'entre-deux-guerres. L'écrivain pénétrait peu à peu dans l'histoire. L'autre fait notable est que, comme le signale Jeannette Colombel, dans ces nouvelles,

[...] l'individu est toujours en situation limite : seul face à la mort comme dans « Le Mur », ou prêt, par amour, comme Ève, à basculer, sans y parvenir, dans la folie de son mari (« La Chambre »). Chaque fois, Sartre casse les normes et l'ordre auquel se résout férocement, après les errements d'usage, Lucien dans « L'Enfance d'un chef » [...].²⁶

À la fin des années 1930, Sartre profitait donc d'un vent qui lui était favorable, appuyé par Jean Paulhan, lequel, à partir de novembre 1938, l'engagea à la *Nouvelle Revue française* pour qu'il écrivît un article par mois – c'est d'ailleurs dans cette revue que parut pour la première fois « Le Mur ». Sartre eut donc l'occasion de donner libre cours à son inspiration critique, faisant des éloges à Dos Passos, à qui il vouait une véritable admiration, et condamnant sans appel François Mauriac dans un article paru en février 1939, intitulé « M. Mauriac et la liberté », ce qui ne lui valut pas que des amis. En décembre 1938, il publie enfin son *Esquisse d'une théorie des émotions*.

Revenons sur « M. François Mauriac et la liberté » qui a pour objet d'analyser le livre *La Fin de la nuit*, car ce commentaire, en même temps qu'il stigmatise Mauriac et son œuvre, expose une conception sartrienne de la littérature, laquelle a pour axe principal la liberté donnée aux personnages. De fait, tout au long de sa critique, Sartre démontre de manière à la fois pertinente et ironique, voire sarcastique, que Mauriac ne laisse que peu de liberté à ses personnages et, comme lecteur, le regrette profondément. Se plaignant de l'attitude omnisciente de l'auteur, Sartre se permet de donner des conseils en littérature :

²⁶ COLOMBEL. Jeannette. *Un Homme en situations*. Paris : Librairie Générale Française, coll. « Textes et débats », 1986. p. 78.

Voulez-vous que vos personnages vivent ? Faites qu'ils soient libres. Il ne s'agit pas de définir, encore moins d'expliquer (dans un roman les meilleures analyses psychologiques sentent la mort), mais seulement de *présenter* des passions et des actes imprévisibles.²⁷

Sartre admet que, si « [...] Mauriac est sérieux lorsqu'il parle en chrétien de la destinée », il ne parvient pas à le suivre quand il en parle en romancier. Bien que Mauriac, romancier chrétien, veuille « atteindre une femme au plus profond de sa liberté » et montrer qu'elle est capable de dire non à la fatalité, il l'emprisonne dans un destin dont lui seul possède les clés. Selon Sartre, Mauriac avait annoncé dans sa préface que la liberté était « cartésienne, infinie, informe, sans nom, sans destin, 'toujours recommencée', dont le seul pouvoir est de sanctionner, mais souveraine parce qu'elle peut refuser la sanction ». Or, selon Sartre, Thérèse Desqueyroux est présentée par Mauriac comme prisonnière de son caractère, lequel est confondu avec son destin qui correspond pour sa part à une puissance du Surnaturel, une espèce de malédiction. Il renchérit que, comme tous les autres personnages de l'auteur de *La Fin de la nuit*, cette femme a une essence forgée au préalable par son créateur qui en a décidé ainsi pour mieux maîtriser ce qu'il écrit et montrer qu'il est le détenteur de la vérité absolue. Sartre estime que Mauriac transforme ses créatures en choses. Pourtant, ajoute-t-il, « seules les choses *sont* ; elles n'ont que des dehors. Les consciences ne sont pas : elles se font »²⁸.

De ce fait, toujours selon Sartre, Mauriac est capable de passer de Thérèse-objet à Thérèse-sujet dans la même phrase. Puis, il se retire du jeu et observe ses personnages du dehors, comme des « pantins dans un décor de carton ». À ce moment, dit Sartre avec humour, « [...] c'est le repos du septième jour, et M. Mauriac s'émeut, s'interroge et rêve sur sa création ». Il prend donc le point de vue de Dieu sur ses personnages, allant jusqu'à privilégier toute intention dirigée vers le Bien, et « [enchaîner] toute volonté vers le Mal ». Mais, comme le souligne Sartre, « un roman est une action racontée de différents points de vue »²⁹. Mauriac ne l'a sans doute pas compris, ce qui fait même dire à Sartre que *La Fin de la nuit* n'est pas un roman, ce serait plutôt une pièce de théâtre, à cause de la concision des répliques dans les dialogues et la visible division en scènes. Et Sartre de conclure :

[Mauriac] a voulu ignorer [...] que la théorie de la relativité s'applique intégralement à l'univers romanesque, que, dans un vrai roman, pas

²⁷ SARTRE, Jean-Paul. « M. François Mauriac et la liberté ». (1939). *Situations, I*. Paris : Gallimard, 1947. p. 34

²⁸ SARTRE, Jean-Paul. Op. cit., p. 35 et 44.

²⁹ Ibidem. p. 41, 42, et 47.

plus que dans le monde d'Einstein, il n'y a de place pour un observateur privilégié, et que dans un système romanesque, pas plus que dans un système physique, il n'existe d'expérience permettant de déceler si ce système est en mouvement ou en repos. M. Mauriac s'est préféré. Il a choisi la toute-connaissance et la toute-puissance divines. Mais un roman est écrit par un homme pour des hommes. Au regard de Dieu, qui perce les apparences sans s'y arrêter, il n'est point de roman, il n'est point d'art, puisque l'art vit d'apparences. Dieu n'est pas un artiste ; M. Mauriac non plus.³⁰

4 UNE VIE COUPÉE EN DEUX PAR LA GUERRE

Regards sur une drôle de guerre

Cette période faste n'allait cependant pas durer. Fin août 1939, devant les menaces d'une guerre imminente, Sartre était mobilisé et se retrouvait du jour au lendemain soldat météorologue de deuxième classe sur le front de l'Est. Pratiquement inoccupé pendant les neuf mois qui suivirent, car le conflit ne fut pas déclenché, il passa son temps à écrire. Les quinze carnets qu'il remplit contenaient aussi bien des impressions sur les moments qu'il vivait que des réflexions philosophiques et littéraires. C'est ainsi que, dans les cinq carnets qui furent sauvés, on retrouve des thèmes aussi variés que son séjour au Havre, ses conquêtes féminines, Hemingway, Hitler, Heidegger et bien d'autres. Ces manuscrits furent publiés trois ans après sa mort sous le titre de *Carnets de la drôle de guerre*. De son vivant, il en fit sa propre critique :

J'ai relu mes cinq carnets, et ça ne m'a pas fait l'impression agréable que j'escomptais un peu. Il m'a semblé qu'il y avait du vague, des gentillesse et que les idées les plus nettes y étaient des resucées de Heidegger, qu'au fond je ne faisais depuis le mois de septembre, avec les trucs sur « ma » guerre, etc., que développer laborieusement ce qu'il dit en dix pages sur l'historicité.³¹

³⁰ SARTRE. Op. cit., p. 52.

³¹ SARTRE, Jean-Paul, cité par COHEN-SOLAL, Annie. Op. cit., p. 262.

Ce regard sévère qu'il jeta sur lui-même ne peut cependant offusquer les divers aspects positifs de ce qu'il écrivit à cette époque. C'est tout du moins le point de vue de Cohen-Solal qui estime qu'à la lecture de ces *Carnets de la drôle de guerre*, se dessine en effet une nette transformation chez l'auteur. Au-delà des influences de Heidegger, il ressort un véritable changement dans la pensée qui peut être considéré comme un préambule aux questions philosophiques que Sartre développerait par la suite. Un extrait des *Carnets* – cité par Cohen-Solal – nous éclaire à ce sujet :

On est jeté dans une condition qui implique des tas d'irrationnels, écrit-il alors, et ce n'est pas en les masquant qu'on les supprime. Les masques, en somme, c'est tout juste prendre l'attitude d'inauthenticité à leur égard. Nous en avons énuméré des tas (naissance, génération, classe sociale, etc.), mais il y a aussi la guerre... Je me la masquais.³²

La prise de conscience de l'historicité chez Sartre engendrait en même temps celle de l'authenticité et, principalement, celle de la liberté qui ferait d'ailleurs l'objet du roman qu'il envisageait alors d'écrire et qui s'intitulerait *L'Âge de raison*, premier volume des *Chemins de la liberté*.

Le stalag et sa liberté

La drôle de guerre s'achevait pour Sartre le 21 juin 1940, jour où il était fait prisonnier par des soldats allemands. Deux mois plus tard, il était transféré à Trèves, en Allemagne, où il se retrouvait dans un camp de vingt-cinq mille prisonniers. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, Sartre ne vécut pas sa détention comme un châtiment extrême. Malgré les conditions souvent pénibles – la faim, le froid, les poux, les mauvais traitements, etc. –, il vit au contraire les bons côtés d'une situation pourtant adverse. Il dit lui-même : « Le paradoxe de notre condition est qu'elle est à la fois invivable et facile à vivre »³³. Dans la masse humaine où il se trouvait, les couches sociales avaient disparues au profit d'autres règles propres à l'endroit et à la situation. Il l'explique lui-même quand il dit :

³² SARTRE, Jean-Paul, cité par Ibidem, p. 263.

³³ SARTRE, Jean-Paul, cité par COHEN-SOLAL, Annie. Op. cit., p. 274.

Il est bien certain que les rapports qu'on avait n'étaient pas des rapports d'élite, c'étaient des rapports d'individu à individu. C'était une communication sans trou, nuit et jour ; on se voyait, on se parlait directement et à égalité. Vous savez, il y avait des cabinets en commun. Alors, quand on en fait usage avec beaucoup de gens, l'élite disparaît.³⁴

Sartre en profita pour s'épanouir grâce à son pouvoir imaginaire et à son énergie débordante. Farceur à ses heures, souvent sarcastique à l'égard de ses agresseurs, Sartre n'oublia jamais son rôle de professeur et continua de donner des conférences et d'organiser des débats sans qu'aucune barrière n'entravât jamais sa liberté d'expression. Il eut même l'audace de créer et de faire jouer pour Noël 1940 une pièce de théâtre intitulée *Bariona*. Sans qu'il n'y parût aux yeux des responsables du camp allemand, il réussit, à travers la représentation, à insuffler dans l'esprit des prisonniers-spectateurs un vent d'union, de résistance et de rébellion. Usant pour la première fois de ses talents de dramaturge, il mit en œuvre son engagement au service de la solidarité, deux forces qu'il avait découvertes en vivant une vraie vie de société, comme l'explique de Beauvoir:

Les rigueurs et la chaleur de la camaraderie dénouèrent les contradictions de son anti-humanisme : en fait il se rebellait contre l'humanisme bourgeois qui révère dans l'homme une nature ; mais si l'homme est à faire, aucune tâche ne pouvait davantage le passionner. Désormais, au lieu d'opposer individualisme et collectivité, il ne les conçut plus que liés l'un à l'autre.³⁵

Riche de son nouveau savoir, il quitta le stalag en mars 1941, grâce à un faux certificat médical.

5 SARTRE, ALIAS ORESTE

Du résistant-écrivain à l'écrivain-résistant

Par tout ce qu'il avait vu, vécu et appris au stalag, c'est un Sartre métamorphosé qui rentra en France. Il retrouva une ville de Paris totalement transformée par l'invasion nazie.

³⁴ SARTRE, Jean-Paul, COHEN-SOLAL, Annie. Op. cit., p. 274.

³⁵ BEAUVOIR, Simone de. *La Force des choses*. Paris : Gallimard, 1963. p. 16.

Mais il était toutefois très heureux de rencontrer ses amis et s'empressa de les regrouper pour leur faire part de ses projets. Galvanisé par les leçons qu'il avait tirées de sa détention, il prétendait former un groupe de résistance contre l'occupation allemande. Malgré l'audace de son entreprise, dont de Beauvoir elle-même s'étonna, Sartre atteignit son but et forma avec ses compagnons le groupe « Socialisme et liberté », dont le deuxième pilier était son vieux complice Merleau-Ponty. De Beauvoir se souvient que :

[...] le 14 septembre 1939 Sartre notait sur son carnet : *'Me voilà guéri du socialisme si j'avais besoin de m'en guérir.'* En 41, cependant, créant un groupe de résistance, il associa pour le baptiser les deux mots : socialisme et liberté. La guerre avait opéré en lui une décisive conversion.³⁶

« Socialisme et liberté », qui compta jusqu'à cinquante membres, encouragea à l'action contre les occupants par des tracts et des affiches. Il devait de plus mettre en place une nouvelle doctrine qui serait en mesure de concilier ce que pour Sartre représentaient les termes socialisme et liberté. Conscient des difficultés qui faisaient obstacle à l'expansion et à la portée de son mouvement, Sartre entreprit, durant l'été 1941, un voyage dans le Sud de la France pour convaincre des intellectuels tels que Gide et Malraux de l'appuyer, mais ses tentatives furent vaines.

À quoi pourrait-on imputer cet échec ? Sans doute à la fragilité du groupe, à cause de son manque d'expérience. Mais aussi à des facteurs externes comme la formation de groupes beaucoup plus puissants et mieux organisés, entre autres celui des gaullistes, orchestré depuis Londres par le général de Gaulle, ou encore le refus des hautes instances du P.C.F. de l'appuyer – les communistes (qui s'étaient engagés dans la résistance depuis l'invasion de l'U.R.S.S. par les troupes d'Hitler en juin 1941) pensaient que Sartre avait été libéré pour espionner les milieux résistants.³⁷ Quoiqu'il en soit, un fait important à retenir est que Sartre essaya toujours de laisser s'exprimer les différents bords politiques qui composaient « Socialisme et liberté ». En réalité, il avait déjà pour dessein de mettre en place une nouvelle doctrine de la démocratie en vue de la fondation d'un parti basé sur la liberté de l'individu et l'établissement, d'après Jeanson, « de structures sociales permettant à chacun d'exercer réellement [le pouvoir de transcendance de la conscience individuelle] »³⁸. Plein d'espoir, il avait d'ailleurs expliqué cette doctrine dans un texte de plus de cent pages qui abordait aussi

³⁶ BEAUVOIR, Simone de. Op. cit., p. 15.

³⁷ COLOMBEL, Jeannette. Op. cit. p. 83.

³⁸ JEANSON, Francis. *Sartre dans sa Vie*. Paris : Seuil, 1974. p. 129 (note de bas de page).

bien la structure de l'État que l'économie. Il désirait en fait que ces idées soient appliquées dans la France de l'après-guerre. Peut-être commit-il l'erreur, due à son immaturité politique, de vouloir aller trop vite. Toujours est-il qu'il ne réussit pas à convaincre et vit rapidement « Socialisme et liberté » se dissoudre. La plupart des membres rejoignirent les rangs de la résistance communiste.

Sartre ne fut donc pas très heureux dans son passage à l'acte, même si de Beauvoir estime que « L'échec de 'Socialisme et liberté' donna à Sartre une leçon de réalisme »³⁹. Il aurait pu en être complètement accablé, d'autant plus qu'au début de l'année 1942, le contexte se durcissait à l'instar de l'hiver plus rigoureux que jamais. Les restrictions imposées par l'occupant étaient telles que le salaire de professeur au lycée Pasteur de Neuilly ne suffisait pas à l'écrivain pour subvenir à ses besoins. Pourtant, le philosophe ne baissa pas les bras, bien au contraire. Une fois de plus, apparemment stimulé par l'adversité, il exorcisa le mal qui rodait autour de lui en écrivant de façon prolifique.

Les fruits de son travail ne tardèrent pas à apparaître. Ce fut tout d'abord *Les Mouches*, pièce de théâtre qui fut jouée à partir du 3 juin 1943 (25 représentations) au théâtre de la Cité. Notons que c'est au cours de la générale que Sartre rencontra Camus pour la première fois. Cette pièce, mise en scène par Charles Dullin, était une allégorie du contexte de la France à cette époque et des idées qui y circulaient. De fait, comment ne pas entrevoir au travers de la trame de l'action qui se déroulait en Grèce antique, ce qui se passait alors dans le pays occupé par les troupes nazies ? De là à dire que : « [...] le repentir qu'impose Égisthe à la ville d'Argos fait allusion à l'idéologie pétainiste, et Oreste, dans cette intrigue à double entente, donne aux Français une leçon de liberté et d'audace »⁴⁰, il n'y a qu'un pas. On peut toutefois élargir l'analyse et se rendre compte que le thème principal de cette pièce est le passage à l'acte d'un homme qui veut mettre en œuvre sa liberté. Mais rappelons avant d'aller plus en avant l'intrigue de cette œuvre.

Dans cette pièce, Oreste, fils d'Agamemnon et de Clytemnestre, retourne dans sa ville natale dont il a été chassé à l'âge de trois ans par l'assassin de son père, Égisthe. Celui-ci, qui est l'amant de Clytemnestre, règne donc depuis 17 ans sur la ville d'Argos. Suite au meurtre, d'énormes mouches sont apparues et continuent de pulluler dans toute la ville, symbolisant la culpabilité des habitants qui n'ont pas réagi au crime de ceux qui sont au pouvoir. Oreste pourrait se contenter de traverser Argos et de suivre son chemin, vu qu'il y est inconnu. De

³⁹ BEAUVOIR, Simone de. Op cit., p. 16.

⁴⁰ IDT, Geneviève. "Sartre". In : BEAUMARCHAIS, J.-P. ; COUTY, D. ; REY, A. (dir.). *Dictionnaire des littératures de langue française*. Paris : Bordas, 1984. p. 2129.

plus, c'est un jeune homme libre d'esprit qui a reçu une très bonne éducation chez de riches bourgeois d'Athènes qui l'avaient recueilli autrefois. Pourtant, Oreste n'est pas satisfait de sa condition. Il estime, contrairement au précepteur qui l'accompagne, que son manque de rattachement, ne serait-ce qu'à une patrie, et que son manque d'engagement dans une cause ont rendu sa vie presque insignifiante. Peu lui importe d'avoir les connaissances d'un philosophe si, dans la pratique, il existe à peine. Ainsi répond-il à son maître :

Mais non : je ne me plains pas. Je ne peux pas me plaindre : 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 [...]. 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 [...].⁴¹

Cette réponse ironique d'Oreste montre bien à quel point sa légèreté est devenue pour lui un véritable fardeau. Il faut dire, comme le remarque Denis Hollier, qu'il est « comme un sujet sans attribut » qui n'appartient à rien et ne possède rien.⁴² Un passage de la pièce justifie cette assertion, Oreste étant :

[...] 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 [...].⁴³

Mais à quoi cela sert si comme le héros le rappelle lui-même :

[...] Je suis libre, Dieu merci ! Ah ! comme je suis libre. Et quelle superbe absence que mon âme [...].⁴⁴

En vérité, Oreste ne se sent pas exister, il n'appartient à personne et surtout à aucun lieu. Il erre sans attachement comme une conscience dans le néant. Mais ce personnage admet qu'il :

⁴¹ SARTRE, Jean-Paul . *Huis clos suivi de Les Mouches*. (1947). Paris, Gallimard, 1964. p. 95. (C'est l'auteur qui souligne).

⁴² HOLLIER, Denis. « Actes sans paroles ». *Les Temps modernes*, n. 531-533, v.2, oct. -déc., 1990. p. 805.

⁴³ SARTRE, Jean-Paul. Op. cit. Paris, Gallimard, 1947, p. 95.

⁴⁴ Ibidem. p. 96.

[...] veu[t] être un homme de quelque part, un homme parmi les hommes.⁴⁵

Cet homme libre, mais détaché de tout et de tous, décide donc de tuer le tyran Égisthe et sa propre mère Clytemnestre pour sentir le poids de son existence et assumer sa condition par une attitude authentique. Contrairement à sa sœur Électre qui rêvait de se venger depuis 15 ans et qui, une fois l'acte commis, en rejette la responsabilité, Oreste ne regrette rien, car il a ainsi donné un sens à son existence et créé les propres valeurs de sa condition humaine. Prêt à lutter pour ce qui lui semble juste, il sait que : « [...] il n'y a plus rien au ciel, ni Bien, ni Mal, ni personne pour [lui] donner des ordres. ». Bien que Jupiter essaie de l'intimider en lui disant que « [s]a liberté n'est qu'une gale qui [l]e démange, elle n'est qu'un exil », Oreste lui répond que « les hommes [d'Argos] sont libres, et la vie humaine commence de l'autre côté du désespoir »⁴⁶. Pourtant, après avoir accompli son geste et l'avoir assumé, Oreste quitte la ville d'Argos au lieu de s'y attacher comme il l'avait prévu au départ. Par cette fuite, il montre peut-être que son unique intention était de donner du corps à sa liberté individuelle sans se soucier d'appartenir à un groupe et de prendre en main sa destinée.

Il est intéressant d'ouvrir ici une brève parenthèse pour établir un parallèle entre l'oeuvre et la vie de l'auteur à cette époque. On peut dire que la violence du passage à l'acte d'Oreste est proportionnel à l'attitude passive de son passé. Or dans l'un des *Carnets*, Sartre avait avoué quelques temps avant d'écrire cette pièce :

[...] Jusqu'à la guerre, je n'ai rien fait : je jouais devant les enfants avec des idées trop anciennes pour nuire ; une administration me versait chaque mois des sommes d'argent sans relation décelable avec mes bavardages : j'étais rentier, avec une mauvaise conscience, un pur consommateur [...]. Je tournais en rond, je me prêtais quelquefois, je ne me donnais pas : j'étais une vierge réservée à d'extravagantes fiançailles, j'ai refusé tous les prétendants, parce qu'ils n'étaient pas assez beaux, en particulier la guerre espagnole parce qu'elle n'était pas *ma* guerre. Ma guerre est venue, elle était à mon image : abstraite et tiède, languissante comme des désirs, perdue d'avance et me voilà, tournant en rond dans une enceinte ronde, rentier toujours, nourri par une administration allemande, libre de former les pensées les plus folles parce que les pensées, ici comme au lycée, n'engagent à rien [...].⁴⁷

⁴⁵ SARTRE, Jean-Paul. Op. cit. Paris, Gallimard, 1947, p. 137.

⁴⁶ Ibidem. p. 182 et 183.

⁴⁷ SARTRE, Jean-Paul. "Journal de Mathieu, carnet inédit". *Les Temps modernes*, n°434, sept. 1982. p. 463

Toutes proportions gardées, on peut dire que Sartre, au même titre qu’Oreste, a brisé, à cette époque, les liens qui le retenaient à son passé inerte et qu’il a définitivement pris en main son destin. Mais refermons là cette parenthèse.

La pièce reçut un accueil mitigé, voire nettement défavorable. D’une part, le public se trouva quelque peu déconcerté par le comportement d’Oreste peut-être un peu trop intellectualisé par l’auteur. D’autre part, la critique de l’époque était expressément collaborationniste, ce qui explique qu’un hebdomadaire comme *Comœdia* ferma les yeux sur le caractère politique de l’œuvre et évita d’approfondir ses commentaires, sans doute aussi pour ne pas compromettre Sartre qui écrivait de temps à autre un article pour ce périodique. Nous pouvons toutefois retenir ce que l’écrivain lui-même – il est vrai, plus tard, après la Libération – affirma sur sa propre pièce : « Le véritable drame, celui que j’ai voulu écrire, c’est celui du terroriste qui, en descendant des Allemands dans la rue, déclenche l’exécution de cinquante otages. »⁴⁸. Sartre se référait là aux vengeances de l’été 1941, où, après l’assassinat de l’un de leurs officiers, les nazis avaient entrepris d’exécuter des innocents. Toujours en ce qui concerne la réception de cette pièce, on peut ajouter que le thème philosophique abordé – le rapport de l’homme à sa liberté – ne passa pas inaperçu, car, selon Jeanson, il s’agissait d’un monde nouveau qui suscita un profond intérêt, une sensation de découverte, tant dans les milieux intellectuels que chez les jeunes.⁴⁹ Sartre était semble-t-il tout à fait conscient de l’impact que causerait sa pièce et de la portée de ses idées à long terme puisqu’il avait expliqué dans *Comœdia* en avril 1943 : « je l’ [Oreste] ai montré en proie à la liberté comme Œdipe est en proie à son destin. [...] 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 »⁵⁰.

L’écriture au secours du philosophe

Face à la dureté de la situation sous l’occupation – déportation de Juifs, exécutions sommaires d’opposants politiques, etc. –, Sartre pallia donc sa condamnation au silence et à la soumission par des centaines de pages d’écriture. C’est ainsi qu’en juin 1943 parut aussi un

⁴⁸ SARTRE, Jean-Paul. « Les Mouches ». In : Idem. *Un théâtre de situations*. (1973). Paris : Gallimard, 1992. p. 269.

⁴⁹ JEANSON, Francis. Op. cit. p. 140.

⁵⁰ SARTRE, Jean-Paul, cité par Ibidem. p. 142-143.

ouvrage de sept cent vingt-deux pages : *L'Être et le néant* dont le sous-titre est *Essai d'ontologie phénoménologique*. Cet ouvrage peut être considéré comme un texte fondamental dans l'œuvre de son auteur, car il établit les principes de base de l'existentialisme athée, thème qui sera repris plus tard dans « L'existentialisme est un humanisme », conférence prononcée en octobre 1945. Pour l'heure, Sartre explique comme premier postulat de sa théorie que « l'existence précède l'essence ». Cette phrase-clé de l'existentialisme sartrien signifie que l'être humain n'est pas voué à un destin tracé d'avance. Bien au contraire, il peut, entre les possibles se présentant à lui, effectuer un libre choix, conduire son existence à son gré. L'homme naît donc libre et responsable de ses actes.

Comme le sous-titre de l'ouvrage l'indique, poursuivant les analyses qu'il avait ébauchées dans d'autres écrits comme *La Transcendance de l'ego* et *L'Imaginaire* (1940) – où il avait présenté la théorie de la néantisation⁵¹ –, l'auteur établit un dialogue critique avec les philosophes allemands Hegel, Husserl et Heidegger pour aboutir, entre autres, à des distinctions conceptuelles concernant la conscience, axe principale de la réflexion qu'il se proposait de faire. Ci-après, nous reviendrons sur différents concepts qu'il établit. Il est intéressant de noter que, malgré le contenu et la forme philosophiques de ce livre, l'auteur eut le souci de le mettre à la portée d'un public assez large en y insérant de nombreux exemples illustratifs qui apportèrent un aspect didactique et osons le dire presque littéraire.

Malgré cette tentative pour mettre la philosophie à la portée du non-initié, *L'Être et le néant* ne reçut pas un accueil favorable de la part de la critique spécialisée. Il fut même durement condamné par certains. De Beauvoir rapporte que :

Aucun ouvrage sérieux n'avait été écrit sur *L'Être et le néant* mais déjà dans des revues, des cours, des conférences, les bien-pensants l'attaquaient [...] une poubelle se déversait sur Sartre : sordide, frivole, sa philosophie convenait à un peuple malade. Moralement et physiquement, il n'aimait que la crasse. Dans un article paru dans *Action* [en 1945], Henri Lefebvre, sur un ton très désagréable, accusa Sartre de perdre son temps à démontrer dans *L'Être et le néant* des choses qui pour un marxiste allaient de soi ; [Sartre] barrait le chemin à toute philosophie de l'histoire et masquait à ses lecteurs les vrais problèmes.⁵²

Si ce livre ne fut pas très bien reçu, *Les Mouches*, en revanche, lui ouvrit des portes tant sur le plan professionnel que sur celui des amitiés. Engagé en 1943 par les studios de

⁵¹ BEAUVOIR, Simone de. *La Force de l'âge*. Paris: Gallimard, 1960. p. 447.

⁵² Idem. *La Force des choses*. Paris : Le Livre de poche, 1969. p. 55.

Pathé-Cinéma pour écrire des scénarios, il reçut une grosse somme d'argent qui lui permit de vivre dans une aisance qu'il n'avait plus connue depuis longtemps. D'autre part, il créa des liens d'amitié avec des gens comme Jean Delannoy – réalisateur de cinéma – et Albert Camus, auteur de *L'Étranger*, livre dont Sartre fit les éloges dans un article d'une vingtaine de pages publié dans *Les Cahiers du Sud*. Notons d'ailleurs que Sartre dit dans cette critique : « Certes l'absurde n'est ni dans l'homme ni dans le monde, si on les prend à part ; mais comme c'est le caractère essentiel de l'homme que d'« être-dans-le-monde », l'absurde, pour finir, ne fait qu'un avec la condition humaine [...] »⁵³.

À l'été 1943, tandis que les fascistes et les nazis accusaient de sérieuses défaites, Sartre reçut diverses propositions, notamment celle d'intégrer le Comité National des Écrivains (C.N.E.), qu'il accepta. Ce Comité, qui était composé d'hommes de lettres comme Aragon, Éluard, Camus et Mauriac, menait des activités au sein de la Résistance. Au côté d'autres écrivains, il retrouva donc la clandestinité et écrivit des articles pour le journal *Les Lettres françaises*. Néanmoins, n'étant sans doute pas convaincu de la portée de ce genre d'action, il décida peu après d'intégrer un groupe de la résistance appelé A.G.A.T.E. qui, lié au Comité national de la résistance, était destiné à perpétrer des actes de sabotages. Mais, par un coup du sort en décembre 1943, les membres du groupe furent, pour la plupart, arrêtés, puis déportés ou fusillés, ce qui dissuada définitivement l'écrivain de passer à l'action, non sans une certaine amertume.

Pourtant, dans sa vie affective et professionnelle, tout ou presque lui souriait. Le cercle de ses relations s'agrandissait, le Castor et lui se mirent à mener une vie mondaine qui leur permit de côtoyer des noms aujourd'hui célèbres de la littérature et de l'art parisiens comme Braque, Picasso, Salacrou, Queneau, Bataille, Cocteau et bien d'autres, certains issus du mouvement surréaliste. De Beauvoir explique le sens de ce que ses amis et elle avaient coutume d'appeler les *fiestas* : « Pour moi, la fête est avant tout une ardente apothéose du présent, en face de l'inquiétude de l'avenir »⁵⁴. C'est aussi à cette époque que Sartre fit la connaissance d'un poète/voleur que Cocteau avait découvert en prison et qu'il considérait comme le plus grand écrivain de l'époque : Jean Genet. Quelque temps après être sorti de prison, celui-ci se présenta un jour au Flore où Sartre se trouvait et lui demanda brusquement d'un air dur : « C'est vous Sartre ? »⁵⁵. C'était le début d'une longue complicité intellectuelle.

⁵³ SARTRE, Jean-Paul. « Explications de 'l'Étranger' ». (1943). *Situations, I*. Paris : Gallimard, 1947. p. 95.

⁵⁴ BEAUVOIR, Simone de. *La Force de l'âge*. Paris : Gallimard, 1960. p. 587.

⁵⁵ Ibidem. p. 594.

Du professorat au grand reportage

En 1944, Sartre abandonna définitivement sa profession d'enseignant qu'il exerçait alors au lycée Condorcet. Le cinéma, la politique et surtout le théâtre avaient déjà pris pour lui à cette époque beaucoup plus d'importance. Le 27 mai 1944, *Huis clos* fut représentée pour la première fois au théâtre du Vieux-Colombier. Sans entrer dans les détails, car nous en reparlerons dans le deuxième chapitre, disons seulement que cette pièce fut une première explication, mise à la portée du public, de *L'Être et le néant*. Sartre dit d'ailleurs plus tard : « Mon gros livre se racontait sous forme de petites histoires sans philosophie »⁵⁶.

Quelques mois plus tard, la page de la guerre se refermait. Le samedi 26 août 1944, tout Paris descendit dans les rues pour saluer le général de Gaulle et les troupes de la libération. Sartre se transforma à cette époque en véritable reporter qui relatait tous les événements dans le journal d'Albert Camus, *Combat*, qui n'était plus, désormais, dans la clandestinité. Dans l'un de ses articles intitulé « Un promeneur dans Paris insurgé », il décrit ses impressions du moment mêlées d'enthousiasme et d'incertitude :

Jamais de mémoire d'hommes, l'insurrection n'a ainsi voisiné, fraternisé avec l'armée [...]. La foule applaudissait les uns et les autres, elle comprenait obscurément [...] qu'il ne s'agissait pas seulement de chasser les Allemands de France, mais de commencer un combat plus dur et plus patient pour conquérir un ordre neuf...⁵⁷

Il participait également à des débats organisés au sein du C.N.E. pour décider, parmi les hommes de lettres qui avaient collaboré, lesquels devaient être punis. On envisagea même d'épurer certains éditeurs. Sartre, qui était toujours contre les règlements de compte violents, défendit Gaston Gallimard de ce dont on l'accusait. Il faut dire que ce dernier lui avait fait savoir récemment qu'il financerait la revue *Les Temps modernes* qu'il désirait créer et dont le comité de rédaction serait formé de Paulhan, Ollivier, Aron, Merleau-Ponty, Sartre et de Beauvoir.

Plutôt que de fustiger les coupables dans des réunions interminables du C.N.E., Sartre préféra se consacrer à sa nouvelle revue qui lui permettrait de consolider encore plus la place qu'il avait conquise au long des années précédentes. Il entreprit aussi de voyager à l'étranger. C'est ainsi qu'il fit partie d'un groupe de journalistes français invités officiellement par le

⁵⁶ SARTRE, Jean-Paul. "Sur moi-même". *Situation*, IX. Paris : Gallimard, 1972. p. 10.

⁵⁷ SARTRE, Jean-Paul, cité par JEANSON, Francis. Op. cit. p. 148.

Département d'État nord-américain pour parcourir les États-Unis pendant deux mois. Malgré son admiration pour certains aspects culturels de ce pays, notamment en matière de littérature, Sartre fut choqué par la manière dont les Noirs étaient traités. La ségrégation et le semi-esclavage dont ils étaient victimes, principalement dans le Sud, scandalisa le voyageur et renforça son côté militant.

Chargé de faire des reportages pour *Combat* et éventuellement pour *Le Figaro*, Sartre ne put s'empêcher, par souci de franchise, de revenir sur le problème politique qui avait créé de sérieux différends entre la France et les États-Unis pendant la guerre. Rappelons qu'en 1942, ne reconnaissant pas la légitimité du général de Gaulle qui se trouvait à la tête du mouvement de résistance « France combattante », les gouvernements britanniques et nord-américains l'avaient écarté de l'administration des colonies françaises d'Afrique du Nord lorsqu'ils y avaient débarqué. À sa place, ils avaient installé « [...] au pouvoir l'amiral Darlan, ancien chef du gouvernement de Vichy, puis, après son assassinat en décembre 1942, le général Giraud qui [avait laissé] en place les lois de Vichy et avait gouverné avec des fidèles du maréchal Pétain. »⁵⁸. Le général de Gaulle avait toutefois fini par s'imposer en 1943.

Rappeler ces faits ne pouvait plus mal tomber, car l'intention des Nord-Américains était visiblement de se faire pardonner pour ce fâcheux épisode. Cela provoqua bien sûr une véritable levée de boucliers que Sartre essaya, tant bien que mal, d'amenuiser et qui ne cessa en fait que lorsque le groupe de journalistes fut reçu par le président Roosevelt. Selon Beauvoir : « La personnalité de Roosevelt l'avait saisi [...] »⁵⁹. Celui-ci leur fit part discrètement de ses remords et les pria de transmettre ses sincères amitiés au Général, ce que les messagers se chargèrent de faire.

6 RAZ DE MARÉE EXISTENTIALISTE

Emporté par la foule ...

Lorsque Sartre revint à Paris, il se retrouva à la tête d'un mouvement existentialiste que de Beauvoir et lui avaient déclenché plus ou moins à leur insu. Dans une France qui se

⁵⁸ BERSTEIN, Serge ; MILZA, Pierre. *La Guerre et la reconstruction*. Paris : Hatier, coll. « Histoire du vingtième siècle », tome 2, 1997. p. 89.

⁵⁹ BEAUVOIR, Simone de. *La Force des choses*. Paris : Le Livre de poche, 1969. p. 45.

cherchait socialement, politiquement et philosophiquement, le philosophe apparaissait comme un être polyforme, à l'esprit ouvert et transformateur, qui correspondait tout à fait à une catégorie de la population française désireuse de balayer un passé peu glorieux et douloureux, et en quête de nouvelles valeurs. C'était la naissance de l'existentialisme sartrien, sans que son créateur en acceptât d'emblée l'étiquette : « Ma philosophie est une philosophie de l'existence ; l'existentialisme, je ne sais pas ce que c'est »⁶⁰. L'auteur de *Huis clos* représenta donc, pour certains, une espérance. En revanche, il se fit également beaucoup d'ennemis qui étaient absolument scandalisés par les idées et les attitudes de cet homme qu'ils disaient pervers, sale, pessimiste, etc. Comme il avait des détracteurs de tous bords, les commentaires défavorables à son égard variaient considérablement. S'il était vu comme un écrivain petit-bourgeois individualiste et décadent par les communistes, des critiques littéraires de droite le considéraient comme un destructeur de la littérature bourgeoise traditionnelle qui avait vécu ses plus beaux jours sous la plume d'écrivains tels que François Mauriac. Autant dire qu'il était constamment sur la sellette. Beauvoir en témoigne :

[...] le succès de Sartre fut aussi ambigu que volumineux [...] Sartre les [les gens] séduisait en maintenant, au niveau de l'individu, les droits de la morale ; mais celle qu'il indiquait n'était pas la leur [...]. Contre la dialectique marxiste, ils revendiquaient leur liberté ; mais Sartre exagérait : celle qu'il leur offrait impliquait de fatigantes responsabilités ; elle se retournait contre les institutions, les mœurs ; elle détruisait leur sécurité. Il les invitait à en user pour s'allier au prolétariat. En Sartre les bourgeois se reconnaissaient sans consentir au dépassement dont il leur donnait l'exemple ; il leur parlait leur langage et il en usait pour leur dire ce qu'ils ne voulaient pas entendre. [...] ⁶¹

Il faut dire que les intenses activités de Sartre contribuaient à sa réputation. Comment ne pas parler de lui alors qu'à l'automne 1945, il publiait en même temps les deux premiers volumes des *Chemins de la liberté* (qui en comporte trois) : *L'Âge de raison* et *Le Sursis*, et les premiers articles des *Temps modernes* ? Selon Jeanson : « C'est le début de la célébrité, et le point de départ, aussi, d'un bon nombre de malentendus... »⁶². On attendait donc impatientement la sortie de son premier vrai roman et le public ne fut pas déçu, car il se reconnut dans le protagoniste Mathieu Delarue. Créé en 1938 – à cette époque, la trilogie devait s'appeler *Lucifer* –, ce personnage avait vécu, en même temps que son créateur, les

⁶⁰ BEAUVOIR, Simone de. Op. cit., p. 50.

⁶¹ BEAUVOIR, Simone de. Ibidem. p. 52.

⁶² JEANSON, Francis. Op. cit. p. 154.

faits marquants de l'avant-guerre et de la guerre. Contrairement à *La Nausée* que l'on peut considérée comme anhistorique, ce cycle romanesque est étroitement lié à l'histoire, ce qui dénote derechef le nouveau dessein que s'était tracé l'auteur qui s'en expliqua dans une note de *L'Âge de raison* :

Mon propos est d'écrire un roman sur la liberté. J'ai voulu retracer le chemin qu'ont suivi quelques personnes et quelques groupes sociaux entre 1938 et 1944. Ce chemin les conduira jusqu'à la Libération de Paris, non point peut-être jusqu'à la leur propre. Mais j'espère du moins faire pressentir, par-delà ce temps où il faut bien que je m'arrête, quelles sont les conditions d'une délivrance. [...] j'ai choisi de raconter *L'Âge de raison*, comme on fait d'ordinaire, en montrant seulement les relations de quelques individus. Mais, avec les journées de 1938, les cloisons s'effondrent. L'individu, sans cesser d'être une monade, se sent engagé dans une partie qui le dépasse. Il demeure un point de vue sur le monde, mais il se surprend en voie de généralisation et de dissolution. C'est une monade qui fait eau, qui ne cessera plus de faire eau, sans jamais sombrer.⁶³

Peu après la parution et le succès de ces ouvrages, Sartre devint de plus en plus populaire. De Beauvoir et lui ne pouvaient sortir dans les rues sans être photographiés, abordés par les gens qui voulaient en savoir plus sur leurs idées et leurs positions. Les choses se précipitèrent d'une telle façon que des explications durent être données. Ainsi, souhaitant jeter la lumière sur certains points de sa philosophie, en particulier que l'anti-humanisme de *La Nausée* n'était pas incompatible avec une autre forme d'humanisme qu'il défendait, le philosophe donna une conférence le 29 octobre 1945, à la salle des Centraux à Paris. Il l'appela : « L'existentialisme est un humanisme ». L'endroit fut petit par rapport à la foule qui s'y massa. De Beauvoir rapporte même que, ce jour-là, des femmes s'évanouirent devant la porte, prises au milieu de la cohue et des bousculades.⁶⁴

Prenant soin d'élaborer son exposé en citant des penseurs tels que Jaspers, Heidegger, Kierkegaard et Kant, mais aussi des écrivains comme Voltaire, Diderot et Dostoïevsky ou encore le peintre Picasso, le conférencier expliqua les fondements de sa théorie. Grâce à son didactisme, il ne fait aucun doute que ce jour-là, Sartre réussit à expliquer à son auditoire ce qu'était l'existentialisme. Pourtant, et contre sa volonté, cela n'empêcha pas le mouvement existentialiste de prendre d'autres formes qui n'avaient pratiquement rien à voir avec la conception du philosophe. Cela devint une mode qui fut adoptée en particulier par la nouvelle

⁶³ SARTRE, Jean-Paul, cité par COLOMBEL, Jeannette. *Sartre, un homme en situations*. Paris : Librairie Générale Française, coll. « Textes et débats », 1986. p. 97.

⁶⁴ BEAUVOIR, Simone de. *La Force des choses*. Paris: Le Livre de poche, 1969. p. 51.

faune de Saint-Germain-des-prés. En vérité, peu d'adeptes étaient capables de définir l'existentialisme dont les signes extérieurs étaient les lieux fréquentés, la manière de s'habiller, la passion pour le jazz, une espèce de dandysme qui acceptait volontiers les influences venues des États-Unis.

Vous avez dit existentialisme ?

Avant de poursuivre notre exposé, permettons-nous maintenant d'expliquer ce qu'est l'existentialisme, ou plus exactement ce qu'il n'est pas et ce qui peut, en négatif, représenter son origine. Pour bien comprendre ce qu'est cette philosophie, il convient de reprendre certaines conceptions philosophiques qui l'ont précédé. Commençons donc par aborder, sans trop entrer dans les détails, l'essentialisme qui remonte à l'époque de la Grèce antique.

Cet essentialisme que l'on qualifie de théologique fut développé et défendu, entre autres, par Platon. Celui-ci concevait deux mondes distincts : le monde sensible et le monde intelligible. Le monde intelligible est celui des idées qui sont les modèles de toutes choses et possèdent les êtres véritables. Elles s'opposent aux choses du monde des existences ou monde sensible, lesquelles ne sont qu'une représentation partielle des idées du monde intelligible.

Pour illustrer sa pensée, le philosophe grec a recours à l'allégorie de la caverne – dans le livre VII de *La République* –, lieu où des prisonniers enchaînés ne voient du monde extérieur que des ombres projetées par le soleil au fond de la grotte. Ils n'ont accès qu'à des illusions et seraient incapables d'affronter et de comprendre directement la lumière de l'extérieur, à savoir le véritable réel. Pourtant, dit Platon, cette lumière émane du monde des essences et nous aide à comprendre les choses. D'où le principe de la science qui est d'élargir le savoir à partir des cas particuliers des existants et non le contraire, pour arriver à une ample compréhension de la nature et de l'être humain. Le philosophe grec incitait ses élèves à s'éloigner des existants pour arriver à l'Idée suprême du Bien qui doit régir la conduite humaine.⁶⁵

Aristote, quant à lui, se rapprocha de l'existant tout en conservant les notions essentialistes de Platon. Toutefois, contrairement à son maître et à la vision chrétienne qui viendrait plus tard, Aristote considérait que la connaissance des essences passait par les

⁶⁵ SARTRE, Jean-Paul. *L'Existentialisme est un humanisme*. (1946). Paris : Angel, 1966. p. 14.

expériences humaines. Il appela cette acquisition du savoir le conceptualisme, c'est-à-dire « la théorie d'après laquelle nous avons des idées générales ou des concepts représentant l'essence des choses et non pas seulement des images particulières : je ne connais pas seulement Pierre et Paul, mais j'ai aussi l'idée d'homme »⁶⁶.

Le conceptualisme aristotélien prétendait ainsi atteindre les lois universelles et nécessaires de tous les possibles qui composaient non seulement la science mais aussi la morale, en passant par l'existence sans s'y attarder.

Huit siècle plus tard, Saint Augustin traduisit la lumière du monde des essences par le Verbe, c'est-à-dire la communication des idées à nos esprits par Dieu, ou plus pratiquement par l'Église. La transmission des notions du beau, du vrai ou du bien fondait la morale. Les Idées n'appartenaient plus au monde intelligible mais à Dieu qui les transmettait par le biais d'un existant : le Christ. L'essentialisme augustinien avait donc un côté existentiel. Ce souci de rationalité et d'objectivité se vit renforcé aux temps modernes, notamment chez René Descartes qui, s'appuyant sur les mathématiques, donna un élan définitif à l'esprit scientifique.

Le dix-neuvième siècle marqua l'apogée du scientisme – principalement à l'époque du positivisme – dont la devise pouvait être la suivante : « Seule est valable la connaissance désintéressée qui, procédant de l'intelligence pure et froide, atteint l'objet tel qu'il est en lui-même et tel qu'il se présente à tous ». Hegel avait affirmé au début de ce siècle qu'il n'y avait de réel que l'idée.⁶⁷

Cette croyance en la science était tellement dominante à la fin du dix-neuvième siècle que l'on proposa de remplacer la morale religieuse par une morale laïque qui défendrait les mêmes valeurs descendues d'un ciel intelligible et déchiffrable par l'esprit humain.⁶⁸

Toutefois, des réactions se firent entendre. Apparut ainsi la phénoménologie dont le promoteur fut le philosophe allemand Edmond Husserl (1859-1938). Avant d'aller plus loin, il s'impose de s'arrêter sur la notion de phénomène qu'André Lalande explique de la façon suivante :

Je dirais que le phénomène est l'élément matériel du fait, c'est le phénomène adopté et posé par le moi, et élevé, par cette position, à l'existence et à l'objectivité. Si l'on parle plus facilement d'un « fait général » que d'un « phénomène général » c'est qu'un fait est déjà une *vérité*, et qu'un phénomène lui-même n'en est pas une. Tout ce qui est

⁶⁶ SARTRE, Jean-Paul. Op. cit., p. 18.

⁶⁷ Ibidem. p. 25 et 28.

⁶⁸ Ibidem. p. 34.

pensé est par cela même généralisé. Un fait est une vérité générale, une loi déterminée par son application à des circonstances particulières.⁶⁹

La phénoménologie husserlienne focalise l'activité conscientielle afin d'en déterminer les structures qui apparaissent quand la conscience entre en rapport avec les choses. Ces structures, dénommées essences par Husserl, n'existent pas en soi, car elles correspondent à la relation entre la conscience et l'objet que celle-ci vise, plus exactement à la façon dont elle le perçoit. Comme l'expliqua Sartre : « L'être nous sera dévoilé par quelque moyen d'accès immédiat, l'ennui, la nausée, etc., et l'ontologie sera la description du phénomène d'être tel qu'il se manifeste, c'est-à-dire sans intermédiaire »⁷⁰. Par conséquent, l'objet ne se donne pas tel qu'il est, il n'est pas vu selon des déterminations connues par tous. La conscience quant à elle est intentionnelle, à savoir portée vers des objets et non vers elle-même. Dans ce qu'il appelle la réduction eidétique, Husserl prétend saisir les essences phénoménologiques en partant du principe qu'il y a d'un côté le moi pur, sujet pensant et existant, et, de l'autre, la chose, c'est-à-dire le monde qui ne peut se débarrasser de sa contingence. Sartre l'explique de la façon suivante : « Husserl a montré comment une réduction eidétique est toujours possible, c'est-à-dire comment on peut toujours dépasser le phénomène concret vers son essence [...] ». Ainsi le professeur de philosophie Jean-François Lyotard cite l'affirmation suivante d'Husserl : « La position du monde qui est une position 'contingente' s'oppose à la position de mon moi pur et de mon vécu égologique, qui est une position 'nécessaire' et absolument indubitable. Toute chose donnée en 'personne', peut aussi ne pas être, aucun vécu donné 'en personne' ne peut ne pas être »⁷¹.

Si la phénoménologie suivait encore une logique essentialiste, ce n'est pas du tout le cas de l'existentialisme dont l'initiateur fut le Danois Sören Kierkegaard (1813-1855). L'existentialiste s'intéresse au singulier, à ce qui fait l'originalité de chaque individu. D'où l'affirmation du penseur danois : « Au lieu que la pensée abstraite a pour tâche de comprendre abstraitement le concret, le penseur subjectif (ou existentialiste) a au contraire pour tâche de comprendre concrètement l'abstrait »⁷². En d'autres termes, l'existentialiste se rapproche définitivement du réel, en ce sens qu'il s'intéresse directement à l'existant et à son rapport au

⁶⁹ LALANDE, André. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. Paris : Presses Universitaires de France, 1960. p. 765.

⁷⁰ SARTRE, Jean-Paul. *L'Être et le néant, essai d'ontologie phénoménologique*. (1943). Paris : Gallimard, 1993. p. 14 et 15.

⁷¹ LYOTARD, Jean-François. *La Phénoménologie*. 12^e édition. Paris : Presses Universitaires de France, 1995. p. 23.

⁷² KIERKEGAARD, Sören, cité par SARTRE, Jean-Paul. *L'Existentialisme est un humanisme*. (1946). Paris, Nagel, 1966. p. 36.

monde. Or le seul possesseur de l'existence est l'homme. De fait, si l'on prend par exemple une pierre, on peut dire qu'elle est, mais elle n'existe qu'à partir du moment où elle passe par la conscience d'un être humain, c'est-à-dire de la possibilité à la réalité. L'existentialiste fait la distinction entre être et exister, état qui suppose la liberté et qui est donc le privilège de l'homme.

Refermons ici cette explication qui sera reprise plus profondément dans le deuxième chapitre quand seront analysés deux articles de la revue *Anhemi* s'y rapportant.

Malgré l'incompréhension dont nous avons parlé ci-devant, Sartre poursuit son travail d'érosion d'une certaine idée de la philosophie en même temps qu'il affirmait le rôle social de la littérature. Ainsi, en novembre 1945, parut le premier numéro de la revue *Les Temps modernes* qui comportait « La Nationalisation de la littérature ». Ce texte poursuivait ce que l'écrivain avait entrepris de faire à l'époque de « Socialisme et Liberté ». Il s'agissait en effet d'une espèce de manifeste où les idées qu'il développait à propos de la littérature s'assimilaient à celles qu'il se faisait d'une autre société basée sur la reconnaissance et le bien-être des hommes.

Début 1946, Sartre fit un second séjour au États-Unis. Beaucoup plus libre que la première fois, il vogua à sa guise et prit le temps de vivre pour mieux connaître de l'intérieur ce pays et ses habitants. Il en profita pour élargir son champ d'action en rencontrant de nombreux intellectuels et en donnant plusieurs conférences. Dans l'une d'elles, qui se déroula à Yale, il expliqua le rôle des romanciers nord-américains dans la littérature française :

Nous étions écrasés, expliqua-t-il, sans en être conscients, par le poids de nos traditions et de notre culture. Les romanciers américains, sans tradition et sans aide, ont forgé, avec une brutalité barbare, des instruments d'une valeur inestimable... Nous avons utilisé de manière consciente et intellectuelle ce qui était le fruit du talent et d'une spontanéité inconsciente... Bientôt vont paraître aux États-Unis les premiers romans français écrits sous l'Occupation. Nous allons vous restituer ces techniques que vous nous avez prêtées. Nous vous les rendrons digérées, intellectualisées, moins efficaces et moins brutales – consciemment adaptées au goût français.⁷³

⁷³ SARTRE, Jean-Paul, cité par COHEN-SOLAL, Annie. Op. cit. p. 467.

7 SUR TOUS LES FRONTS

Sartre tous azimuts

Sa renommée internationale aidant, Sartre était désormais un des grands noms de la littérature française. De 1946 à 1949, il produisit les ouvrages les plus divers : romans, chansons, essais, théâtre, reportages, réflexions philosophiques, biographies, articles... ; il aborda les thèmes les plus variés : éthique, esthétique, philosophie, littérature, politique, voyages, arts plastiques, etc. Parmi ces textes, retenons-en quelques-uns qui nous semblent importants.

L'Existentialisme est un humanisme fut publié en mars 1946 par l'éditeur Louis Nagel. Le livre, de petit format, était à portée de bourse de tout étudiant, ce qui agrandit considérablement le public de l'auteur. *Réflexions sur la question juive* parut en novembre 1946. Dans ce texte, Sartre souleva un thème qui, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, ne laissait certainement pas les Français indifférents. Puis ce fut *Morts sans sépulture* dont la première eut lieu en novembre 1946, au théâtre Antoine à Paris. Cette pièce reprenait également un sujet touchant à un passé récent : celui de la torture et de l'engagement. Nous en reparlerons dans le deuxième chapitre, mais soulignons tout de même que les scènes de sévices corporels provoquèrent un profond émoi parmi les spectateurs. *La Putain respectueuse* parut en novembre 1946. Cette pièce, que nous analyserons aussi dans la deuxième partie du travail, choqua de nouveau les esprits. Il fallut même ne laisser que l'initiale du mot putain dans le titre. Mais les plus dérangés furent les Blancs-Américains qui y étaient accusés de racisme primaire envers les Noirs. *Qu'est-ce que la littérature ?*, paru en 1947, était un texte où l'écrivain réitérait et renforçait la position qu'il avait exposée dans la présentation des *Temps modernes*. Selon lui, l'écrivain de l'après-guerre devait avoir conscience de l'historicité et de la fonction sociale de son œuvre. Il ne s'agissait plus d'écrire pour la postérité comme l'avaient fait les écrivains auparavant. Nous traiterons également de ce texte ci-après. Retenons également *Cahiers pour une morale* qui fut rédigé entre 1945 et 1948, mais qui ne parut qu'en avril 1982. Dans les six cents pages de cet écrit, Sartre exposa, de façon complète, toute la charpente de son système théorique et pratique. Il y traça définitivement le chemin qu'il suivrait où se mêlait la littérature avec la philosophie, le réflexif avec la praxis, l'éthique avec le militantisme politique. Dans ce texte se dessinait l'un

des objectifs principaux de son action globale qu'il situait en disant : « Je vois des opprimés (colonisés, prolétaires, juifs). Je veux les délivrer de l'oppression. Ce sont ces opprimés-là qui me touchent et c'est de leur oppression que je me sens complice ; c'est leur liberté enfin qui reconnaîtra la mienne »⁷⁴.

Dans *Matérialisme et révolution*, publié en juin 1946, Sartre explicita encore plus nettement ses intentions politiques, car il y décrivit sa philosophie révolutionnaire qui devait aboutir à la construction d'un système socialiste où l'humanisme serait une des priorités. Derechef, il affirmait son souhait de voir naître une démocratie socialiste qui respecterait les libertés individuelles. Mais, pour l'heure, la situation mondiale ne laissait pas vraiment entrevoir ce genre d'issue, puisque l'U.R.S.S. et les États-Unis se livraient à une guerre froide qui n'augurait rien de bon pour l'avenir. *Les Temps modernes*, dirigée par Sartre, essayait néanmoins de redonner espoir à ses lecteurs en divulguant dans certains de ses articles les idées qui composaient la doctrine d'une troisième voie possible. À l'automne 1947, les journalistes de la revue purent atteindre une plus grande audience, grâce à la création d'une émission de radio intitulée « la Tribune des *Temps modernes* ». Toutefois, suite à des critiques à l'égard du général de Gaulle, cette émission fut interdite un mois plus tard. Beauvoir dénonce : « [...] jamais la presse ne nous couvrit si généreusement de boue »⁷⁵. Sartre ne renonça pas pour autant à ses activités militantes. Invité par les journalistes Georges Altman et David Rousset, qui travaillaient respectivement à la revue *Esprit* et au quotidien *Franc-Tireur*, Sartre fonda avec eux, en février-mars 1948, le mouvement politique Rassemblement démocratique révolutionnaire (R.D.R.). Pendant dix-huit mois, l'écrivain vécut une expérience de politique active. Le R.D.R. se voulait un mouvement de masses touchant toute l'Europe pour que celle-ci devienne, entre autres, une puissance socialiste de la paix. Les projets étaient vastes, peut-être utopiques. Quand Raymond Aron qualifia ce mouvement de « romantisme révolutionnaire »⁷⁶, avait-il vraiment tort ?

À cause de divergences avec David Rousset qu'il jugeait trop à droite, Sartre quitta le mouvement en octobre 1949. Rousset déclara plus tard que Sartre n'était pas fait pour l'action politique, car il vivait généralement isolé du réel, dans une espèce de bulle.⁷⁷ Ceci ne l'empêcha pas bien sûr d'intervenir quand bon lui semblait. Le 24 avril 1949, Sartre prononça une conférence au Centre d'études de politique étrangère à Paris, dans laquelle il prôna la défense culturelle de la France, et plus largement de l'Europe, contre l'invasion culturelle

⁷⁴ SARTRE, Jean-Paul, cité par COHEN-SOLAL, Annie. Op. Cit., p. 489.

⁷⁵ BEAUVOIR, Simone de. *La Force des choses*. Paris : Le Livre de poche, 1969. p. 153.

⁷⁶ ARON, Raymond, cité par COHEN-SOLAL, Annie. Op. cit. p. 516.

⁷⁷ ROUSSET, David, cité par COHEN-SOLAL, Annie. Op. cit., p. 527.

nord-américaine qu'il jugeait hautement pernicieuse, un véritable virus. L'année suivante, il condamna l'existence des camps en URSS puis se brouilla avec Merleau-ponty, alors rédacteur en chef des *Temps modernes*, parce que celui-ci défendait l'intervention des troupes des USA en Corée.⁷⁸ Autant dire que Sartre n'était pas aveugle et se méfiait des deux grandes puissances malgré ses tendances politiques qui le portaient plutôt à gauche.

Après s'être retiré pour un temps de la scène politique et avoir même diminué ses activités littéraires, le philosophe présenta au public, le 7 juin 1951, l'une de ses œuvres les plus importantes. Il s'agissait du *Diable et le Bon Dieu*, pièce qui resta à l'affiche jusqu'en mars 1952. Mise en scène par Louis Jouvet – peu de temps avant le décès de celui-ci – et avec Claude Brasseur dans le rôle principal, ce drame provoqua de nombreuses réactions, en particulier chez les chrétiens. Mauriac et d'autres avancèrent qu'il fallait que Sartre crût en Dieu pour l'attaquer de la sorte. Bien qu'il y eût aussi des critiques positives, de Beauvoir estime que la pièce ne fut pas bien comprise lors des premières représentations.⁷⁹ Mais laissons là cette oeuvre qui sera abordée dans le deuxième chapitre.

Le deuxième texte important de cette époque fut sans conteste la préface du livre de Jean Genet, *Le Miracle de la rose*. En vérité, cette préface qui datait de 1946 devint volumineuse au cours des années suivantes et fut publiée en 1952 sous la forme d'un livre d'environ six cents pages intitulé *Saint Genet comédien et martyr*. Celui que Sartre avait décrit aux Nord-Américains comme le nouveau génie de la littérature française n'avait pourtant que très peu de similitudes avec lui. Ayant vécu une enfance malheureuse, il était devenu voleur et avait effectué plusieurs séjours en prison. Délibérément en marge de la société et homosexuel, Genet avait néanmoins tout pour plaire à Sartre puisqu'il était un véritable non-conformiste et un grand écrivain. Le philosophe en fit un personnage qui rendit compte de certains concepts philosophiques comme la praxis, que l'on retrouvera en 1960 dans la *Critique de la raison dialectique*, et pour illustrer la psychanalyse existentielle dont il avait établi les fondements dans *L'Être et le néant*. L'une des critiques positives fut celle du philosophe Jacques Derrida qui affirma que cette œuvre était « la plus agile et la plus intelligente des leçons d'ontologie phénoménologique de l'époque à la française ».⁸⁰

Une troisième oeuvre importante aurait dû paraître à cette période, mais elle n'arriva pas à terme. Il s'agissait d'un roman intitulé *La Reine Albemarle ou le dernier touriste* que l'auteur avait entrepris d'écrire lors d'un de ses nombreux voyages en Italie. Simone de

⁷⁸ JEANSON, Francis. Op. cit. p. 180.

⁷⁹ BEAUVOIR, Simone. *La Force des choses*. Paris : Le Livre de poche, 1969. p. 261.

⁸⁰ DERRIDA, Jacques, cité par COHEN-SOLAL, Annie. Op. cit. 536.

Beauvoir affirma plus tard que ce roman aurait dû être *La Nausée* de l'âge mûr de l'écrivain.⁸¹ Mais, et ce ne fut pas l'unique fois, l'écrivain abandonna ce projet.

Ne cessant jamais de suivre les événements politiques, Sartre prouva au début de l'année 1952 qu'il était toujours prêt à intervenir si la cause lui semblait juste. Ainsi, il réapparut pour défendre Henri Martin, un marin communiste qui avait mené une action politique contre la guerre en Indochine à laquelle il participait. Arrêté en mai 1950, il avait été condamné à cinq ans de prison. Sartre fit une demande de grâce auprès du président de la République, Vincent Auriol, qui le reçut au palais de l'Élysée. Il écrivit également un texte d'une centaine de pages qui parut en 1953 chez Gallimard dans un ouvrage collectif qui comprenait, entre autres, des analyses de Michel Leiris, Jacques Prévert et Hervé Bazin.

1952 fut aussi l'année où Sartre et Camus rompèrent leurs liens. Pour bien comprendre ce qui se passa, il convient de revenir quelques années en arrière. Les deux hommes qui s'étaient connus en 1943 avaient mené de front des activités littéraires, journalistiques et politiques, n'hésitant pas à se faire des éloges – Camus à propos du *Mur* et de *La Nausée*, Sartre sur *L'Étranger*. Suite à leur engagement dans la Résistance, ils se proposèrent de travailler ensemble : Camus devait diriger *Huis clos* ou jouer le rôle de Garcin, mais refusa de peur de ne pas être à la hauteur devant le public parisien ; Sartre devint journaliste à *Combat* ; et enfin, Sartre invita son ami à faire partie du comité directeur des *Temps modernes* qu'il envisageait de créer, ce que ne put accepter Camus en raison de ses nombreuses activités. Cependant, des divergences de pensées voire des dissensions en particulier politiques prirent peu à peu le dessus par rapport à leurs affinités. Ainsi, l'anticommunisme de Camus le sépara de Sartre une première fois⁸² entre 1945 et 1947, querelle qui se dissipa quelque peu par la suite, mais qui revint en force après la parution de *L'Homme révolté* (Gallimard, 1951). Sartre qui ne partageait pas du tout les positions philosophiques, morales et politiques de l'ouvrage refusa d'y consacrer un article dans *Les Temps modernes* et en chargea son collaborateur Francis Jeanson, lequel critiqua durement l'essai d'Albert Camus six mois plus tard dans « Albert Camus ou l'âme révoltée », en lui reprochant notamment de refuser l'histoire.⁸³ L'auteur de *L'Étranger*, profondément heurté, demanda des explications directement à Sartre, ainsi que le rapporte Simone de Beauvoir : « Camus, affectant d'ignorer Jeanson, adressa une lettre à publier où il l'appelait 'Monsieur le directeur'. Sartre riposta

⁸¹ COHEN-SOLAL, Annie. Op. Cit., p. 541.

⁸² BEAUVOIR, Simone. *La Force des choses*. Paris : Le Livre de poche, 1969. p. 121.

⁸³ JEANSON, Francis. Op. cit. 185.

dans le même numéro. Et tout fut fini entre eux »⁸⁴. Il semble que Camus en fut le plus affecté, en raison notamment de la façon dont la rupture avait eu lieu. Son témoignage, repris ici par Olivier Todd, en est la preuve :

« Vivi quase solitariamente, estes últimos tempos, pensamentos um pouco sombrios, um pouco adormecidos. Tento me acomodar a tudo isso como posso, tal como procuramos uma boa posição numa cama incômoda. Nem sempre é fácil. Compreendo que se discuta minha obra. É a mim, antes de tudo, que ela parece discutível, e profundamente. Porém nada tenho a dizer quando se condena a minha pessoa. Qualquer defesa se torna então apologia de mim mesmo. E o impressionante é essa explosão de uma detestação há muito reprimida. Isso prova que essas pessoas *nunca* foram meus amigos e que sempre as irritei ou feri naquilo que sinto ».⁸⁵

L'année suivante, mais cette fois dans le domaine de la littérature, eut lieu la première représentation de *Kean*, une adaptation de la pièce d'Alexandre Dumas père. Cette pièce n'avait rien à voir avec ce que vivait politiquement le philosophe à cette époque. Il s'agissait au contraire d'une biographie – après celles de Genet, Mallarmé, Baudelaire et Kafka. Par-delà le rayonnement de la prose du XIX^e, certains, comme Francis Jeanson, virent dans le portrait de l'acteur anglais nommé Kean, une œuvre sous-tendue par la psychanalyse existentielle. Nous analyserons plus amplement cet aspect et d'autres dans le chapitre suivant.

Contre le colonialisme, envers le communisme

L'intervention de Sartre dans l'affaire Henri Martin représentait une lutte engagée sur deux fronts : contre le colonialisme et contre l'anticommunisme. Durant les années qui suivirent, l'écrivain ne cessa de dénoncer les abus de la France colonialiste en Indochine, guerre qui apportait chaque jour son lot d'atrocités. Cette guerre montrait jusqu'où pouvait aller le gouvernement français de l'époque pour continuer d'exploiter et d'exercer sa domination sur les pays soumis.

Le cas Henri Martin illustre une profonde injustice qui ne pouvait que révolter le défenseur des droits de l'homme qu'était Sartre. De plus, il avait lieu au moment où soufflait

⁸⁴ BEAUVOIR, Simone. *La Force des choses*. Paris : Le Livre de poche, 1969. p. 279.

⁸⁵ CAMUS, Albert, cité par TODD, Olivier. *Albert Camus : uma vida*. Titre original : *Albert Camus : une vie*. Traduction de Monica Stahel. Rio de Janeiro : Record, 1998, p.585. (C'est l'auteur qui souligne).

en France le vent du maccarthysme venu des États-Unis. La *chasse aux sorcières* était ouverte, divisant le monde en deux camps : celui des communistes et celui des anticommunistes. Sartre choisit le sien et se rapprocha dès lors du Parti communiste français (P.C.F.). Cette relation dura de 1952 à 1956. Sartre verbalisa ce rapprochement en faisant publier dans *Les Temps modernes* une série de trois articles sous le titre « Les Communistes et la paix ». Ces textes, parus de juillet 1952 à avril 1954, prouvèrent que l'auteur n'avait gardé aucune rancune à l'égard des membres du P.C.F. qui ne s'étaient jamais gênés pour faire de dures critiques tant de son œuvre que de lui-même. Selon Beauvoir : « [...] La politique lui semblait plus essentielle que la littérature, et [...] s'il n'adhérait pas au P.C., c'était seulement pour des raisons subjectives. »⁸⁶

Il sembla au contraire que l'écrivain était décidé à fermer les yeux ou pour le moins à être indulgent avec certaines pratiques des communistes, aussi bien en France que dans les autres pays. Sans doute y avait-il trois raisons pour cela : d'une part, le P.C.F. était le parti le plus proche du prolétariat, pour lequel Sartre luttait ; d'autre part, le P.C.F. était traqué par le pouvoir en place, mais il résistait à ses attaques – c'est notamment ce qui arriva dans l'affaire Henri Martin ou lorsque le secrétaire du P.C.F., Jacques Duclos, fut arrêté à tort et de façon grotesque – ; enfin, les communistes étaient les principaux opposants des bourgeois que le philosophe haïssait, si l'on en croit ses propres mots :

[...] Au nom des principes qu'elle m'avait inculqués, au nom de son humanisme et de ses 'humanités', au nom de la liberté, de l'égalité et de la fraternité, je vouai à la bourgeoisie une haine qui ne finira qu'avec moi.⁸⁷

Alors que des intellectuels proches du Parti communiste s'en désolidarisèrent au début des années cinquante, Sartre faisait le mouvement contraire. Tandis que Merleau-Ponty avait dénoncé l'existence des camps de travail et les privilèges d'une caste sociale en U.R.S.S., son collaborateur des *Temps modernes* allait au contraire faire des déclarations enthousiastes à son retour d'un voyage en U.R.S.S. (en 1954). D'après de Beauvoir : « [...] Merleau-Ponty qu'agaçait l'attitude politique de Sartre reconstruisit sa pensée de la manière la plus fantasque. Lié à l'époque à la Gauche nouvelle, il la servait en discréditant l'ultrabolchevisme de Sartre. »⁸⁸

⁸⁶ BEAUVOIR, Simone de. Op. cit., p. 312.

⁸⁷ SARTRE, Jean-Paul. « Merleau-Ponty », *Situations, IV*. Paris : Gallimard, 1964. p. 248-249.

⁸⁸ BEAUVOIR, Simone. *La Force des choses*. Paris : Le Livre de poche, 1969. p. 341.

Pour enfoncer le clou, le dramaturge écrivit *Nekrassov*, pièce dans laquelle il blâmait un certain comportement de la presse qui favorisait la propagande anticommuniste. Ce n'était pas la première fois, puisque dès son retour d'U.R.S.S., il s'était déjà attaqué à celui qui, estime Cohen-Solal, symbolisait la « réussite journalistique française 'à l'américaine' »⁸⁹, c'est-à-dire Pierre Lazareff, journaliste à *France-Soir*. On comprend dès lors les réactions que suscita *Nekrassov*, pièce qui exacerbait le combat Sartre-Lazareff, et, plus largement, celui qui opposait les écrivains-journalistes – qui avaient eu du succès pendant la guerre et après la guerre – et les nouveaux professionnels du journalisme qui n'admettaient plus ce genre de concurrence et encore moins ce type de critique. Selon Beauvoir, « [...] la presse ne pardonna pas à Sartre d'avoir osé la moquer ; elle voulut sa peau »⁹⁰.

La deuxième œuvre qui peut être classée dans la campagne procommuniste de l'écrivain est le scénario des *Sorcières de Salem*, film inspiré de *The Crucible*, drame d'Arthur Miller, que Sartre écrivit en 1956. Dans ce film, on établissait un parallèle entre ce qui s'était passé à Salem (petite ville d'Amérique du Nord) en 1692, et ce qui arrivait aux États-Unis dans les années 1950. Dans le premier cas, des puritains venus d'Angleterre, d'où ils avaient fui les persécutions religieuses, avaient instauré sur leur nouveau territoire un ordre et une morale rigoureuses au service de ce qu'ils considéraient comme le bien et contre les transgressions individuelles. Cela avait entraîné la condamnation à mort de plusieurs femmes qui, ne se conformant pas aux règles, avaient été accusées de sorcellerie. Le film reproduisait le climat de suspicion et d'autoritarisme que le maccarthysme faisait régner à l'époque dans le but d'éliminer le communisme sur le territoire nord-américain. De l'avis de Simone de Beauvoir : « La chasse aux sorcières ne se relâchait pas : pourtant l'impérialisme américain se portait fort bien ; ceux qu'il opprimait et qui essayaient de le combattre étaient aussitôt écrasés »⁹¹.

Comme on s'en aperçoit, au cours de ces années-là, Sartre n'hésita jamais à stigmatiser la politique nord-américaine et de droite en général, alors qu'il fut toujours plus conciliant à l'égard de l'URSS. Néanmoins, il ne put contenir son indignation lorsque, le 23 octobre 1956, les troupes soviétiques intervinrent en Hongrie pour réprimer dans le sang l'insurrection qui avait lieu à Budapest.

⁸⁹ COHEN-SOLAL, Annie. Op. cit. p. 588.

⁹⁰ BEAUVOIR, Simone. Op. Cit., p. 343.

⁹¹ Ibidem. p. 326.

8 L'INSATIABLE MILITANCE

Le F.L.N., la Révolution cubaine, l'adieu à la littérature

Malgré de telles désillusions, l'engagement politique de l'écrivain ne s'éteignit pas. Lorsqu'en mai 1957, il publia aux *Temps modernes* l'article « Vous êtes formidables » où il se référait à une émission de télévision animée par Jean Nohain – laquelle, pleine de démagogie, s'évertuait à montrer aux téléspectateurs qu'ils vivaient dans le meilleur des mondes –, l'auteur mit la France devant ses responsabilités. Il plaça au pied du mur le gouvernement français qui mettait sous silence les atrocités qu'il commettait en Algérie (où la guerre d'indépendance avait éclaté) et avertit les lecteurs d'une probable escalade de la violence. Comme le rappelle de Beauvoir en évoquant l'année 1957 : « La torture était employée comme moyen normal et essentiel de renseignements ; il ne s'agissait pas d'accidents, d'excès, mais d'un système [...] »⁹². Quelque temps avant, Sartre s'était associé au « Comité d'action des intellectuels », créé en 1950 par Robert Barrat (journaliste à *France-Observateur*) et Francis Jeanson (auteur du livre *L'Algérie hors-la-loi*), qui œuvrait pour la paix en Algérie. Lors d'un meeting du Comité, le 27 janvier 1956, le philosophe avait fait un exposé dans lequel il avait expliqué à l'auditoire, chiffres à l'appui, l'extrême injustice et l'exploitation sans bornes qui régnaient dans le pays colonisé.

Prenant à cœur cette juste cause, Sartre critiqua bientôt le général de Gaulle qui avait pris le pouvoir en mai 1958. Comme le souligne Annie Cohen-Solal : « Bien sûr, Sartre avait bondi presque instinctivement devant cette image d'une France conventionnelle, nationaliste, catholique et militariste qui revenait en force par la personnalité du général. »⁹³ Reprenant à son compte les fables de La Fontaine, il ridicularisa son adversaire dans « Des rats et des hommes » et « Les grenouilles qui demandent un roi », avant d'écrire « Nous sommes tous des assassins ». Finalement, il épaulera Francis Jeanson qui dirigeait un réseau français de soutien au Front de Libération National algérien (F.L.N.). Malgré des querelles qui les avaient brouillés deux ans auparavant, Sartre n'hésita pas à aider son ami qui se trouvait alors dans la clandestinité.

⁹² BEAUVOIR, Simone de. Op. cit., p. 389.

⁹³ COHEN-SOLAL, Annie. Op. cit. p. 622.

Le dernier titre cité (« Nous sommes tous des assassins ») évoque une fois de plus la responsabilité collective de chacun et les liens qui le rattachent à l'histoire de son pays. On retrouve ce thème dans la dernière œuvre dramatique de Sartre, *Les Séquestrés d'Altona*, qui fut représentée au théâtre de la Renaissance le 24 septembre 1959. C'est l'histoire d'une famille de riches industriels de l'Allemagne post-nazie qui se trouve confrontée au passé récent de sa nation, car le fils, Frantz, refuse d'oublier et assume la culpabilité de la collectivité. S'instaure alors une espèce de Huis clos où personne n'échappe au regard et au jugement d'autrui. Comment ne pas penser, en élargissant un peu, à la situation française de l'époque que nous venons d'évoquer ? Et plus largement encore au problème moral qui concerne tout un chacun par rapport à l'histoire ? Question éthique qui traverse l'œuvre de Sartre.

Malgré ses activités littéraires, Sartre fut, en compagnie du Castor, un voyageur infatigable qui partait dès que l'occasion s'en présentait. S'il fit de nombreux voyages à l'étranger en simple touriste, il eut souvent des objectifs professionnels et politiques. Rappelons-nous ses séjours aux États-Unis et en U.R.S.S. Parmi les plus importants, il y eut aussi celui qu'il effectua en Chine en 1955. Selon le témoignage de Simone de Beauvoir, ils virent dans ce pays un gouvernement qui luttait contre la pauvreté d'une partie de ses habitants, un régime dont la sévérité pouvait s'expliquer par la difficulté de l'entreprise que représentait la construction du socialisme. De Beauvoir souligne le dynamisme du peuple chinois qui avait remporté en peu de temps des victoires importantes sur les fléaux qui les touchaient auparavant : épidémies, mortalité infantile, insalubrité, etc. Elle ajoute que « [...] les gens avaient des vêtements et des logements propres et ils mangeaient »⁹⁴. Cohen-Solal avance que Sartre y vit également une forte industrialisation qui, selon lui, était une manière d'éviter d'être à nouveau colonisée – comme elle l'avait été par les Japonais dans le passé. Toujours selon elle, faisant preuve d'objectivité, il compara cette industrialisation à celle de l'U.R.S.S.⁹⁵

En 1960 – année de parution de *Critique de la raison dialectique*, livre dans lequel Sartre fait la synthèse entre l'existentialisme et le marxisme –, il fit un voyage à Cuba, qu'il avait déjà visitée en 1947, puis en 1955 – époque de la dictature du général Batista, appuyé par les États-Unis – il s'enthousiasma pour la jeune Révolution cubaine qui, après des années de colonisation et de dictature, osait défier l'empire américain. Selon de Beauvoir, Sartre et elle furent séduits par la joie contagieuse des Cubains, par la figure emblématique de Che

⁹⁴ BEAUVOIR, Simone de. *La Force des choses*. Paris : Le Livre de poche, 1969. p. 355.

⁹⁵ COHEN-SOLAL, Annie. Op. cit. p. 658.

Guevara et par les longs discours captivants de Fidel Castro s'adressant à cinq cent mille personnes. Le philosophe fit part de ses bonnes impressions dans un article intitulé « Ouragan sur le sucre » qu'il fit paraître dans le journal *France-soir*. Lors de son séjour, il confia à de Beauvoir : « C'est la lune de miel de la Révolution »⁹⁶.

Immédiatement après son voyage à Cuba, Sartre alla au Brésil en compagnie naturellement de son amie. Répondant à l'invitation de Jorge Amado, il y resta du 15 août au 1^{er} novembre 1960. Parcourant le pays de long en large, l'écrivain fit de nombreuses conférences. Outre des thèmes philosophiques qui lui étaient chers, il aborda principalement des questions politiques, notamment celles qui touchaient aux sujets brûlants de l'actualité : la révolution cubaine et la guerre d'indépendance en Algérie. En réalité, de par les idées subversives qu'ils transmettaient, il se fit contre-ambassadeur du gouvernement français de l'époque, défenseur de la révolution et de toutes les luttes contre l'impérialisme, le colonialisme et le sous-développement des nations du tiers monde. Son séjour fut suivi de près par la presse locale qui y consacra maints articles, dont l'un parut dans la revue *Anhembi*. Ce voyage, dont nous reparlerons plus en détail dans le chapitre suivant, fut perturbé par des nouvelles venues de France.

En effet, juste avant de partir pour le Brésil, l'écrivain avait cosigné un texte produit conjointement par des écrivains, des universitaires et des artistes, que l'on appellerait plus tard le « Manifeste des 121 ». Cet écrit, qui fut publié dans *Vérité-Liberté* (n° 4, septembre-octobre 1960), soutenait la cause du peuple algérien et appuyait la désertion de tout militaire français refusant de participer à cette guerre en Algérie. Il devait paraître à l'heure même où la situation s'aggravait dans le pays colonisé et que les réseaux clandestins français qui appuyaient le F.L.N. allaient répondre de leurs actions devant la justice – parmi ceux-ci, le réseau Jeanson. Sa publication fut ensuite interdite par le gouvernement du général de Gaulle. Voici la conclusion de ce manifeste :

[...] Nous respectons et jugeons justifié le refus de prendre les armes contre le peuple algérien. Nous respectons et jugeons justifiée la conduite des Français qui estiment de leur devoir d'apporter aide et protection aux Algériens opprimés au nom du peuple français. La cause du peuple algérien, qui contribue de façon décisive à ruiner le système colonial, est la cause de tous les hommes libres.⁹⁷

⁹⁶ SARTRE, Jean-Paul, cité par BEAUVOIR, Simone de. *La Force des choses*. Paris : Le Livre de poche, 1969. p. 515.

⁹⁷ SIRINELI, Jean-François. "Le Manifeste des 121". [en ligne]. Disponible sur : http://lecri/net/liste.noire/manifeste_121.html (consulté le 12 mars 2005).

Le procès du réseau Jeanson s’ouvrit le 7 septembre 1960 devant le tribunal permanent des forces armées de Paris et dura 25 jours. Sartre qui ne pouvait être présent malgré le souhait des avocats, M^e Roland Dumas et M^e Jacques Vergès, téléphona à Claude Lanzmann et Marcel Péju pour leur faire part de ce qu’il voulait déclarer devant le tribunal. À partir de cette communication, ses deux amis rédigèrent un texte qui fut lu le 22 septembre et dans lequel le philosophe déclarait, d’une part, sa solidarité totale avec les accusés et, d’autre part, que l’indépendance de l’Algérie était certaine, contrairement à l’avenir de la démocratie en France⁹⁸. Naturellement le gouvernement français n’apprécia pas du tout ce témoignage et décida de prendre des mesures sévères à l’égard de ceux qui défendaient de telles idées. Dès lors, certains signataires furent inculpés, parmi eux Lanzmann et Marguerite Duras. Coururent même des rumeurs selon lesquelles Sartre serait arrêté dès son retour en France, mais le général de Gaulle aurait dit à cette occasion : « On n’emprisonne pas Voltaire », ce qui n’empêcha pas des mouvements d’anciens combattants de crier dans les rues en octobre 1960 : « Fusillez Sartre ! »⁹⁹.

Ce que l’écrivain symbolisait eut beaucoup de conséquences positives. Sartre rencontra ainsi Frantz Fanon, écrivain martiniquais qui, après avoir été médecin-chef de l’hôpital psychiatrique de Blida, en Algérie, avait rejoint le Front de Libération National algérien (F.L.N.) en 1956. Contacté par *Les Temps modernes*, Fanon reçut à l’été 1960 des journalistes de la revue et leur fit part de la profonde admiration qu’il avait pour leur directeur. Il connaissait toute l’œuvre de l’écrivain, en particulier *Orphée noir*, préface à *l’Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de la langue française* (essai sur le mouvement de la négritude), parue en 1948 sous la direction de Leopold Sedar Senghor. Peu avant la rencontre des deux hommes, en 1961, Fanon exprima le désir auprès de son éditeur, François Maspero, que son dernier livre, *Les Damnés de la terre*, fût préfacé par le philosophe en qui il voyait une figure de proue de sa lutte.

Hélas pour Sartre, son nouvel ami mourut le 6 décembre 1961, peu de temps avant la fin de la guerre d’Algérie. Ce décès venait s’ajouter à ceux prématurés d’Albert Camus (4 janvier 1960) et de Maurice Merleau-Ponty (4 mai 1961), à qui Sartre avait rendu hommage en publiant dans *Les Temps modernes* deux articles : « Albert Camus vivant » et « Merleau-Ponty vivant ».

Entre-temps, il avait eu maille à partir avec l’Organisation de l’armée secrète (O.A.S.) – née en février 1961 – qui regroupait des partisans de l’empire français et de l’Algérie

⁹⁸ BEAUVOIR, Simone. Op. cit., p. 571.

⁹⁹ MATHIEU, Anne. « Jean-Paul Sartre et la guerre d’Algérie ». *Le Monde Diplomatique*, nov. 2004. p. 31.

française. Ce groupe, qui voyait en Sartre un de ses principaux ennemis, perpétra deux attentats à son domicile, le 19 juillet 1961 et le 7 janvier 1962. Le 13 mai 1961, le local des *Temps modernes* fut également plastiqué. « Où sont les sauvages, à présent ? Où est la barbarie ? Rien ne manque, pas même le tam-tam : les klaxons rythment “Algérie française” pendant que les Européens font brûler vifs des musulmans (27) », criait Sartre dans la préface aux *Damnés de la terre*.¹⁰⁰

À cette époque, la production littéraire de Sartre était moins prolifique. On retiendra tout de même le scénario qu’il écrivit pour le réalisateur nord-américain John Houston qui voulait faire un film sur Sigmund Freud. La collaboration entre ces deux hommes ne fut pas des plus heureuses et le résultat décevant pour l’intellectuel français. Tant et si bien qu’après une série de malentendus et de reformulations du travail de Sartre par Huston, l’écrivain finit par réprouver le scénario final et fit retirer son nom du générique.

9 LES MOTS DE LA FIN

Puis il y eut *Les Mots*, son autobiographie qui parut en avril 1964. Une bonne partie de la critique reconnut qu’il s’agissait d’un chef-d’œuvre. Sartre reçut le prix Nobel de littérature, qu’il refusa. Quand il sut qu’il était sur le point d’être couronné, il s’empressa d’écrire une lettre à l’Académie suédoise pour les prévenir de son refus. Pourtant, sa correspondance ne parvint pas à qui elle était destinée. L’affaire fut donc rendue publique, au grand regret du lauréat qui dut s’expliquer. Parmi les raisons qu’il invoqua : le fait de n’avoir jamais accepté de distinctions officielles – Légion d’honneur, chaire au Collège de France – ; le fait que le prix Nobel récompensait des écrivains de l’Ouest ou des dissidents de l’Est, bien qu’il affirmât aussi « [...] qu’il refuserait avec la même intransigeance le prix Lénine si on le lui offrait, et pour la même raison : le Lénine comme le Nobel véhiculaient des arrières-pensées politiques ». ¹⁰¹ Peut-être était-ce aussi le vœu de ne pas être canonisé, pétrifié à jamais comme une statue, bref de devenir ce qu’il avait toujours condamné.

Jeanson dira à ce propos que le philosophe français trahissait ce qu’il était pour exister plus réellement, c’est-à-dire qu’il renaissait à lui-même en renonçant à ce qui aurait pu

¹⁰⁰ SARTRE, Jean-Paul. “Les Damnés de la terre”. In: Idem. *Situations, IV*. Paris: Gallimard, 1964. p. 190.

¹⁰¹ SARTRE, Jean-Paul, cité par GERASSI, John. *Sartre, conscience haïe de son siècle*. Paris : Éditions du Rocher, 1992. p. 55.

corrompre son image : l'argent, la gloire, la facilité intellectuelle.¹⁰² À en croire Jeanson, Sartre n'était donc pas prêt à abandonner ses luttes en faveur des causes qu'il avait maintes fois défendues. Aussi le verra-t-on, dans les années 1960 et 1970, au premier plan de l'action militante, en particulier au niveau international. Retenons notamment le tribunal réuni par Bertrand Russel en 1967 à Stockholm. Ce tribunal dont Sartre était le président dénonçait les crimes de guerre commis par les États-Unis au Vietnam. Il condamnera d'autre part l'intervention soviétique en Tchécoslovaquie en 1968, événement connu sous le nom de « printemps de Prague ».

Cette même année, sur le territoire français, il participa aussi à la révolte amorcée par des étudiants parisiens qui s'étendit ensuite aux milieux ouvriers, lesquels organisèrent la plus longue grève générale de l'histoire du pays. Cette insurrection portera le nom de Mai 68. Rappelons les faits : quatre lycéens sont arrêtés pour avoir protesté contre la guerre du Vietnam ; un mouvement de protestation étudiant se constitue alors au campus de Nanterre, lequel est fermé ; le ton monte rapidement, des affrontements ont lieu avec les forces de l'ordre, qui conduisent à des émeutes ; la Sorbonne est occupée par les étudiants et leur chef de file, Daniel Cohn-Bendit.

Sartre intervint plusieurs fois, notamment le treize mai quand, lors d'une entrevue, il déclara :

Les jeunes gens ne veulent pas d'un avenir qui sera celui de leurs pères, c'est-à-dire le nôtre, un avenir qui a prouvé que nous étions des hommes lâches, épuisés, fatigués, avachis par une obéissance totale et complètement victime d'un système clos, qui se referme sur le travailleur dès le moment où il a l'âge de travailler. [...] La violence est la seule chose qui reste, quel que soit le régime, aux étudiants qui ne sont pas encore rentrés dans le système que leur ont fait leurs pères et qui ne veulent pas y rentrer.¹⁰³

Un peu plus tard, il stigmatisa le PCF et la CGT qui, plutôt que d'appuyer le mouvement étudiant, s'en était écarté pour essayer de le bloquer, puis s'en était rapproché pour mieux le récupérer. Le penseur français critiqua donc l'immobilité de la gauche et y opposa l'attitude révolutionnaire des manifestants chez qui il voyait une vraie aspiration au changement, à la liberté, voire à une démocratie socialiste, dont il rêvait tant.¹⁰⁴ Sartre n'hésita pas à dire :

¹⁰² JEANSON, Francis. Op. cit., p. 241.

¹⁰³ SARTRE, Jean-Paul, cité par JEANSON, Francis. Op. cit., p. 245.

¹⁰⁴ JEANSON, Francis. Op. cit., p. 247.

Tant que le PC français restera le plus grand parti conservateur de France et tant qu'il aura la confiance des travailleurs, il sera impossible de faire la révolution libre qui a échoué en Mai...¹⁰⁵

Sans doute est-ce l'une des raisons qui poussèrent le philosophe à se rapprocher des groupes maoïstes, lesquels marquaient très nettement leur opposition au pouvoir en place. Sartre y trouva semble-t-il un enthousiasme révolutionnaire qui avait disparu des courants politiques. Participant à des manifestations en faveur de journaux radicaux comme *La Cause du peuple* et *Tout*, qui étaient alors menacés d'interdiction, il alla jusqu'à prendre la direction de ces deux-là, non pas qu'il partageât complètement leurs idées, mais c'était une manière de critiquer ouvertement le gouvernement du général de Gaulle.

Toujours du côté journalistique et politique, Sartre s'investit ensuite dans la création du quotidien *Libération* qu'il conçut lui-même et dont il finança en partie le projet. Son souhait était de fonder un journal populaire qui exprimât la pensée de ceux qui faisaient partie de la masse, les acteurs des événements, et dans un langage en rapport direct avec ceux-ci.

Parallèlement à ses activités politiques, il poursuivait, bien que pour peu de temps, sa carrière littéraire. Ainsi publiait-il dans le courant de l'année 1971 les deux premiers tomes d'une étude sur Gustave Flaubert intitulée *l'Idiot de la famille*, puis le troisième et dernier tome en 1972. Cette ouvrage de plus de deux mille pages, qui resta inachevé, est une biographie. Sartre y reprend les différents faits marquants de l'existence de Flaubert, comme il est de coutume dans ce genre d'écrit, mais aussi et surtout il essaye d'en déduire et d'étayer la thèse qu'il défend sur le thème qu'il aborde et qui est intimement liée à la théorie qu'il avait déjà développée dans *l'Être et le néant*, à savoir la psychanalyse existentielle.

Mais pourquoi Sartre choisit-il Flaubert ? Parce que ce dernier était exactement son opposé – dira-t-il –, son contraire au point de se poser la question : « Comment un tel homme était-il possible? »¹⁰⁶. Leur seul point commun est qu'il étaient tous les deux issus d'un milieu bourgeois. Quant au reste, et cela dès leur tendre enfance, ils n'avaient l'un et l'autre rien à voir. Sartre voulut donc expliquer comment Flaubert avait forgé sa propre personnalité et s'était transformé en l'une des figures de proue de la littérature jugée bourgeoise par le philosophe.

Pour ce faire, Sartre recomposa la jeunesse de Flaubert, tant au plan familial qu'au plan socio-économique, afin de retrouver toutes les conditions qui avaient poussé le jeune

¹⁰⁵ SARTRE, Jean-Paul, cité par JEANSON, Francis. Op. cit., p. 255.

¹⁰⁶ SARTRE, Jean-Paul, cité par COHEN-SOLAL, Annie. Op. cit. p. 773.

Gustave à, d'après le philosophe, « [se choisir] librement tel qu'il ne pouvait pas ne pas se choisir »¹⁰⁷, sans tomber dans l'écueil de la psychanalyse freudienne, du complexe œdipien et de l'inconscient. *L'Idiot de la famille* qui aurait pu être une synthèse de bon nombre d'idées que l'écrivain avait développées depuis une quarantaine d'années ne fut malheureusement pas achevé. Ce n'était pas la première fois que l'écrivain ne terminait pas l'un de ses écrits, mais cette fois la raison de cet inachèvement échappait à la propre volonté de l'auteur, car en 1973 il devenait aveugle.

Cette dure épreuve modifia naturellement les habitudes de cet homme, travailleur infatigable de l'écriture. Toutefois, entouré de ses amis, il ne cessa par la suite de s'exprimer sur ce qu'il avait vécu et ce qu'il vivait encore. Si la vue l'avait abandonné, il lui restait la parole qui ne laissa quiconque indifférent jusqu'à son dernier souffle de vie. Sartre s'éteignait le 15 avril 1980. Une foule de cinquante mille personnes l'accompagna jusqu'à sa dernière retraite. Son enterrement ressembla à ces rassemblements contestataires qu'il avait tant aimés. L'un de ses admirateurs dira par la suite : « Un soir d'avril 1980, mon fils aîné revient, épuisé, du cimetière de Montparnasse, et me déclare : 'Je suis allé à la manif contre la mort de Sartre' »¹⁰⁸.

¹⁰⁷ SARTRE, Jean-PAUL, cité par COLOMBEL, Jeannette. *Sartre, une œuvre aux mille têtes*. Paris : Librairie Générale Française, coll. « Textes et débats », 1986. p. 645.

¹⁰⁸ RENAULT D'ALONNES, Olivier. « Tout homme est tout l'homme ». *Les Temps Modernes*. N° intitulé « Témoins de Sartre », n° 531-533, v.1, oct.-déc. 1990. p. 85.

CHAPITRE 2

ANHEMBI ET LA PENSÉE DE SARTRE : L'EXISTENTIALISME ET LA PSYCHANALYSE EXISTENTIALISTE

1 DO EXISTENCIALISMO

Le premier article que nous abordons est paru dans la partie des éditoriaux du numéro de juin 1958. Il s'intitule « Do Existencialismo » et a été écrit par Stephy Flørsheim.

1.1 RÉSUMÉ DE L'ARTICLE

Dans son article, Flørsheim a l'intention d'apporter des précisions sur l'existentialisme pour qu'on puisse mieux le comprendre, car elle estime (à l'époque où elle écrit) que ce terme englobe trop souvent des styles de vie ou de pensée qui n'ont pratiquement rien à voir avec le sens qu'on a voulu lui donner à l'origine. Il faut savoir, précise-t-elle, que l'existentialisme n'a pas été créé par Sartre, mais longtemps auparavant par le philosophe danois Kierkegaard (XIX^e siècle) et les penseurs allemands Hegel (XIX^e siècle), Heidegger et Husserl (XX^e siècle), lesquels se posaient déjà la question que Floersheim considère comme fondamentale : la vie vaut-elle la peine d'être vécue ? – signalons que cette phrase n'est pas de Floersheim, mais d'Albert Camus¹ – Pour expliquer ce qu'est l'existentialisme, Flørsheim part d'un premier postulat :

¹ CAMUS, Albert. *Le Mythe de Sisyphe*. (1942). Paris : Gallimard, 1994, p. 17.

[...] viver não é existir. Existir, é ter consciência. É tornar possível a vida, subjetivamente de acordo com o objetivo, com o concreto. É pôr em primeiro lugar a Existência, não a existência sensível, mas a própria essência da existência. É chegar ao fundo da própria consciência de si próprio, é concretizar o abstrato. (p. 7)

Pour corroborer ce qui vient d'être dit, Fløersheim cite Hegel et Descartes qui eux aussi considéraient que la conscience était à la base de toute forme d'existence. Rappelons en guise d'illustration deux pensées qu'elle reprend : « cogito ergo sum » (Descartes, p. 8) ; « [...] todo ser [é] na idéia » (Hegel, p. 7).

Toujours dans ce même ordre d'idées, Fløersheim mentionne Heidegger, lequel, selon elle, avait introduit la notion du moi conscient, c'est-à-dire la connaissance de sa propre conscience qui provoque « [uma] angústia interrogativa, imediata e constante, no infinito » (p. 9).

Fløersheim voit dans cette prise de conscience du moi conscient l'avènement de la liberté qui équivaut, écrit-elle, à une première réalité, confrontée à la réalité du monde. D'où, poursuit-elle, le fameux divorce évoqué par Camus entre l'individu indépendant, grâce à sa liberté, et la réalité du monde, divorce qu'il nomme l'absurde. Elle en conclut :

O existencialista [...] é prisioneiro de sua condição, mas está consciente disso [...] como a pedra de Sísifo, que hesita no momento da chegada e da descida, e provoca então um caos de emoções fundamentais, cuja percepção impossível isola o ser em sua impotência, encerra-no no seu nada. (p. 9)

Dans la suite de son exposé, Fløersheim montre à son lecteur que l'existentialisme est le privilège de l'homme, à l'opposé des choses. Elle précise que la cause de la chose est définitive, alors que celle de l'homme lui appartient dans la mesure où il a le pouvoir de choisir et de modifier à souhait son propre destin, tout du moins, argumente-t-elle, s'il est philosophiquement authentique.

Cela la pousse à affirmer que l'homme agit de façon subjective, qu'il est pleinement responsable de son existence ainsi que de celle des autres – « [ele] escolhe o homem na sua universalidade » (p. 14) – et qu'il est en conséquence conduit à faire preuve de Bonne Foi – concept que l'on définira dans l'analyse de cet article.

La dissociation entre la réalité de l'homme et celle du monde implique, d'une part, la responsabilité de chaque acte à l'égard de soi et des autres, et, d'autre part, une infinitude de vérités et de justices, car chacun agit en fonction de ce qui lui semble bon et de façon

subjective. Floersheim en conclut que cette liberté est le lieu même de la dignité de l'homme. Puis elle complète en disant : « A liberdade encontra o seu limite na liberdade de outrem [...]. A liberdade é causa, efeito, meio e fim. Querer ser moral e querer ser são uma única e mesma decisão. [...]. A existência de outrem como liberdade condiciona a minha » (p. 12-13).

Si l'homme est libre de se choisir un destin, écrit Floersheim, cette condition est incompatible avec l'existence de Dieu ainsi qu'avec celle du Diable, car celui qui sait ne croit pas. Le Bien et le Mal ne font qu'un, ajoute-t-elle. Elle illustre ce propos par une phrase du poète Charles Péguy : « Ceux qui sont bons pour le péché sont du même royaume que ceux qui sont bons pour la Grâce » (p. 14).

Elle indique toutefois que cela n'exclut pas la possibilité d'être existentialiste chrétien, car cette condition ne saurait régler le problème majeur de l'homme qu'elle résume en une phrase : « [...] condenado à liberdade porque não se fez por si, e ainda único juiz, único responsável » (p. 14). Il en découle, selon Floersheim, une morale kantienne où ce qui est bon pour moi doit aussi l'être contre moi. Elle en déduit que la morale existentialiste est une morale de bonne foi (p. 14).

Le rapport de l'homme à Dieu, souligne-t-elle, se situe dans sa quête d'une parfaite coïncidence avec soi-même, laquelle équivaut à Dieu, comme nous le verrons dans l'analyse consacrée à la psychologie existentielle. Et c'est justement cette quête qui donne à l'homme son véritable statut d'être humain.

Mais ce que Floersheim appelle le divorce entre l'homme et l'extérieur (c'est-à-dire, selon elle, l'absurde) engendre une passion à partir du moment où il est reconnu. Cette passion face à l'absurde fut symbolisée par Camus dans *Le Mythe de Sisyphe*, l'un des essais philosophiques de cet écrivain. Comme nous l'avons vu précédemment, le héros de ce mythe est un individu conscient condamné à pousser un rocher au sommet d'un mont pour le voir retomber sur l'autre flanc. S'y référant, Floersheim arrive à ce qu'elle nomme le principe existentialiste et qu'elle assimile à une morale. Elle le présente de la façon suivante :

« Conhecer o absurdo, viver com ele recusando-o, obstinadamente, sabendo que não há esperança. » (p. 18)

Puis elle ajoute :

« A honestidade consiste em saber manter-se na aresta vertiginosa do absurdo, da ambiguidade e da solidão. O resto é subterfúgio. Do que precede tiramos três consequências. A revolta, a liberdade, a paixão. Transformamos em regra de vida esse convite à morte, e recusamos o suicídio sob qualquer forma. » (p. 18)

Dans sa conclusion, Fløersheim, reprenant les idées qu'elle a exposées auparavant, considère que l'existentialisme est une philosophie destinée aux optimistes qui, seuls face à l'absurdité de leurs vies, l'affrontent à chaque instant qui passe en toute humilité et en sachant que leurs actes d'amour, de volonté ou de révolte ne les conduiront à rien d'autre que l'inéluctable mort, mais qu'ils représenteront en soi, dans toute leur gratuité, les motifs de leur existence.

La dernière phrase, qu'elle attribue à un existentialiste chrétien, laisse percevoir la dimension humaine de la philosophie en question : « Deus, seja quem ou o que for, teve tal respeito pelo homem (ou quem sabe ? Tal confiança nele...) que o criou livre » (p. 19).

1.2 ANALYSE DE L'ARTICLE

Essentialisme/existentialismes

Comme le souligne Fløersheim, la première ambiguïté réside dans le terme *existentialisme*, que Sartre adopta plutôt par la force des choses, submergé qu'il était lui-même par l'engouement que son œuvre suscitait à l'automne 1945. Ainsi que nous l'avons montré dans le premier chapitre, le philosophe ne savait pas comment définir exactement ce mot. Pour apporter de la lumière sur la question, il est important de rappeler que les :

« [...] philosophies de l'existence, qui se développent en Allemagne vers 1930, affirment la primauté de l'existence, c'est-à-dire de la conscience malheureuse, 'jetée' seule dans le monde, déchirée par des choix qu'elle doit faire de son propre destin sur lequel pèsent les contraintes de l'ordre social et les limites inhérentes à la condition humaine. Elles s'opposent aux philosophies de l'essence, pour lesquelles il existe un absolu qui transcende l'homme, une Idée vers laquelle tendre. Les philosophies de l'existence insistent particulièrement sur la manière subjective dont l'homme prend conscience de son existence, par l'angoisse et le 'souci'. »²

² COHEN-SOLAL, Annie. *Sartre 1905-1980*. Paris : Gallimard, coll. « Folio-Essais », 1989, p. 387.

Afin de bien comprendre ces différentes conceptions philosophiques, il convient d'élucider deux notions importantes et opposées : l'essentialisme – dont nous avons déjà parlé au premier chapitre – et l'existentialisme. Dans son essai intitulé *Existence et existentialismes*, Ignace Lepp explique que l'essentialisme – qu'il appelle notionalisme – trouve son origine dans la pensée d'Aristote, lequel ne s'intéressait qu'au caractère abstrait et théorique de l'univers³. Ce philosophe grec ne tenait pas compte du rôle et de l'interférence de l'homme. Il cherchait au contraire à pénétrer le monde des idées pures dont la connaissance objective trouvait son achèvement dans les mathématiques.

Beaucoup plus tard, ce sont des penseurs tels que l'Allemand Leibniz (XVII^e siècle), le Hollandais Spinoza (XVIII^e siècle), l'Allemand Kant (XVIII^e siècle) et, principalement, l'Allemand Hegel (XIX^e siècle) qui reprirent les conceptions aristotéliennes. Tout comme leur prédécesseur, ils privilégièrent l'Idée au détriment de l'Être, ou plutôt, comme l'a précisé Florsheim (p. 7), ils essayèrent de réduire l'ensemble des hommes à une essence commune : l'Esprit. Selon ceux que l'on appela des essentialistes, « dans le monde total de l'Histoire terminée, il y aura identité entre Raison pure et Réalité, et l'Esprit alors se reconnaîtra complètement dans cette totalité de l'histoire »⁴. Pour parvenir à l'Histoire terminée dont découlerait, selon lui, le savoir absolu, Hegel envisage un système de concepts qui s'établissent au fil de l'histoire de l'humanité et à travers la conscience de l'être humain, sans que celui-ci s'aperçoive forcément de la progression de l'Esprit. Cet Esprit prend forme par le biais du langage qui est rationalité (c'est-à-dire soumis à des règles préétablies et communes) et qui manifeste les élans de la pensée. Comme le souligne Jean-François Lyotard qui reprend ici le livre intitulé *Logique et existence* de Jean Hyppolite:

« Il n'y a pas pour Hegel [...] d'ineffable qui serait en deçà ou au-delà du savoir, pas de singularité immédiate ou de transcendance ; il n'y a pas de silence ontologique, mais le discours dialectique est une conquête progressive du sens. Cela ne signifie pas que ce sens serait en droit antérieur au discours qui le découvre et le crée..., mais ce sens se développe dans le discours même. »⁵

³ LEPP, Ignace. *Existence et existentialisme*. Paris : Témoignage chrétien, 1947, p. 13 et 14.

⁴ CAMPBELL, R. *Expliquez-moi ... l'existentialisme*. Paris : Foucher, 1969, p. 11.

⁵ LYOTARD, Jean-François. *La Phénoménologie*. 12^e édition. Paris : Presses Universitaires de France, 1995, p. 42.

Selon Hegel, la pensée procède par contradiction. Ce processus porte le nom de dialectique. C'est par le dépassement constant des concepts liés aux expériences (mais sans pour autant les anéantir) que la philosophie hégélienne envisage d'atteindre l'Esprit.

Contrairement à l'essentialisme, l'existentialisme s'intéresse fondamentalement à l'existence et aux existants. Heitor Moniz propose une définition assez pertinente :

« A filosofia existencial é um convite dirigido à criatura humana para deter-se um pouco sobre as profundezas do « eu ». O existencialista, antes de tudo, examina-se impiedosamente, faz com rigor o seu próprio processo, medita sobre a vida e finalmente se decide a assumir a responsabilidade total decorrente de sua plena responsabilidade. »⁶

Le philosophe Emmanuel Mounier explique : « En termes très généraux, on pourrait caractériser cette pensée *comme une réaction de la philosophie de l'homme contre l'excès de la philosophie des idées et de la philosophie des choses* »⁷. Sören Kierkegaard, cité par Florsheim, remplace l'Esprit absolu par l'Existence absolue. Selon ce philosophe, rien ne sert de se chercher un système-refuge (celui de l'essentialisme) pour se protéger du vide qui nous entoure. En fait cette attitude ne fait qu'accentuer le problème dans la mesure où, comme l'affirme Mounier : « Par cette démission, l'existant ne dissout pas seulement sa propre substance, il entraîne le monde dans le néant qu'il secrète »⁸. Ceci rappelle l'image créée par Sartre dans *La Nausée* : l'engluement de l'homme dans le monde matériel, cette espèce de semi-état entre le solide et le liquide. De plus, qui dit système, dit en général début et fin – c'est notamment le cas chez Hegel –, ce qui va à l'encontre même de la vie qui est un constant recommencement – « o existencialismo é uma filosofia de ação permanente », écrit Florsheim (p. 10).

Pour bien comprendre ce qui vient d'être dit, il faut tout d'abord élucider ce qu'est la conception existentialiste de l'homme. Une phrase-clé – déjà citée au premier chapitre – peut poser le problème de façon définitive : *L'existence précède l'essence*. Cette phrase signifie en premier lieu que l'homme est *a priori* contingent comme toutes les choses qui l'entourent – l'être-dans-le-monde de Heidegger. Pourtant et à l'inverse de ces choses qui sont renfermées sur elles-mêmes et totalement immuables, l'être humain est destiné à se projeter constamment à cause de la liberté dont il jouit et qui le pousse à choisir son destin entre tous les possibles

⁶ MONIZ, Heitor. *Existencialismo, intimismo, surrealismo e outros « ismos » literários*. Rio de Janeiro : A Noite, 1954, p. 5.

⁷ MOUNIER, Emmanuel. *Introduction aux existentialismes*. Paris : Gallimard, 1962, p. 9. (C'est l'auteur qui souligne)

⁸ Ibidem. p. 21.

qui se présentent à lui. Néanmoins, il est partagé entre son désir d'essence figée qui est tout à fait rassurante (son en-soi) et l'irrépressible projection qu'il éprouve mais qu'il appréhende (son pour-soi). Ces deux mouvements antagoniques provoquent en lui ce que Mounier appelle l'angoisse et le vertige. Celui-ci explique : « L'angoisse apparaît comme une agression simple, un mal et un mal accidentel. Le vertige est à la fois séduction et répulsion, menace et protection »⁹.

Selon Mounier, la représentation de l'angoisse n'est pas la même chez tous les existentialistes, selon qu'ils sont athées ou croyants. Heidegger conçoit qu'elle contient un côté désolant, monotone, car elle montre la fragilité de l'homme, lequel doit se persuader que dans la mort réside la possibilité suprême et le moment où sa solitude est portée à son paroxysme. Il préconise donc de vivre chaque instant au côté de la mort, de l'accepter et de l'affronter en toute liberté, en toute authenticité, loin des dissimulations qui ne mènent à rien et ne diminuent pas le désespoir. Cette conception est beaucoup moins optimiste que celle de Karl Jaspers qui a vécu au XX^e siècle. Mounier indique que d'après ce philosophe allemand, l'étroitesse de l'existence permet au contraire de vivre une tension, une crise permanente, qui est justement la condition *sine qua non* de l'élan de l'esprit et qui oblige l'homme à faire des choix à tout moment¹⁰ – c'est peut-être ce que Floersheim veut dire quand elle évoque les instants d'éternité (p. 7).

Kierkegaard, qui, comme Jaspers, était existentialiste chrétien, voit dans le choix le moment privilégié de l'existence, celui qui met en œuvre les ressources profondes de la personnalité.¹¹ D'après Mounier qui reprend une citation du philosophe danois, ce dernier conçoit que :

La vie éternelle, – un autre dira la vie héroïque – est le bien qui ne se peut acquérir qu'en risquant absolument tout. « Être joyeux au-dessus d'un abîme de soixante dix mille brasses d'eau, et à des milles et des milles de tout secours humain, voilà qui est grand ! Nager au bord en compagnie de baigneurs, ce n'est pas le religieux. »¹²

⁹ MOUNIER, Emmanuel.. Op. cit., p. 51.

¹⁰ Ibidem. p. 51.

¹¹ Ibidem, p. 53.

¹² Ibidem, p. 54.

L'existentialisme sartrien

Ces conceptions de quelques existentialistes montrent que l'existentialisme n'est pas un, mais plutôt polyforme, ce qui n'est pas du tout en contradiction avec le mouvement existentialiste qui se voulait ouvert à toutes les singularités. À ce propos, et puisque c'est la matière de notre travail, essayons de cerner les idées de Sartre en nous appuyant sur la conférence intitulée « L'existentialisme est un humanisme » (29 octobre 1945).

Lors de celle-ci, il reconnut dès le départ : « [...] le mot a pris aujourd'hui une telle largeur et une telle extension qu'il ne signifie plus rien du tout »¹³. D'emblée, le philosophe expliqua que la phrase *L'existence précède l'essence* était son postulat. Selon Sartre, l'homme existe d'abord, puis se définit. À la manière d'un artisan, il conçoit son propre projet qui détermine son avenir. Il n'y a donc ni Dieu pour le concevoir, ni nature humaine commune à tous les hommes, capables de dicter *a priori* le comportement de chaque individu. L'homme est responsable de son destin et, qui plus est, de celui de tous les hommes. Ceci signifie que quelque soit l'acte que je commette, cet acte dépend d'un choix, c'est-à-dire d'un engagement face à la réalité qui a ses répercussions sur la vie des autres et sur le monde en général, auquel j'apporte le sens que je désire apporter. D'où la morale existentialiste que Fløersheim assimile à une morale de bonne foi rattachée à la tradition chrétienne en tant que tradition humaniste.

Libre choix et conséquences

Sartre affirme que ce choix est forcément accompagné de l'angoisse qui n'est rien de plus que le poids de la responsabilité. Ne pas le reconnaître est faire preuve de mauvaise foi, c'est-à-dire porter le masque du mensonge et ne pas être en harmonie avec sa propre conscience. Faire appel à Dieu ou à une quelconque morale, c'est fuir devant ses responsabilités et se trouver des excuses, agir au nom d'une loi universelle et déterminée. Olivier Renault d'Allonnes renforce cette idée quand il commente à cet égard :

¹³ SARTRE, Jean-Paul . *L'Existentialisme est un humanisme*. Paris, Nagel, 1966, p. 16.

« [...] À vrai dire, l'homme n'a pas créé Dieu à son image, tout au contraire. Il a créé Dieu pour échapper à son image, à son visage d'être libre, créateur des valeurs, et par conséquent responsable de tout ce qu'il fait. »¹⁴

Sartre avait du reste déclaré : « [...] l'homme, sans aucun appui et sans aucun recours, est condamné à chaque instant à inventer l'homme »¹⁵. Pour ce faire, et nous retrouvons ici les idées de Heidegger, l'homme existentialiste exerce son choix dans le domaine des possibilités, sans qu'aucune volonté ne soit assurément réalisable – nous le montrerons plus amplement dans l'analyse de l'article suivant en expliquant les concepts de liberté et de situation –, ce qui conduit au désespoir. Sartre explique :

« À partir du moment où les possibilités que je considère ne sont pas rigoureusement engagées par mon action, je dois m'en désintéresser, parce qu'aucun Dieu, aucun dessein ne peut adapter le monde et ses possibles à ma volonté. Au fond, quand Descartes disait : 'Se vaincre plutôt soi-même que le monde', il voulait dire la même chose : agir sans espoir. »¹⁶

Espoir/désespoir

Il convient de souligner ici que le non espoir ou le désespoir sont des termes qu'il faut se garder d'interpréter précipitamment quand ils sont employés par Sartre. Il n'est pas rare en effet d'entendre dire que l'existentialisme est la philosophie du désespoir. Peut-être est-ce vrai, mais de quel désespoir parle-t-on exactement ? Dans un essai sur l'existentialisme, Luc-J. Lefèvre critique sévèrement la vision du philosophe français qu'il juge pessimiste et inhumaine. Lefèvre s'appuie sur le dicton *L'espoir fait vivre* pour montrer, d'une part, que la volonté d'un homme est décuplée par l'espoir qu'il fonde sur la réussite d'une entreprise. Cet espoir est le fruit de ce qu'il est, c'est-à-dire de son passé, de son acquis, de son vécu, qui lui permettent de franchir les obstacles qui se présentent à lui grâce à sa force intérieure et à celle de ceux qui l'entourent. Lefèvre ne peut concevoir un homme vide, délaissé de tous et de tout, bref un désespéré, et accuse Sartre de détruire toute forme humaine chez l'être humain. Il n'hésite d'ailleurs pas à comparer, dans une belle métaphore, l'adulte sartrien à une petite fille

¹⁴ SARTRE, Jean-Paul. Op. cit., p. 78.

¹⁵ Ibidem, p. 38.

¹⁶ Ibidem, p. 50.

qui joue à la maman et finit par être victime et prise de désespoir face au fantasme qu'elle-même s'est créé :

« [...] se dessinant une figure de mère, ni elle ne nourrit, ni elle n'éduque, selon sa chair, selon son âme et selon son cœur, une poupée de laine qui n'a pas la vie ; la fillette, suivant son rêve et fidèle aux gestes appris, « se jette dans », se « pro-jette » de tout son instinct : la voici qui s'inquiète et qui s'agite si la poupée a froid et paraît en danger ; elle connaît l'angoisse et se sent délaissée, ne pouvant attendre aucun signe ; grand est son trouble et je la vois qui pleure et sombre dans le désespoir [...] quand le jeu est fini, je la raisonne ; elle sort de son rêve, de son « engagement » fictif, de son « pro-jet » tout irréel. Elle a fait « semblant », me dit-elle – et peu à peu retrouve son sang-froid. »¹⁷

Est-ce là une lecture adéquate de la pensée de Sartre ? Nous pouvons en douter. Lorsque celui-ci écrit : « Quant au désespoir, cette expression a un sens extrêmement simple. Elle veut dire que nous nous bornerons à compter sur ce qui dépend de notre volonté, ou sur l'ensemble des probabilités qui rendent notre action possible »¹⁸, il semble même que Sartre veuille dire le contraire. Au lieu de vivre dans un monde imaginaire, Sartre préconise plutôt une vision réaliste du monde, ce qui se traduit par la phrase : « il n'est pas besoin d'espérer pour entreprendre »¹⁹. Floersheim traduit cela par la métaphore *concrétiser l'abstrait*.

Intrinsèquement engagé

Sartre n'envisage donc pas que l'homme puisse et doive vivre dans une certaine quiétude. Selon lui, l'homme authentique doit s'engager et être conscient de son engagement. S'il y a existence, il y a action. L'existence d'aucun être humain ne peut être fondée sur la croyance que du monde externe dépend complètement la vie interne. Être fataliste et penser que tout est décidé à l'avance signifie renoncer à sa propre liberté, ce qui conduit forcément au pessimisme. Or voilà le principal grief porté contre l'existentialisme sartrien, lequel s'en défend bien puisque Sartre considère, comme nous venons de le voir, qu'agir permet

¹⁷ LEFÈVRE, Luc J. *L'Existentialiste est-il un philosophe ?* Paris : Alsatia, 1946, p. 2.

¹⁸ SARTRE, Jean-Paul. Op. cit., p. 49.

¹⁹ Ibidem, p. 54.

d'entretenir l'espoir, le destin étant dans ce cas entre les mains de l'homme – Fløersheim l'a d'ailleurs très bien vu, puisqu'elle affirme que, selon la vision existentialiste, l'homme est le seul responsable de son existence, il est ce qu'il fait de soi.

Ces considérations renvoient une fois de plus à la dichotomie essentialisme/existentialisme. Ce qui prime dans ce dernier, c'est le subjectivisme – c'est-à-dire l'homme en tant que sujet, non en tant qu'objet –, lequel fait toute la différence. Pour bien comprendre la distance que cela engendre, il faut partir de la phrase de René Descartes : *je pense donc je suis*. D'après Sartre, le *cogito* cartésien mène automatiquement à la notion de vérité et par conséquent à celle de sujet²⁰. A partir du moment où je prends conscience de ma conscience, je dépasse le plan de l'objet et m'écarte ainsi de ma propre contingence et d'une possible néantisation. Certes, ce subjectivisme n'est pas totalement individuel. Dès lors que je me découvre en tant que sujet, l'autre se transforme en objet et vice versa, ce qui veut dire que je ne peux exister sans la présence de l'autre. Ceci implique que l'homme est humanité et non une pièce se déplaçant au gré du vent et agissant de manière gratuite. L'interdépendance sujet-objet entre les hommes est sous-tendue par la prise de responsabilité de chacun. L'homme existentialiste est aussi un être pour-autrui, c'est-à-dire un objet à la merci du regard de l'autre. Nous aurons l'occasion d'en reparler en analysant *Huis clos*.

Cette notion de responsabilité est étroitement liée à celle de liberté, les deux étant inhérentes à l'homme. On peut se cacher cette liberté et vivre conformément à ce que pensent et disent les autres, attitude inauthentique qui permet de se couvrir d'un masque, lequel dissimule l'angoisse à laquelle nul ne peut échapper. Rappelons à ce propos Roquentin, personnage principal de *La Nausée*, qui, en découvrant sa liberté, s'aperçoit qu'elle n'est absolument rien si elle est dépourvue de contenu. Ce vide entraîne chez le personnage et chez l'homme en général un mal-être qui peut se transformer en véritable angoisse, d'où le titre de l'œuvre qui en traite. Thomas Ramson Giles corrobore cela lorsqu'il avance : « Essa liberdade exigente que é dada ao homem numa existência onde nada o acolhe ou o ajuda, enquanto permanece vazia ou suspensa, se manifesta sob forma de um mal-estar »²¹. Utiliser sa liberté à bon escient en s'engageant, voilà une idée que l'on peut considérer comme un leitmotiv dans l'œuvre du philosophe français. Fløersheim n'a peut-être pas tout à fait saisi la portée de cette idée, car elle dit que chez l'existentialiste : « o que conta é o ato gratuito ». Cette affirmation rappelle plutôt André Gide, lequel s'était déjà intéressé à cette question de la liberté

²⁰ SARTRE, Jean-Paul. Op. cit., p. 64.

²¹ RANSOM GILES, Thomas. *História do existencialismo e da fenomenologia*. São Paulo : Pedagógica e Universitária Ltda., 1975, p. 313.

individuelle, sans en avoir forcément déterminé les limites. Ainsi, dans *Les Caves du Vatican*, Lafcadio assassine Fleurissoire sans le moindre motif, simplement parce que sa liberté le pousse à écouter ses pulsions. Geste inutile qui ne mène nulle part et qui ne résout sans doute pas les problèmes internes du meurtrier – Sartre évoque cette question de l’acte gratuit chez Gide dans *L’Existentialisme est un humanisme*.²²

Oreste ou la prise en main d’un destin

Au contraire, Sartre, dans *Les Mouches*, donne toute sa raison d’être à l’acte du personnage d’Oreste. Dans cette pièce, Oreste, fils d’Agamemnon et de Clytemnestre, retourne dans sa ville natale dont il a été chassé à l’âge de trois ans par l’assassin de son père, Egisthe. Cela fait 17 ans que ce dernier, amant de Clytemnestre, règne sur la ville d’Argos. Depuis le jour du meurtre, d’énormes mouches pullulent dans toute la ville, symbolisant le sentiment de culpabilité des habitants qui n’ont pas réagi face au crime de ceux qui sont au pouvoir. Oreste pourrait se contenter de traverser Argos et de suivre son chemin, vu qu’il y est inconnu. De plus, c’est un jeune homme libre d’esprit qui a reçu une très bonne éducation chez de riches bourgeois d’Athènes qui l’avaient recueilli autrefois. Pourtant, Oreste n’est pas satisfait de sa condition. Il estime, contrairement au précepteur qui l’accompagne, que son manque de rattachement, ne serait-ce qu’à une patrie, et son manque d’engagement dans quelque cause qui soit ont rendu sa vie presque insignifiante. Peu lui importe d’avoir les connaissances d’un philosophe si dans la pratique il existe à peine. Ainsi répond-il à son maître :

« Mais non : je ne me plains pas. Je ne peux pas me plaindre : 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 [...]. 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. »²³

Cette réponse ironique d’Oreste montre bien à quel point sa légèreté est devenue pour lui un véritable fardeau. Il faut dire, comme le remarque Denis Hollier, qu’il est « comme un

²² SARTRE, Jean-Paul. Op. cit., p. 74.

²³ SARTRE, Jean-Paul. *Huis clos* suivi de *Les Mouches*. (1947). Paris, Gallimard, 1964, p. 95.

sujet sans attribut » qui n'appartient à rien et ne possède rien²⁴. Pour y remédier et marquer de manière irréversible son passage, il pratique un double meurtre et prétend s'approprier ainsi la responsabilité ressentie jusqu'alors par tous les habitants de la ville et celle de sa sœur qui n'aurait jamais eu le courage de passer à l'acte. Oreste écrit donc son entrée dans l'histoire, ou plutôt son histoire, à l'encre indélébile, comme si cet acte de vengeance compensait le vide existentiel accumulé durant les années précédentes. Oreste est en tout point l'opposé de Lafcadio, car il assume son geste, en revendique la portée, les conséquences et en endosse toute la responsabilité devant quiconque pour bien montrer que son crime était motivé par des causes profondes et donc entièrement prémédité. En d'autres termes, Oreste illustre un comportement authentique, conscient et humaniste – suivant la conception existentialiste de ce mot.

Il symbolise en quelque sorte le cheminement de l'homme sartrien qui s'assimile assez facilement à celui de Sartre lui-même. Oreste/Sartre passe une jeunesse de bâtard privilégié et loin des soucis quotidiens de la majorité des êtres humains. Dans ce confort, la liberté n'est suspendue à rien, surtout pas à la responsabilité qu'elle entraîne et cela pourrait durer indéfiniment. Pourtant, à un certain moment, l'homme sartrien prend conscience de son inutilité, de sa véritable contingence et désire alors un retour brusque de situation. Comme l'affirme Camus dans son essai philosophique intitulé *Le Mythe de Sisyphe* : « Ainsi l'homme absurde comprend qu'il n'était pas réellement libre »²⁵.

Oreste décide alors de s'engager pleinement dans une réalité de fait qu'il avait constamment nié jusqu'alors. Il épouse la cause des habitants d'Argos, Sartre celle des opprimés. L'homme sartrien se veut cohérent avec soi-même et ne peut donc refuser ce que la nature lui a attribué : l'invention, l'action de chaque instant contre sa néantisation, contre le non-être que cache l'être qu'il n'est et ne sera jamais. Nous verrons, dans les quelques pièces analysées, combien ces œuvres sont traversées de part en part par cette prise de responsabilité, qu'elle soit d'ordre morale ou politique.

²⁴ HOLLIER, Denis. « Actes sans paroles ». *Les Temps modernes*, n. 531-533, v.2, oct. -déc. 1990, p. 805.

²⁵ CAMUS, Albert. Op. Cit., p. 83.

Pour plus de lumière

Dans son article, Stephy Flørsheim reprend, à sa façon, les bases de l'existentialisme dans un sens assez large et sans se rapporter à l'essentialisme. Visiblement, elle ne s'adresse pas à un lecteur non-initié, puisqu'elle se réfère à certains concepts tels ceux de liberté, d'authenticité, de bonne foi et d'absurde sans pour autant expliquer clairement leur véritable valeur sémantique dans le domaine de la philosophie.

Pour apporter de la lumière sur son exposé, il nous a donc semblé important dans un premier temps de retracer très sommairement quelques questions d'histoire de la philosophie occidentale pour, dans un deuxième temps, élucider certaines idées et certains concepts de l'existentialisme par le biais de la conception sartrienne.

Notre objectif n'était donc pas de contredire les idées de Flørsheim, mais plutôt de profiter de son exposé et d'en poursuivre l'explication afin de poser le substrat indispensable aux analyses des pièces de théâtre qui seront faites dans les autres parties de ce chapitre.

2 DE FREUD A SARTRE

L'article que nous analysons à présent porte le titre "De Freud a Sartre" et a été publié en janvier 1951. L'auteur de cet article est Dina Dreyfus, philosophe et épouse de l'anthropologue et philosophe français Claude Lévi-Strauss.

2.1 RÉSUMÉ DE L'ARTICLE

Dans le premier paragraphe, Dina Dreyfus introduit son article en disant que la psychanalyse qui, à son avis, était autrefois combattue avec passion, est désormais un sujet de choix dans les conversations de salon et dans les publications de revues spécialisées ou non. Elle doute pourtant que les principaux concepts de cette science soient toujours utilisés à bon

escient. Aussi se propose-t-elle dans un premier temps de les élucider à la lumière de la psychanalyse existentielle telle qu'elle a été définie et illustrée par son créateur Jean-Paul Sartre. Ces concepts sont : l'inconscient, le complexe et la libido.

Elle prend soin, pour commencer, d'interpréter le schéma de la psychanalyse freudienne de la façon suivante : il s'agit, dit-elle, d'un événement fortuit joint à la libido, lesquels provoquent ensemble un traumatisme. Puis elle résume la tâche qui incombe à la psychanalyse :

« A psicanálise consistirá em remontar indutivamente dos acontecimentos e dos fatos da história individual a esse primeiro choque, isto é, em refazer em sentido inverso o caminho complicado da história, para desatar os elos tênues e misteriosos que lhe emaranham o curso. » (p. 190)

Elle explique que toute l'histoire de l'individu est une conséquence de ce premier choc dont les causes et les conditions disparaissent de la mémoire et de la conscience de la personne, mais subsistent dans l'inconscient sous la forme d'un complexe.

Dina Dreyfus reconnaît l'efficacité thérapeutique du traitement qui découle de la théorie, mais elle estime néanmoins que celle-ci comporte des ambiguïtés, des notions confuses, voire arbitraires. Voici les arguments qu'elle présente pour prouver cela : le premier événement, c'est-à-dire celui qui détermine le choc initial, est fortuit, contingent et relativement objectif, « o único acontecimento puro em toda a história individual, isto é, o único que ainda não deve nada a essa história nem àquele que a vive » (p.190) ; cet événement, explique-t-elle, appartient au contexte de l'individu (conditions familiales, sociales, maladies, etc.), il ne prend un sens qu'à partir du moment où il rencontre une affectivité originelle, la libido, qui est présente chez tous les hommes ; cette paire événement/libido, d'où surgit le traumatisme, détermine toute l'histoire de l'individu ; les événements qui suivent ne sont pas objectifs puisqu'ils n'ont de sens que dans leur rapport à une individualité déjà marquée par une première expérience. Ceci signifie, selon Dina Dreyfus, que l'histoire de l'individu n'est qu'une constante répétition de cette première expérience sous des formes différentes où il n'existe ni nouveauté absolue, ni imprévisibilité créatrice, et où la causalité et l'extériorité des événements est illusoire. Elle renchérit en disant : « [...] na verdade, após o primeiro traumatismo, nada de novo pode ocorrer-me » (p.191). Selon elle, le premier traumatisme ne peut donc se situer que dans l'enfance.

Ceci implique, d'après Dina Dreyfus, que la source de notre histoire, du point de vue du sujet, est la libido – « essa afetividade polimorfa comum a todos os homens » (p.191) –, et, du point de vue de l'objet, le premier événement. Elle en conclut que l'on retrouve le même traumatisme chez tous les hommes et que le psychanalyste, qu'elle appelle « o feiticeiro dos tempos modernos » (p. 191) se contente de dresser un portrait commun à tous les patients sans que ceux-ci ne s'y reconnaissent forcément. Dès lors, Dreyfus se demande où se situe la singularité de chacun, l'expérience qu'elle considère « tão incontestável como incomunicável » (p. 191).

Elle pense donc que le travail du thérapeute ne consiste non pas à révéler au patient sa propre vérité, mais à rétablir en lui un ordre perdu pour le réadapter au monde et à lui-même. Elle estime que, pour ce faire, le psychanalyste se base sur une histoire de vie dans laquelle le patient se reconnaît rarement, mais qu'il est bien obligé d'accepter. D'où la question qu'elle soulève : s'il existe un psychisme inconscient et si le traitement psychanalytique consiste en la liquidation d'un complexe qui s'y trouve, comment parvenir à ce résultat si l'excursion à travers l'histoire du patient est si décevante, et son interprétation si superficielle?

Une fois faites ces considérations, Dina Dreyfus s'en prend soudain à la notion d'inconscient qu'elle juge le plus obscur et le plus contestable des concepts de la psychanalyse. Elle en donne la définition suivante :

« O inconsciente [é o] depositário dessas constelações de lembranças ligadas entre si pela sua fonte comum, essa afetividade brutalmente traumatizada, atiradas fora da minha consciência por todas as recusas que me impõe a divina autoridade inscrita na profundidade da minha alma, da sociedade e de seu representante mais acreditado, o pai.»
(p.192)

S'appuyant sur Politzer – dont elle ne donne aucune référence – et Sartre, Dreyfus remet en question le concept d'inconscient qui, selon elle, est considéré par la psychanalyse comme un dépôt de souvenirs liés entre eux par une source commune (le complexe originel) et rejetés par la conscience qui les refuserait, car, dit-elle, ce concept d'inconscient repose sans aucun doute sur un faux concept de conscience. Puis, reprenant à son compte les idées de la philosophie contemporaine qui, affirme-t-elle, s'est appropriée la pensée cartésienne, elle explique que la conscience est en premier lieu cette

« 'intencionalidade' que visa o mundo e que só se volta para si própria secundariamente, embora esteja sempre presente a si mesma, ainda

que, presente para tudo mundo, esteja ausente de si mesma, ela não pode nunca desaparecer. » (p.192)

Signalons d’ores et déjà que nous reviendrons sur ces concepts dans l’analyse du présent article à la lumière de la philosophie sartrienne. Certes, Dina Dreyfus s’en inspire, mais elle fait preuve néanmoins d’un certain hermétisme, comme le montre la phrase suivante : « [...] a consciência é sempre consciência, mesmo quand não é consciência de si. » (p. 192)

Elle enchaîne en disant que de toute façon la psychanalyse n’est pas tributaire de la notion d’inconscient et peut très bien subsister sans elle. Elle s’explique en montrant que l’aspect symbolique d’un rêve qui paraissait présupposer cette notion n’est en fait qu’une interprétation, car, et elle reprend ici une citation de Politzer extraite de son livre *Critique des fondements de la psychologie*, le contenu latent du rêve n’est rien d’autre que le rêve s’il avait été pensé. Puis elle ajoute que le rêve est en réalité un duplicata, une seconde narration dont il faut découvrir le fonctionnement dialectique propre au rêveur. Partant de cette constatation, elle estime que la notion freudienne d’inconscient est une chose dépassée.

En fonction de cela, la psychanalyse doit, du point de vue de l’auteur de l’article, s’écarter de l’hypothèse de l’inconscient et opter pour une conception synthétique, c’est-à-dire la psycho-synthèse dont elle donne l’explication suivante :

« [...] enquanto a [psicanálise freudiana] era de certo modo uma técnica de ‘de-recalcamento’, bastante próxima da confissão, com a dupla e importante diferença de que a narrativa do doente exige uma interpretação de que só o psicanalista é capaz, e que, além disso, este só toma a si o doente e seus problemas a título provisório e para permitir que ulteriormente carregue ele sozinho a sua própria verdade, a psico-síntese esforça-se por recolocar o indivíduo numa situação afetivamente análoga àquela que êle viveu uma primeira vez e que o traumatizou. » (p.193)

Il ne s’agit pas d’une prise de conscience, mais d’une répétition de la situation dont le but est de provoquer un effet cathartique qui modifierait définitivement la perception que le patient a du monde. D’après Dina Dreyfus, la psycho-synthèse remonte à la véritable source d’inspiration de la psychanalyse, grâce à l’effet de choc et à une espèce de catharsis-transfert, qui évite de passer par le pouvoir clarifiant de la vérité que l’auteur de l’article juge trop intellectualiste, et qui atteint le point névralgique, c’est-à-dire le traumatisme initial, lequel, bien qu’appartenant au passé, tourmente le patient dans sa vie présente. Par conséquent, toujours selon Dina Dreyfus, la psycho-synthèse n’a nullement besoin de l’hypothèse d’un

inconscient, ce qui l'écarte de la psychanalyse freudienne et, par opposition, la rapproche de la psychanalyse existentielle.

Elle poursuit son analyse en expliquant ce qu'est la psychanalyse existentielle :

« [Ela] tem por fim descobrir, por trás dos desejos concretos, as condutas cotidianas de um homem, o seu 'projeto subjetivo concreto', isto é, a sua maneira singular, irreduzível de estar no mundo e que é o significado último de sua história. » (p.194)

Partant du principe que l'homme est une totalité, la psychanalyse existentielle recherche la signification ultime que ses attitudes concrètes expriment de manière différente. Dina Dreyfus explique que Sartre, comme Freud, conçoit une origine irréductible de l'histoire individuelle, antérieure à toute réflexion et à toute logique, mais d'où dérive la logique ultérieure de l'individu. Chez le philosophe français, cette origine n'est pas un complexe originel comme chez Freud, c'est un choix originel qui conduit non pas à un inconscient, mais à un projet ; dans les deux cas, l'homme n'a pas accès à cette origine. D'après Dina Dreyfus, la psychanalyse existentielle refuse l'existence d'un psychisme inconscient, elle refuse de s'arrêter devant ces faux irréductibles, arbitraires et abstraits, que sont la libido ou le désir de pouvoir, au profit de ce qu'elle appelle le complexe fondamental, c'est-à-dire le choix originel qui est contingent et singulier de l'individu.

L'auteur de l'article avance ensuite que la psychanalyse existentielle est étroitement liée à la philosophie de Sartre. Elle le démontre en reprenant certains thèmes de l'ontologie sartrienne. Elle explique ainsi que tout événement de la vie d'un homme n'est pas pur ou fortuit, car il émane de la responsabilité de ce dernier. Son histoire n'est donc pas le fruit du hasard, elle lui est singulière étant donné qu'il en provoque les événements. Puis, Dina Dreyfus s'engage encore plus dans l'ontologie sartrienne en expliquant que l'histoire d'un individu est un moi mutilé, car cette histoire se réfère toujours à son passé sans tenir compte du futur. Or Dina Dreyfus veut dire en cela que le passé représente une partie figée de l'être, laquelle appartient surtout à autrui. Elle cite pour corroborer cela une célèbre phrase d'André Malraux, qu'elle traduit en portugais : « A morte transforma a vida em destino » (p.195). Comme quoi, autrui est capable de s'approprier ma vie après ma mort pour en donner sa propre version, ce que Dina Dreyfus appelle : « meu alheamento » (p.196) – nous aurons l'occasion de revenir sur cette question lors de l'analyse de la pièce intitulée *Huis clos*.

Dina Dreyfus poursuit en disant que la psychanalyse existentielle a pour but de donner à nos actes quotidiens, à nos conduites concrètes, à tous les faits grands ou médiocres de notre

histoire (qui sans elle paraîtraient fortuits, contingents, sans lien et sans cohérence interne), une signification ultime qui est un choix subjectif originel, lequel se réfère au projet fondamental de la réalité humaine, ou au désir d'être en-soi-pour-soi, c'est-à-dire à un être et à son propre fondement. Ce désir, qu'elle appelle projet fondamental, n'est autre que le souhait d'être Dieu. Il est donc inaccessible à l'homme et ne peut conduire qu'à un comportement de mauvaise foi. L'auteur de l'article exemplifie en citant un passage d'un livre de Sartre intitulé *Baudelaire* : « A escolha baudelairiana é esse 'balancement perpétuel entre existence et être'. » (p. 197)

D'après Dina Dreyfus, la psychanalyse existentielle montre là ses limites puisque, destinée à déchiffrer une histoire singulière et à lier son originalité à celle d'un projet concret subjectif, elle débouche sur un projet commun à tous les hommes. Elle conclut en montrant que la psychanalyse existentielle tombe dans les mêmes pièges que la psychanalyse freudienne, laquelle a toutefois le mérite d'avoir au départ un évènement pur et donc une ébauche d'histoire.

2.2 ANALYSE DE L'ARTICLE

Pour analyser cet article, nous éluciderons certains concepts sartriens que le philosophe a présentés dans son essai intitulé *L'Être et le néant* qui nous aideront à mieux comprendre le point de vue de Dina Dreyfus et, par conséquent, à tirer certaines conclusions. Mais avant cela, reprenons un commentaire de Georges Perros qui montre que la lecture de *L'Être et le néant* est indispensable pour bien saisir ce en quoi consiste la psychanalyse existentielle :

« Sartre ne serait pas un philosophe, mais un psychologue émancipé, sans illusion sur les pouvoirs de la psychologie. En quête d'une nouvelle méthode d'investigation. *L'Être et le néant* nous abuse par la terminologie féroce philosophique. Mais les grandes pages sont d'une psychologie, d'une subtilité, d'une persuasion, d'un entêtement

hors pair. Les moyens sont philosophiques, les vertus psychologiques. »²⁶

À propos du phénomène

Ainsi que nous l'avons vu dans la partie du premier chapitre consacrée à la phénoménologie husserlienne, l'être d'un objet n'est saisi qu'à travers une opération de la conscience qui le vise. En d'autres termes, le sujet perçoit l'objet d'une certaine façon, de manière directe sous forme de phénomène. Ce phénomène conduit au dévoilement de l'être, lequel n'est pas l'objet en lui-même, mais sa transcendance. La preuve ontologique que l'objet ne renvoie pas directement à son être est que ce dernier ne correspond pas nécessairement à sa présence. De fait, l'objet peut apparaître à la conscience du sujet qui l'imagine en son absence. Sartre affirme : « [...] l'*absence* dévoile aussi l'être, puisque ne pas être *là*, c'est encore être ». Puis il ajoute plus loin : « [...] la caractéristique de l'être d'un existant, c'est de ne pas se dévoiler *lui-même*, en personne, à la conscience : on ne peut pas dépouiller un existant de son être, l'être est le fondement toujours présent de l'existant, il est partout en lui et nulle part [...] ». Et encore : « La conscience est révélation-révélee des existants et les existants comparaissent devant la conscience sur le fondement de leur être »²⁷. Ce qui vient d'être dit explique l'infinitude des possibilités d'apparition phénoménique d'un certain objet. Cela explique aussi le rapprochement que Sartre effectue entre l'ontologie et la phénoménologie.

Que sont l'être et l'être-en-soi ?

L'être, poursuit Sartre, « n'est pas rapport à soi, il est *soi*. Il est une immanence qui ne peut se réaliser, une affirmation qui ne peut pas s'affirmer, une activité qui ne peut pas agir, parce qu'il s'est empâté de soi-même ». D'où l'introduction d'un concept : *l'être-en-soi*. Le philosophe explique que l'être-en-soi n'a pas de dedans opposé à un dehors car il est massif, il

²⁶ PERROS, Georges. « Notes sur Sartre ». In : *La nouvelle Revue française*. Paris, déc. 1964, p. 1036.

²⁷ SARTRE, Jean-Paul. *L'Être et le néant, essai d'ontologie phénoménologique*. (1943). Paris : Gallimard, 1993, p. 15 et 29.

ne peut subir l'altérité, l'effet de temporalité, il est la pleine positivité. Il n'est donc ni possible, ni impossible, il *est* (le verbe *être* est ici employé dans un sens ontologique). Sartre en donne les caractéristiques suivantes : « L'en-soi est plein de lui-même et l'on ne saurait imaginer plénitude plus totale, adéquation plus parfaite du contenu au contenant : il n'y a pas le moindre vide dans l'être, la moindre fissure par où se pourrait glisser le néant »²⁸. Concrètement, on peut dire que toute chose du monde, de par son opacité intrinsèque, est un être-en-soi.

La conscience

Mais peut-on en dire autant de la conscience ? Est-elle un être-en-soi ? Sartre, comme Husserl, conçoit la conscience en tant que conscience positionnelle du monde²⁹. À savoir que toute son intention est dirigée vers le dehors, ce qui revient à dire qu'elle n'a pas de contenu, elle est vide. C'est d'ailleurs ici qu'il existe une différence fondamentale entre les conceptions établies par Sartre et, bien avant lui, par René Descartes : dans le *cogito* cartésien, la conscience, et par conséquent le moi, est séparée du reste du monde, mais elle contient néanmoins la connaissance de ce qui l'entoure, elle est donc pleine, substantielle comme le corps lui-même ; chez Sartre, la conscience n'*est* que par sa transcendance pour atteindre un objet : « [...] toute conscience connaissante ne peut être connaissance que de son objet »³⁰. Perdigão indique à ce propos que la transcendance, chez Sartre, signifie l'« intencionalidade da consciência, o movimento da consciência para sair fora de si e atingir seu objetivo, a faculdade do para-si de ultrapassar-se para o mundo »³¹. Ce qui fait dire au philosophe français : « L'être de la conscience, en tant que conscience, c'est d'exister à *distance de soi* comme présence à soi et cette distance nulle que l'être porte dans son être, c'est le Néant »³².

²⁸ SARTRE, Jean-Pau. Op. Cit., p. 32, 33 et 112. (C'est l'auteur qui souligne).

²⁹ Ibidem, p. 18.

³⁰ Ibidem, p. 18.

³¹ PERDIGÃO, Paulo. *Existência & Liberdade. Uma introdução à filosofia de Sartre*. Porto Alegre : L & P M Editores, 1995, p. 48.

³² SARTRE, Jean-Paul. Op. cit., p. 116. (C'est l'auteur qui souligne).

Le néant

Dans un essai sur *L'Être et le néant*, Francis Jeanson affirme que le néant hante l'être et qu'il apparaît comme la condition première de la conduite interrogative³³. Il explique que le Néant n'est pas en dehors de l'Être, il n'est pas non plus conçu à partir de l'Être et encore moins à partir de lui-même, car le Néant n'est pas. D'où vient-il donc ? S'il est une négation, que nie-t-il et dans quelle mesure ?

Pour répondre à cette question, Francis Jeanson explique le rapport entre la Vie et ce qui peut la nier. Il montre d'abord que la mort n'est pas une négation de la vie, car il s'agit plutôt d'une transformation. Le suicide, par contre, en est une véritable négation, car, bien qu'il ne change rien à la vie, il la refuse. Jeanson précise :

« [...] [le suicide] est ce *rien* par quoi la Vie prend, pour l'être capable de se suicider, une signification qu'elle ne saurait avoir si ce rien n'existait en quelque façon. Et cette façon qu'il a d'exister, c'est d'être confirmé par l'acte d'anéantissement qu'un homme accomplit contre cette vie qui l'enserme et l'étouffe. La Vie n'implique pas le suicide, mais le suicide lui emprunte pourtant cette sorte d'existence qui n'est rien. »³⁴

Ainsi, la Vie qui est « contingente, injustifiable », un être-en-soi – car on ne pourrait l'expliquer par autre chose qu'elle-même –, se voit projetée vers cette autre possibilité qu'est le suicide et mise en question par celui-ci. Par analogie, Jeanson en conclut que « le Néant est la possibilité propre de l'Être et son unique possibilité »³⁵.

Selon Sartre, c'est le néant qui donne un sens à l'existant, et le seul être par qui le néant vient au monde est l'homme. L'écrivain ajoute : « ce néant n'est rien, sinon la réalité humaine se saisissant elle-même comme exclue de l'être et perpétuellement par-delà l'être, en commerce avec le rien »³⁶.

³³ JEANSON, Francis. *Le Problème moral et la pensée de Sartre*. Paris : Seuil, 1965, p. 161.

³⁴ Ibidem, p. 163. (C'est l'auteur qui souligne).

³⁵ Ibidem, p. 163.

³⁶ SARTRE, Jean-Paul. *L'Être et le néant, essai d'ontologie phénoménologique*. (1943). Paris : Gallimard, 1993, p. 59 et 222. (C'est l'auteur qui souligne).

La liberté

Alors que l'être n'engendre que l'être, l'homme est en mesure de se tenir en-dehors de l'être et d'en modifier la structure en modifiant le rapport qu'il a avec cet être. La réalité humaine a la capacité d'anéantir grâce à ce que Sartre appelle un être de l'homme : la liberté. L'homme est le questionneur de l'être qui est le questionné. Comme dans toute question, la réponse peut être négative. Cela signifie que quand le questionneur interroge l'être sur son être ou sa manière d'être, sans tenir compte des séries causales qui le déterminent, la réponse peut être négative, ce qui dévoilerait l'être comme un néant. Sartre ajoute que « du fait même qu'on envisage qu'un Existant peut toujours se dévoiler comme *rien*, toute question suppose qu'on réalise un recul néantisant par rapport au donné, qui devient une simple *présentation*, oscillant entre l'être et le néant. »³⁷

Le questionneur place donc le questionné dans un état neutre, entre l'être et le non-être, et pour y parvenir « se néantise lui-même par rapport au questionné en s'arrachant à l'être pour pouvoir sortir de soi la possibilité de non-être ». Sartre explique que cet arrachement à soi, qui est celui de la conscience, correspond à la transcendance heideggerienne et à l'intentionnalité de Husserl³⁸.

La conscience n'est pas un être brut et invariant. Bien au contraire, elle subit une constante remise en question de son être, c'est-à-dire sa propre néantisation. De fait, comme nous l'avons vu, le Néant vient à l'être par un être singulier qui est la réalité humaine, laquelle en est le premier objet visé. La conscience est donc dans sa négativité, une décompression d'être, car on ne peut la définir comme coïncidence avec soi. Son en-soi (qui n'en est pas un) est constamment néantisé par ce que Sartre appelle le pour-soi. Dans sa transcendance vers le monde, « la réalité humaine est dépassement perpétuel vers une coïncidence avec soi qui n'est jamais donnée »³⁹. Le philosophe a d'ailleurs expliqué :

« [...] si l'être-en-soi est contingent, il se reprend lui-même en se dégradant en pour-soi. Il est pour se perdre en pour-soi. En un mot, l'être *est* et ne peut qu'être. Mais la possibilité propre de l'être – celle qui se révèle dans l'acte néantisant – c'est d'être fondement de soi comme conscience par l'acte sacrificiel qui le néantit ; le pour-soi

³⁷ SARTRE, Jean-Paul. Op. Cit., p. 58 et 60. (C'est l'auteur qui souligne).

³⁸ Ibidem, p. 58 et 60.

³⁹ Ibidem, p. 112 et 128.

c'est l'en-soi se perdant comme en-soi pour se fonder comme conscience. [...]. L'en-soi ne peut rien fonder ; s'il se fonde lui-même c'est en se donnant la modification du pour-soi. Il est fondement de lui-même en tant qu'il n'est *déjà plus* en-soi ; et nous rencontrons ici l'origine de tout fondement. Si l'être en-soi ne peut être ni son propre fondement ni celui des autres êtres, le fondement en général vient au monde par le pour-soi. »⁴⁰

Dans un autre livre intitulé *L'Imagination* qu'il avait écrit en 1936, le philosophe avait déjà fait la distinction entre ce qu'il appelait une chose et la conscience. Une chose était selon lui dotée d'une existence en soi, elle était donc inerte, tandis que la conscience se présentait comme une pure spontanéité, c'est-à-dire comme un être pour-soi en face du monde des choses⁴¹.

Or, comme l'explique Francis Jeanson commentant *L'Être et le néant*, selon la conception sartrienne, le projet fondamental de l'existence humaine est le désir d'être-en-soi. Non pas un être en-soi contingent et absurde comme une chose déterminée, mais

« un en-soi qui serait à lui-même son propre fondement, et qui continuerait à exister pour-soi : donc, la valeur fondamentale qui préside à ce projet est l'en-soi-pour-soi, c'est-à-dire l'idéal d'une conscience qui serait fondement de son propre être en-soi par la pure conscience qu'elle prendrait d'elle-même. »⁴²

L'être-en-soi-pour-soi

Mais, poursuit Jeanson, cette coïncidence de l'en-soi avec le pour-soi serait un idéal qui ne pourrait être nommé que Dieu. L'homme n'étant pas Dieu, il n'aura donc jamais le pouvoir de dominer son essence et sa transcendance. Néanmoins, il se projette dans le futur pour atteindre cet objectif à sa manière. Jeanson affirme que Sartre voit comme point de départ un choix opéré par la conscience qui, de par son intentionnalité, donne un sens aux choses qui l'entourent et a le pouvoir de les néantiser. Ce choix serait donc fondamental, car il déterminerait les comportements futurs de l'individu. Si, par exemple, un homme décide

⁴⁰SARTRE, Jean-Paul. Op. cit., p. 120.

⁴¹SARTRE, Jean-Paul. *L'Imagination*. (1936). Paris : Presses Universitaires de France, 1950, p. 1.

⁴²JEANSON, Francis. Op. cit., p. 256.

d'être inférieur, tout dans ses inclinations, ses désirs et ses tendances, cachera la tendance originelle de se sentir inférieur. En ce sens, la psychanalyse existentielle a la prétention d'aller directement à la véritable origine de la signification des choses et estime, contrairement à la psychanalyse freudienne, que la sexualité n'est qu'une tendance secondaire qui ne saurait déterminer totalement la personnalité de l'individu, qui plus est de tous les individus.

Critique de Sartre envers la psychologie traditionnelle

Dans *L'Être et le néant*, Sartre reproche aux professionnels de la psychologie de ne s'attacher qu'à certaines observations empiriques d'un individu afin de tirer des conclusions hâtives fondées sur l'entrecroisement de données universelles qui simplifient l'analyse. Sartre explique que la psychologie considère certains faits de l'histoire d'un individu comme premiers, c'est-à-dire irréductibles, ce qui est une façon, selon lui, de ne pas pousser plus loin l'analyse⁴³. En d'autres mots :

« [...] Ce n'est pas la quête enfantine d'un 'parce que' qui ne donnerait lieu à aucun 'pourquoi ?' – mais c'est, au contraire, une exigence fondée sur une compréhension préontologique de la réalité humaine et sur le refus connexe de considérer l'homme comme analysable et comme réductible à des données premières, à des désirs (ou 'tendances') déterminés, supportés par le sujet comme des propriétés par un objet. »⁴⁴

Sartre exemplifie son raisonnement par le biais d'un ouvrage de Paul Bourget : *Essais de psychologie contemporaine : G. Flaubert*. Le philosophe français critique durement cet écrit, car il juge que son auteur prend de sérieux raccourcis pour essayer de saisir une personnalité aussi complexe que celle du romancier français. Selon Sartre, Bourget dit ni plus ni moins que Flaubert s'est mis à écrire dans sa dix-huitième année parce qu'il devait canaliser les désirs impétueux que l'on retrouve en général chez les adolescents. On comprend d'autant plus la réaction du philosophe français quand on lit l'affirmation d'Élisabeth Roudinesco selon laquelle Sartre aurait décidé d'inventer une psychanalyse « capable

⁴³ SARTRE, Jean-Paul. *L'Être et le néant, essai d'ontologie phénoménologique*. (1943). Paris : Gallimard, 1993, p. 617.

⁴⁴ Ibidem, p. 620.

d'expliquer la situation à la fois *libre* et *signifiante* de l'homme afin de connaître celui qui avait dit : 'Madame Bovary c'est moi'.⁴⁵ Sartre estime que Bourget donne une explication trop simple qui tend à absorber l'individualité de Flaubert dans des lois abstraites communes à tout-un-chacun et qui n'explique nullement la vocation littéraire de Flaubert. Sartre dénonce que, chez Bourget, « la psychologie de Flaubert consistera à ramener, si c'est possible, la complexité de ses conduites, de ses sentiments et de ses goûts à quelques *propriétés*, assez comparables à celles des corps chimiques, et au-delà desquelles ce serait une niaiserie que de vouloir remonter. »⁴⁶

2.2.1 Postulat de la psychanalyse existentielle

Sartre refuse donc catégoriquement cette simplification à outrance de la psychologie traditionnelle dont Bourget est le digne représentant. Pour lui, Flaubert n'a pas hérité sa vocation littéraire de sa famille ou de son milieu, il n'est pas l'unification d'un ensemble de substances, il est au contraire une unité de responsabilité dont l'unification remonte à un projet originel. Cette perspective a pour finalité de mettre en relief ce qu'il y a d'humain et de personnel chez un être, non pas sa contingence qui ne le distinguerait pas des autres éléments qui composent le monde et le réduirait à l'appartenance à une catégorie, classifiable comme une plante. Le penseur français pose lui-même le postulat de sa théorie psychanalytique :

« La question se pose donc à peu près en ces termes : si nous admettons que la personne est une totalité, nous ne pouvons espérer la recomposer par une addition ou une organisation des diverses tendances que nous avons empiriquement découvertes en elle. Mais, au contraire, en chaque inclination, en chaque tendance, elle s'exprime toute entière, quoique sous un angle différent, un peu comme la substance spinoziste s'exprime toute entière dans chacun de ses attributs. »⁴⁷

Sartre considère que « [...] chaque conduite humaine symbolise à sa manière le choix fondamental qu'il faut mettre au jour », ce qui l'entraîne à dire que le travail de la

⁴⁵ ROUDINESCO, Elisabeth. « Sartre lecteur de Freud ». *Les Temps modernes*. Paris, (octobre à décembre 1990), p. 591.

⁴⁶ SARTRE, Jean-Paul. Op. cit., p. 619.

⁴⁷ Ibidem. 623.

psychanalyse est justement celui de déchiffrer ces conduites et de les conceptualiser, afin d'en démasquer « les structures fondamentales et globales qui constituent proprement la *personne* »⁴⁸. Ainsi que le signale Dina Dreyfus, la psychanalyse existentielle rejoint en cela la psychanalyse freudienne et considère, au même titre que celle-ci, qu'il existe dans l'enfance de tout être un événement crucial qui détermine son univers psychique. Cet événement premier ainsi que toutes les manifestations qui s'ensuivent sont intimement liés à l'histoire vécue, c'est-à-dire totalement insérés dans un monde situationnel. Il convient néanmoins d'expliquer ce que Sartre entend par situationnel. Le philosophe explique que la situation est à la fois le fruit de notre liberté et ce qui lui donne un sens en tant que liberté ; c'est-à-dire que celle-ci ne peut commencer que dans une situation qui représente en même temps sa délimitation. Il prend pour exemple un rocher que l'on décide de gravir ou de déplacer. Ces deux actions représentent une situation, car elles n'existent que par moi – ce même rocher pourrait ne pas être vu par moi ou simplement être un des éléments du paysage que je contemple – et ma liberté s'y trouve confrontée en ce sens que chacune à sa façon représente un obstacle par rapport à la fin que je me propose et à la façon de la réaliser. D'où le concept technique et philosophique de liberté : autonomie de choix⁴⁹.

Pourtant Sartre explique que, bien qu'il fasse partie de la vie d'un individu, le complexe (psychanalyse freudienne) et le choix original (psychanalyse existentielle) ne peuvent être captés directement par le sujet. L'analyse objective d'autrui en est le biais incontournable, car aussi bien le complexe que le choix original se situent dans la phase pré-logique de l'existence.

Inconscient/conscience

Comment comprendre alors que Sartre nie l'existence d'un psychisme inconscient et rattache au contraire le fait psychique à la conscience comme en étant une extension ? Il explique que conscience n'est pas synonyme de connaissance et que, quoique le sujet soit capable de saisir à la fois le symbole et la symbolisation, il n'en demeure pas moins incapable d'isoler le choix original (psychanalyse existentielle) ou le complexe (psychanalyse freudienne). C'est tout du moins ce qu'affirme Sartre lorsqu'il dit :

⁴⁸ SARTRE, Jean-Paul. Op. cit., p. 623 et 629. (C'est l'auteur qui souligne)

⁴⁹ Ibidem. p. 540.

« L'une comme l'autre, nos deux psychanalyses n'estiment pas que le sujet soit en position privilégiée pour procéder à ces enquêtes sur lui-même. Elles se veulent, l'une comme l'autre, une méthode strictement objective, traitant comme des documents les données de la réflexion aussi bien que les témoignages d'autrui. »⁵⁰

Les ressemblances entre les deux conceptions et méthodes psychanalytiques prennent fin quand il s'agit de la portée des investigations qu'elles s'imposent. Ainsi que l'a remarqué Dina Dreyfus, Sartre considère que ni la libido ni la volonté de puissance ne peuvent être considérées comme le terme irréductible de la recherche⁵¹. Selon le philosophe, les aspects de la personnalité qui viennent d'être cités doivent au contraire entraîner des questions qui, permettant de pousser plus avant l'analyse, conduisent à la découverte du choix original. Il considère en effet qu'exister est synonyme de se choisir et qu'à un certain moment de sa vie, l'homme s'invente une première fois. C'est ce choix qui est irréductible et non la libido, puisque celle-ci n'est que le reflet de celui-là, premier signe concret de liberté. Sartre explique :

« Ce que [la psychanalyse existentielle] cherche étant un *choix d'être* en même temps qu'un *être*, elle doit réduire les comportements singuliers aux relations fondamentales, non de sexualité ou de volonté de puissance, mais *d'être* qui s'expriment dans ces comportements. Elle est donc guidée dès l'origine vers une compréhension de l'être et ne doit s'assigner d'autre but que de trouver l'être et la manière d'être en face de cet être ». ⁵²

En quête du choix initial

Dès lors, ce ne peut être le milieu qui détermine l'individu et qui le réduit à un objet obéissant à des règles universelles de comportements. Au contraire, le milieu représente une série de situations dans lesquelles l'être humain opère ses choix de façon totalement subjective. En conséquence, il n'existe pas de modèle comportemental que l'on puisse retrouver chez un grand nombre de personnes et donc systématiser en un ensemble de symboles communs, mais plutôt autant de signifiants et de signifiés qu'il y a d'êtres humains.

⁵⁰ SARTRE, Jean-Paul. Op. cit., p. 630.

⁵¹ Ibidem, p. 634.

⁵² Ibidem. p. 634.

De plus, si, comme le pense le philosophe, l'homme s'invente à chaque minute, les signifiés se métamorphosent à chaque instant qui passe, ce qui implique une méthode particulière adaptée à un sujet particulier⁵³.

D'autre part, Sartre explique que, dans la psychanalyse freudienne, le sujet ne pourra jamais comprendre et donc atteindre le complexe qui le tourmente à travers sa conscience, car ce complexe se situe dans l'inconscient qui n'est pas doté lui-même de compréhension. Ne pouvant rompre la barrière qui sépare sa conscience de son inconscient, le sujet doit donc accepter l'hypothèse probable que lui propose le psychanalyste sans pouvoir se reconnaître totalement dans le modèle qui lui est imposé. En revanche, d'après Sartre, la psychanalyse existentielle est tout à fait en mesure de fournir au sujet les outils nécessaires pour qu'il puisse lui-même identifier les tendances profondes de son être desquelles il ne s'est jamais détaché puisqu'elles préexistent dans sa conscience. Élisabeth Roudinesco renchérit lorsqu'elle écrit :

« [...] Puisque Sartre fait de la conscience une intentionnalité et de l'homme un projet dont l'existence précède l'essence, il est possible pour lui de substituer au système topique, fondé sur la prévalence de l'inconscient, un système transcendantal qui peut renvoyer le phénomène de l'inconscient à celui d'une conscience latente. Dès lors, le concept d'inconscient freudien devient inutile, bien que soient préservées, sous le registre de la conscience, les figures du refoulement et de la méconnaissance. »⁵⁴

Ce que Roudinesco entend ici par conscience latente s'explique par le fait que Sartre rejette le postulat de l'inconscient, le fait psychique étant, pour la psychanalyse existentielle, coextensif à la conscience⁵⁵.

Au cas où cet objectif serait atteint, c'est-à-dire où le patient réussirait à identifier ce qui constitue sa véritable personnalité, il pourrait dès lors se choisir un autre projet en toute conscience et de manière totalement subjective. Pour qu'il n'y ait pas d'ambiguïté, il convient d'expliquer qu'un tel changement ne dépendrait pas simplement d'une manifestation de la volonté qui ne peut, selon Francis Jeanson, que modifier certaines structures superficielles – ou projets secondaires – logiquement dépendantes du projet initial⁵⁶.

⁵³ SARTRE, Jean-Paul. Op. cit., p. 629.

⁵⁴ ROUDINESCO, Elisabeth. Op. cit., p. 591.

⁵⁵ SARTRE, Jean-Paul. *L'Être et le néant, essai d'ontologie phénoménologique*. (1943). Paris : Gallimard, 1993, p. 630.

⁵⁶ JEANSON, Francis. Op. cit., p. 235.

La conception psychanalytique existentielle est certes très attrayante, mais elle est sujette aussi à maintes controverses. Parmi ceux qui la contestent, on trouve notamment Merleau-Ponty lequel affirme :

« Le choix véritable est celui de notre caractère entier et de notre manière d'être au monde. Mais ou bien ce choix total ne se prononce jamais, c'est le surgissement silencieux de notre être au monde, et alors on ne voit pas en quel sens il pourrait être dit nôtre, cette liberté glisse sur elle-même et elle est l'équivalent d'un destin, – ou bien le choix que nous faisons de nous-mêmes est vraiment un choix, une conversion de notre existence, mais alors il suppose un acquis préalable qu'il s'applique à modifier et il fonde une nouvelle tradition. »⁵⁷.

Francis Jeanson ne partage pas les idées de Merleau-Ponty sur ce point. Dans son interprétation de *L'Être et le néant*, il explique que dès l'enfance, l'individu réagit avec subjectivité au monde qui l'entoure, guidé par sa propre liberté. Tout donné du monde est accepté ou refusé pour se transformer en acquis – ce que du reste Merleau-Ponty ne nie pas –, mais le choix qui s'opère dans un tel processus n'est pas dû à ce que Merleau-Ponty nomme une « liberté toute faite », car si c'était le cas, l'individu devrait se soumettre à celle-ci comme à un destin. Jeanson explique au contraire que Sartre conçoit la liberté comme un engagement qui se met lui-même en question au moment où il se produit. Jeanson précise sa pensée en écrivant : « Je *suis* libre, en ce sens, dans la mesure où je ne puis agir de telle ou telle façon, que je ne saisisse aussitôt – fût-ce sans la préciser et sans en entrevoir les moyens de réalisation – la possibilité d'agir différemment »⁵⁸. La liberté n'est pas acquise, même si elle existe intrinsèquement en chacun de nous – ce que Sartre appelle la facticité de la liberté après avoir affirmé que tout individu est condamné à la liberté⁵⁹. Jeanson précise :

« [...] il n'y a pas lieu, semble-t-il, de parler d'une liberté 'qui n'a pas à s'accomplir parce qu'elle est acquise' : c'est que précisément elle n'est point acquise, elle *est*, tout simplement, et il lui *faut* s'accomplir, se conquérir ; elle *est* engagée en elle-même : il lui faut s'engager *par* elle-même ; elle est choix, il lui faut se choisir. »⁶⁰.

⁵⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice, cité par JEANSON, Francis. Op. cit., 246.

⁵⁸ JEANSON, Francis. Op. cit., p. 249 et 250. (C'est l'auteur qui souligne).

⁵⁹ SARTRE, Jean-Paul. *L'Être et le néant, essai d'ontologie phénoménologique*. (1943). Paris : Gallimard, 1993, p. 541.

⁶⁰ JEANSON, Francis. Op. cit., p. 250. (C'est l'auteur qui souligne).

De la réflexion purifiante au libre choix

Ceci revient à dire, pour reprendre les précisions de Jeanson, que le choix est intimement lié à la conscience et à son pouvoir de discrimination, de refus, mais qu'il ne devient véritable, authentique, qu'à partir du moment où il est assumé par une réflexion purifiante. En d'autres termes :

« C'est déjà *en fait* un choix libre, et qui est le mien ; mais paradoxalement, il me reste à *en faire* mon libre choix de moi-même. Je suis déjà moi avant de m'être saisi – mais je le suis en ayant à l'être, et c'est pourquoi, choisissant sans cesse ce qui me constitue, j'ai encore à me choisir. C'est pourquoi nous préférons ne pas parler de 'choix véritable' quand il ne s'agit encore que du 'surgissement silencieux de notre être au monde', mais nous tiendrions à maintenir qu'il s'agit là d'un choix – et nous en verrions la confirmation d'abord dans le fait qu'il permet à un choix authentique de se manifester en le convertissant lui-même, ensuite dans ce sentiment que chacun de nous a plus ou moins éprouvé : quelle que soit notre naissance, quel que soit notre passé, nous les choisissons dans la mesure où nous les rapportons à nous, où nous les assumons, où nous acceptons de vivre cette vie qui a débuté par eux. »⁶¹

Sartre considère donc que ce choix initial n'est pas définitif et qu'il peut être remis en question à chaque instant, et cela du fait de la liberté de notre conscience qui n'existe non pas comme être en-soi, mais à travers sa caractéristique intrinsèque de pour-soi. Certes, l'homme, dans sa projection vers Dieu, est en quête de l'être, c'est-à-dire de l'unité en-soi-pour-soi. Aussi refuse-t-il souvent la situation en porte-à-faux et préfère faire preuve de mauvaise foi, en se dissimulant derrière un masque, plutôt que d'affronter l'angoisse d'une existence vraie. Dans ce cas, tout projet secondaire, issu de ce que Jeanson appelle une réflexion complice, vient étayer le projet fondamental⁶². Ouvrons une parenthèse pour revenir sur le concept d'angoisse dont Sartre donne la définition en l'opposant à celui de sérieux :

« Dans le sérieux je me définis à partir de l'objet, en laissant de côté *a priori* comme impossibles toutes les entreprises que je ne suis pas en train d'entreprendre et en saisissant comme venant du monde et

⁶¹ JEANSON, Francis. Op. cit., p. 249. (C'est l'auteur qui souligne).

⁶² Ibidem, p. 237.

constitutif de mes obligations et de mon être le sens que ma liberté a donné au monde. Dans l'angoisse, je me saisis à la fois comme totalement libre et comme ne pouvant pas ne pas faire que le sens du monde lui vienne par moi. »⁶³

Comme nous l'avons signalé précédemment, l'individu a le réflexe de fuir devant l'angoisse de son incomplétude résultant de sa liberté. Il se réfugie alors, nous le répétons, dans la mauvaise foi, manière illusoire d'accéder à son être, à son essence. Sartre illustre la mauvaise foi à travers l'exemple du garçon de café qui, tel un automate, « joue à être garçon de café »⁶⁴.

En revanche, si l'homme décide de se délivrer de manière radicale, il est en mesure d'adopter une réflexion purifiante. Celle-ci conduit l'individu à se découvrir lui-même pour ne plus se voir comme Destin, mais comme projet initial « contingent et injustifiable », car s'il est intentionnel, il ne repose sur rien, il se dicte à lui-même ses motifs et « éclaire le présent au moyen de tel ou tel futur qu'il se donne »⁶⁵. C'est précisément là que la psychanalyse existentielle intervient. De fait, capable d'élucider l'attitude phénoménologique d'un homme pour en déduire son choix initial, elle permet à celui-ci de passer à une attitude éthique, laquelle conduit à une action morale, en d'autres termes à une conversion libératrice et, finalement, à un projet authentique.

Application de la méthode

Même si Sartre reconnaît qu'il n'existe pas encore de génie tel que Freud pour mettre en œuvre de manière plus élaborée la théorie de la psychanalyse existentielle, il essaie néanmoins d'appliquer sa méthode dans trois essais intitulés : *Baudelaire, Saint Genet : comédien et martyr* et *L'Idiot de la famille*. Dans *Baudelaire*, le philosophe cherche à découvrir le moment crucial où le poète opta pour une manière d'être qu'il juge inauthentique, à savoir de mauvaise foi. Sartre situe cette prise de conscience et la décision qui en découle au moment où, âgé seulement de sept ans, Baudelaire se retrouve séparé de sa mère qui le protégeait dans une espèce de cocon, et est brusquement plongé dans la réalité d'un internat. Il

⁶³ SARTRE, Jean-Paul. *L'Être et le néant, essai d'ontologie phénoménologique*. (1943). Paris : Gallimard, 1993, p. 75.

⁶⁴ Ibidem, p. 95.

⁶⁵ Ibidem, p. 238.

s'opère donc en lui, à cette période, le choix original qui consiste à être et à se sentir éternellement solitaire, et qui se traduit par la constante volonté d'être singulier. Sartre explique :

« Nous touchons ici au choix originel que Baudelaire a fait de lui-même, à cet engagement absolu par quoi chacun de nous décide dans une situation particulière de ce qu'il sera et de ce qu'il est. [...] Baudelaire a éprouvé qu'il était *un autre*, par le brusque dévoilement de son existence individuelle, mais en même temps il a affirmé et repris à son compte cette altérité, dans l'humiliation, la rancune et l'orgueil. »⁶⁶

À partir de là, selon Sartre, Baudelaire est voué à un certain déséquilibre psychique qui n'est nullement provoqué par le complexe œdipien, mais plutôt par un complexe théologique, en ce sens que ses parents restent ancrés dans sa mémoire sous forme de divinités⁶⁷. Baudelaire, seul dans son narcissisme, était incapable de se libérer des valeurs morales petites-bourgeoises que lui avait inculquées son milieu. Il lui était impossible de se découvrir, de s'accepter selon sa vraie nature et de créer sa propre morale en refusant d'être ce que les autres voulaient qu'il soit.

D'après le critique Maurice Cranston, Sartre estime que Baudelaire s'est laissé influencé par des idées politiques qui n'étaient pas les siennes simplement pour être différent. Cranston reproche au penseur français d'avoir privilégié cet aspect politique au détriment de la poésie de l'auteur des *Fleurs du mal*, apparemment vue par Sartre comme un aspect secondaire dans la vie de ce *patient*⁶⁸.

Dans le deuxième essai, *Saint Genet : comédien et martyr*, Sartre retrace le parcours de Jean Genet (l'auteur de *Haute Surveillance*) et postule que le choix initial de celui-ci remonte à l'époque où le poète se trouvait dans une famille qui l'avait adopté. Un jour, affirme Sartre, alors que Genet avait pris l'habitude de voler, on aurait dit de lui qu'il était un voleur et il avait donc décidé de l'être définitivement. Il s'agit là de ce que le philosophe appelle l'être-pour-autrui, c'est-à-dire un être qui se transforme en objet au regard des autres qui finissent par façonner une image qu'il adopte lui-même. Selon l'explication du philosophe :

⁶⁶ SARTRE, Jean-Paul. *Baudelaire*. Paris : Gallimard, 1963, p. 21.

⁶⁷ Ibidem, p. 67.

⁶⁸ CRANSTON, Maurice. *Sartre*. Traduction d'Octavio Alves Velho. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1966, p. 127. (C'est nous qui soulignons).

« Épinglé par un regard, papillon fixé sur un bouchon, il est nu, tout le monde peut le voir et lui cracher dessus. Le regard des adultes est *un pouvoir constituant* qui l'a transformé en nature *constituée*. [...] l'important n'est pas ce qu'on fait de nous mais ce que nous faisons nous-mêmes de ce qu'on a fait de nous. [...] Genet voulait s'élever au-dessus de la condition humaine et on l'a relégué au-dessous de l'humanité. »⁶⁹

Or, à l'inverse de ce qui était advenu à Baudelaire, Sartre ne condamne pas vraiment Genet de s'être laissé transformer en objet. Bien au contraire, il loue les comportements du poète dans la mesure où son œuvre est devenue, grâce à son succès, un instrument de critique féroce à l'égard de la bourgeoisie. Sartre estime que le voleur, devenu écrivain, conserve une sorte de criminalité dans ses écrits, lesquels, de par leur nature subversive, dérangeant et déstabilisent les gens bien pensants.

Il semble d'autre part paradoxal que Sartre condamne une société qui n'hésite pas à accuser et à juger un enfant qui a volé, alors que lui-même stigmatise l'attitude de Baudelaire, considérant qu'à l'âge de 7 ans il a effectué un choix en toute conscience et toute liberté. C'est peut-être à cet endroit qu'il y a une certaine incohérence : deux poids, deux mesures chez Sartre, selon que la personne analysée est engagée ou pas.

Ce paradoxe révèle également un aspect injuste de la psychanalyse existentielle ou plutôt une certaine conception de la justice. Si Freud et sa théorie ont permis de remettre en question la totale responsabilité d'un homme qui est accusé d'avoir commis un crime, dans la mesure où cet homme a peut-être été poussé inconsciemment à commettre cet acte, Sartre et sa théorie ne laissent que peu d'espace aux circonstances atténuantes, y compris chez un enfant.

L'enseignement de Dina Dreyfus

Pour revenir à l'article de Dina Dreyfus, l'impression qui reste est qu'elle connaît très bien le sujet dont elle parle. Elle fait donc un exposé didactique où les opinions qu'elle présente sont toujours étayées par de solides arguments.

⁶⁹ SARTRE, Jean-Paul. *Saint Genet, comédien et martyr*. (1952). Paris : Gallimard, 1967, p. 55.

Ainsi, elle explique très clairement les différences qui existent entre la psychanalyse freudienne et la psychanalyse existentielle dont elle dit à juste titre qu'elle est directement influencée par la théorie existentialiste de Sartre.

Elle reproche dans un premier temps à la psychanalyse freudienne de ne pas tenir compte de l'histoire individuelle de chaque patient et de lui imposer un schéma commun à tous les hommes, basé essentiellement sur un complexe de départ appelé complexe œdipien.

Suivant son raisonnement, elle questionne le propre concept d'inconscient qui, affirme-t-elle, est intimement lié à l'existence présumée du complexe œdipien. Ayant ces griefs contre la psychanalyse traditionnelle, Dina Dreyfus se penche sur la psychanalyse existentielle qui correspond plus à sa conception, car celle-ci rejette le concept d'inconscient et ne contemple que l'histoire particulière du patient pour atteindre les niveaux irréductibles de sa personnalité, de son véritable moi. Ce que Georges Perros appelle une nouvelle méthode d'investigation conduit à la découverte d'un choix initial, fruit de la liberté de la conscience. Ainsi que nous l'avons vu, Sartre estime que l'existence de l'homme est étroitement liée à sa conscience. Ceci entraîne le philosophe à penser que même si l'individu n'est plus conscient de son choix original, il peut arriver à sa compréhension par le biais d'un thérapeute qui le guide, et à partir d'alors effectuer une réflexion purifiante lui permettant de faire un autre choix, lequel, dit Sartre, est authentique.

Bien que Dina Dreyfus accepte en partie cette conception sartrienne de la psychanalyse, elle défend la psycho-synthèse, car elle croit à l'existence d'une situation traumatisante soutenue par la psychanalyse freudienne, situation qu'il est possible de revivre pour se débarrasser du traumatisme qu'elle représente. D'autre part, elle reproche à la psychanalyse existentielle de concevoir un projet fondamental qui, à son avis, est commun à tous les hommes et, au même titre que la psychanalyse freudienne, ne peut donc considérer l'individualité et l'histoire particulière de chaque individu.

Nous pensons pour notre part que Sartre envisage le contraire. Le philosophe part du principe que chaque attitude reflète un choix initial, ce qui permet justement d'y avoir accès pour le rompre et repartir sur des bases authentiques axées sur l'être-pour-soi. La mauvaise foi et le désir d'être en-soi-pour-soi ne seraient donc caractéristique que d'un comportement inauthentique, ce que la psychanalyse existentielle se propose exactement d'enrayer pour redonner à chaque patient sa véritable nature suivant laquelle l'homme s'invente à chaque minute.

CHAPITRE 3

ANHEMBI ET LE THÉÂTRE DE SARTRE

1 UN APERÇU DU THÉÂTRE SARTRIEN

Pour bien saisir les influences qui ont déterminé les choix de Sartre pour ce qui est de sa conception théâtrale, il est important de revenir en arrière, plus exactement au XIX^e siècle, époque à laquelle le théâtre français connaît de profonds changements. Soucieux qu'ils étaient de montrer la réalité, les naturalistes d'alors, ayant pour chef de file Émile Zola, privilégient le décor, dans un souci matérialiste, car ils jugent que le monde des objets joue un rôle déterminant sur la personnalité et le comportement de l'individu.⁷⁰

Certes l'esthétique de ce nouveau théâtre n'est pas du goût de tous, mais il a le mérite de donner toute son importance au metteur en scène qui devient alors l'élément essentiel de la représentation d'une pièce de théâtre. Celui qui se distingue le plus à cette époque est le directeur du Théâtre Libre André Antoine, lequel impose une certaine organisation scénique où l'on retrouve déjà les jeux de lumière artificielle et d'autres formes d'illusion. Un autre metteur en scène s'oppose au réalisme social du théâtre naturaliste et adhère au courant symboliste. Il s'agit de Lugné-Poe qui, au Théâtre d'Art, développe la thèse de l'homme métaphysique dont la destinée est guidée par des forces surnaturelles⁷¹.

En 1913, c'est au tour de Jacques Copeau d'apporter sa contribution à la scène française. Cette fois, ce n'est plus le décor qui jouit d'une certaine primauté – détails supprimés, austérité de l'espace –, mais plutôt le texte et l'acteur. Celui qui a fondé le Vieux-Colombier offre ainsi aux dramaturges français de talent l'occasion de s'exprimer et de créer une école d'où sortiront de grands acteurs et metteurs en scène de l'entre-deux-guerres⁷².

⁷⁰ SCHILD MASCARENHAS, Paula. *Le Théâtre de l'être et le théâtre du faire : art et engagement dans Le Diable et le Bon Dieu de Jean-Paul Sartre*. Mémoire de mestrado. Porto Alegre : Université Fédérale du Rio Grande do Sul, 1998, p. 24.

⁷¹ Ibidem, p. 25.

⁷² SCHILD MASCARENHAS, Paula. Op. cit., p. 25.

L'un d'eux, Charles Dullin, s'associe, en 1927, à trois autres metteurs en scène (Louis Jouvet, Gaston Baty et Georges Pittoëff) pour former *le Cartel*, groupe qui influencera le théâtre français jusque dans les années cinquante. Leur objectif, qui ne s'éloigne guère de celui de Copeau, est avant tout de professionnaliser le théâtre, c'est-à-dire de le rendre plus sérieux, plus rigoureux, en privilégiant le contenu du texte, en exigeant de la discipline chez les acteurs, et en laissant de côté les artifices dispensables du décor. C'était là une espèce de réaction contre le théâtre commercial de l'époque, tel que le vaudeville, qui avait énormément de succès auprès du grand public, mais qui ne donnait que peu d'importance à l'aspect qualitatif⁷³.

Or, c'est précisément Charles Dullin, que Sartre rencontra en 1932, qui montrera à celui-ci de nombreuses techniques théâtrales dont il tirera profit. Ceci ne veut pas dire pour autant que Dullin lui fit découvrir la dramaturgie, étant donné que le penseur français s'y intéressait depuis sa plus tendre enfance. Ouvrons donc une petite parenthèse pour donner des détails sur ce qui vient d'être dit. Dans une entrevue accordée à Bernard Dort, Sartre se souvient :

« J'ai d'abord *fait* du théâtre. J'avais un guignol. Je mettais les doigts dans les personnages et les présentais sur une petite scène, pour des spectateurs. D'emblée, j'ai eu ainsi affaire à la réalité théâtrale. Je devais avoir dans les neuf ans. [...]. Je jouais là devant d'autres enfants. Cette manière manuelle, concrète de faire du théâtre m'interdisait d'assimiler celui-ci à la littérature (car, d'autre part, j'écrivais, je faisais de la littérature...) : ça se passait dehors et je pouvais mettre dans la bouche de mes personnages des paroles non châtiées. »⁷⁴

Sartre aurait écrit ses premières pièces alors qu'il vivait à La Rochelle, ville où sa mère lui avait fait connaître l'opérette. Selon ses camarades du lycée Henri IV et de l'École normale supérieure, il en écrira d'autres à l'époque où il fréquentera ces établissements, et, en certaines occasions, sera même comédien – rappelons l'épisode où il parodia Gustave Lanson. Puis, il en écrivit deux autres durant son service militaire, *Épiméthée* et *J'aurai un bel enterrement*, qui, au même titre que les précédentes, ne furent pas conservées.⁷⁵

⁷³ SCHILD MASCARENHAS, Paula. Op. cit., p. 27.

⁷⁴ DORT, Bernard, « Entretien sur le théâtre ». *Les Temps modernes. Témoins de Sartre* (v.2). N°. 531 à 533, oct.-déc., 1990, p. 872-889, p. 874.

⁷⁵ CONTAT, Michel et RYBALKA, Michel. *Jean-Paul Sartre, Un Théâtre de situations*. Paris : Gallimard, 1992, p. 13.

Sartre fut donc influencé par Dullin qui lui confia même, en 1942-43, la direction du cours d'histoire du théâtre de son école d'art dramatique. Pour ce faire, Sartre utilisa principalement l'*Esthétique* de Hegel, ouvrage qui lui permit d'approfondir ses connaissances sur la dramaturgie grecque et d'élaborer sa propre conception de l'art scénique. Selon Michel Contat et Michel Rybalka, « [Sartre] n'a pas cherché à [...] renouveler les formes du [théâtre français], mais à en épurer le contenu par un retour au tragique »⁷⁶. C'est ainsi que, concevant la pièce de théâtre comme la représentation d'un conflit de droits, il introduisit, dès 1943, le théâtre politique.

Par-delà la fonction imaginaire de sa dramaturgie, Sartre inséra donc dans ses œuvres une fonction sociale avec des « textes qui interrogent le rapport des hommes entre eux dans des situations extrêmes »⁷⁷. Il s'opposait au conflit de caractères dont il jugeait les résultats trop prévisibles. Selon lui le caractère devait apparaître seulement après que les rideaux étaient tombés. Ainsi expliqua-t-il dans l'un de ses témoignages :

« Ce que le théâtre peut montrer de plus émouvant est un caractère en train de se faire, le moment du choix, de la libre décision qui engage une morale et toute une vie. La situation est un appel ; elle nous cerne ; elle nous propose des solutions, à nous de décider. Et pour que la décision soit profondément humaine, pour qu'elle mette en jeu la totalité de l'homme, à chaque fois il faut porter sur scène des situations-limites, c'est-à-dire qui présentent des alternatives dont la mort est l'un des termes. Ainsi, la liberté se découvre à son plus haut degré puisqu'elle accepte de se perdre pour pouvoir s'affirmer. »⁷⁸

Sartre explique dans un autre commentaire, que le théâtre français d'après 1940 est différent de celui de l'entre-deux-guerres. En même temps qu'il y a un retour à la tradition – qui ne signifie pas, d'après lui, la résurgence de la tragédie classique –, l'ambition des jeunes dramaturges français n'est plus de créer une situation qui encadre les caractères, mais de mettre en avant des situations universelles dans lesquelles se trouve tout homme au moins une fois dans sa vie. Sartre précise : « C'est pourquoi nous ressentons le besoin de porter à la scène certaines situations qui éclairent les principaux aspects de la condition humaine et de faire participer le spectateur au libre choix que l'homme fait dans ses situations »⁷⁹. Pour illustrer sa pensée, le dramaturge établit une comparaison entre Racine et Corneille. Selon lui, le premier décrit l'homme psychologique en analysant ses passions de manière abstraite, alors

⁷⁶ CONTAT, Michel et RYBALKA, Michel. Op. cit., p. 14.

⁷⁷ Ibidem, p. 12.

⁷⁸ Ibidem, p. 20.

⁷⁹ Ibidem, p. 59.

que le second peint la complexité de l'homme inséré dans la réalité – rappelons que dans son essai *Qu'est-ce que la littérature ?*, Sartre s'en était déjà pris à la littérature psychologique de Proust. Sartre estime que l'homme de théâtre doit atteindre les masses en leur parlant de leurs soucis, de leurs luttes, par le biais de thèmes que tous sont en mesure de comprendre, tels l'amour et la mort. Bref, il faut que ce soit « un grand phénomène collectif et religieux » – souvenons-nous en guise d'exemple de sa première grande expérience théâtrale : la pièce qu'il écrivit et présenta en 1940 devant les autres prisonniers du camp allemand où il était interné pendant la guerre. Il y tint même le rôle du roi mage noir, Balthazar⁸⁰.

Il ne se doutait pas que cette pièce, *Bariona ou le fils du tonnerre*, symboliserait, par divers aspects, celles qu'il créerait par la suite et sa propre conception théâtrale. Ce qui ressort principalement de la représentation de cette œuvre le jour de Noël, devant ses compagnons de captivité, ce sont les intentions de l'auteur et l'accueil du public.

Bien que le thème chrétien apparaisse au commandement allemand comme dénué de danger (dans le cas contraire, ils auraient censuré la pièce), Sartre désire montrer, par l'intermédiaire de Bariona, le protagoniste qui résiste à l'occupation romaine dans un village de Judée, qu'il est toujours possible de lutter contre l'inacceptable, et cela quelles que soient les conditions qui sont imposées à un homme.

L'objectif est atteint, puisque les spectateurs comprennent le message et y répondent spontanément avec enthousiasme. Il faut dire qu'à cette occasion, auteur et spectateurs sont unis par une même cause qui échappe à toute valeur ou croyance, ce qui facilite énormément la transmission des idées. Ce jour-là, en même temps que le dramaturge, naît l'écrivain engagé qui est témoin, lors de cette première expérience, d'une réception sans doute à la hauteur de ses espérances. Toutefois, cela ne se répètera pas souvent les années suivantes.

Il convient de souligner en effet que bien souvent ni le public ni la critique ne comprirent ce que Sartre voulait transmettre, l'accusant généralement d'utiliser le théâtre pour vulgariser ses idées philosophiques et politiques, et de les imposer par le biais de véritables thèses. Le meilleur exemple en est la pièce intitulée *Les Mains sales*, de 1948, qui fut tellement incomprise que sa représentation dû être interrompue.

À ce propos, Sartre déclarait, dans une interview de 1964, qu'« une œuvre théâtrale appartient beaucoup moins à son auteur que, par exemple, un roman, et [qu'] elle peut souvent lui causer des surprises. En effet, ce qui arrive entre le public et l'auteur le jour de la générale

⁸⁰ CONTAT, Michel et RYBALKKA, Michel. Op. cit., p. 64.

et les jours suivants crée une certaine réalité objective de la pièce que, très souvent, l'auteur n'avait ni prévue, ni voulue »⁸¹

L'austérité est une autre caractéristique du théâtre sartrien. L'austérité du décor, de l'action, des dialogues est souvent l'un des ingrédients de ses œuvres théâtrales. Tout est fait pour attirer l'attention du spectateur sur ce qui importe, c'est-à-dire la situation. On retrouve en cela dans certaines pièces quelques aspects de la tragédie, en particulier la règle des trois unités : unité d'action ; de lieu – décor unique ; durée limitée de l'action. En général, les personnages sont d'emblée plongés dans leurs conflits, ce qui crée automatiquement un certain degré d'émotion chez le spectateur. D'autre part, celui-ci est maintenu à distance du spectacle auquel il assiste. D'après Sartre, le spectateur s'identifie aux personnages et ressent les mythes qui lui sont exposés, mais en aucun cas il ne sent qu'il fait partie de l'œuvre. Le dramaturge français en explique la raison lorsqu'il parle de l'apport de Brecht : « La participation, c'est une manière de vivre un rapport presque charnel avec l'image, donc de ne pas la connaître. De la même façon, on ne peut pas réellement connaître quelqu'un dont on tombe amoureux, avec qui l'on vit une vie passionnante et violente »⁸². La distanciation est conservée physiquement et symboliquement. Sartre explique ainsi que jamais l'acteur ne peut se mêler au public et vice versa, ce qui évite toute familiarité. Il en va de même pour le langage qui, sans forcément être soutenu, doit être sobre, efficace, en ce sens qu'il doit correspondre exactement aux ambitions de la pièce et aux tensions qui la traversent. Ceci n'interdit pas certaines expressions argotiques ou familières, mais elles sont seulement employées si elles sont directement associées à la nature même du personnage qui les emploie.⁸³ Selon l'optique du penseur :

« [...] voilà, en bref, le théâtre austère, moral, mythique et rituel d'aspect qui a donné naissance à de nouvelles pièces à Paris durant l'occupation et spécialement depuis la fin de la guerre. Elles correspondent aux besoins d'un peuple épuisé mais exigeant, pour qui la libération n'a pas signifié un retour à l'abondance et qui ne peut vivre qu'avec la plus sévère économie. »⁸⁴

Austérité du décor, fonction sociale de l'action et sobriété du langage ne signifient pas forcément qu'il s'agit, comme l'affirme Gerd Bornheim dans un entretien, d'un théâtre à thèse

⁸¹ SARTRE, Jean-Paul. « Les Mains sales ». In : *Jean-Paul Sartre, un Théâtre de situations*. Paris : Gallimard, 1992, p. 295.

⁸² SARTRE, Jean-Paul. "Forger des mythes". In : idem. Op. cit., p. 109.

⁸³ Ibidem, p. 66.

⁸⁴ Ibidem, p. 68.

ou d'un théâtre philosophique.⁸⁵ Cette remarque est importante car nombreux sont ceux qui pensent que les pièces de Sartre se limitent au développement de thèses dans un univers froid, politique et sans émotions. Gross de Negreiros souligne ainsi :

«Reconhece a crítica – de modo geral – ter sido intenção precípua de Sartre, com sua literatura, exemplificar as suas teorias filosóficas, como todo bom mestre que, após a teoria, oferece a seus discípulos a ilustração da mesma [...]. Daí decorrem, portanto, os senões observados na concepção de quase todas as suas personagens, unanimamente reconhecidas como monótonas, automatizadas, lineares, imprevisíveis e desprovidas de verdade humana, movendo-se – ou melhor, deixando-se mover – em um clima de aridez e desolação.»⁸⁶

Sartre est d'ailleurs le premier à se défendre de ces critiques négatives. Il rétorque ainsi :

« Sans doute peut-on mettre aussi des théories (des idées, morales par exemple) dans la bouche des personnages, mais à deux conditions : premièrement qu'elles soient exprimées en langage de théâtre, c'est-à-dire qu'elles ne comportent pas un mot de trop (sur scène, l'adjectif est presque interdit) ; deuxièmement, qu'elles expriment, comme sens premier, une pensée qui soit en rapport direct avec la situation vécue, avec l'événement. Contrairement à ce que l'on a pu croire et dire, je ne suis pas pour le théâtre philosophique. Ou si je peux concevoir un théâtre philosophique, c'est que tout est, au bout du compte, philosophie.»⁸⁷

Ceci n'est pas non plus contradictoire avec ce qu'il déclare à un autre moment : « Le but du théâtre est directement de provoquer une lame de fond réelle dans l'âme de chaque spectateur.»⁸⁸ Pour ce faire, Sartre construit donc, comme on l'a vu, une situation dans laquelle le personnage se définit par ses choix. S'il s'agissait d'un théâtre à thèse, le contexte serait si totalitaire que ni l'action, ni les personnages ne pourraient causer de surprises. Or ce n'est pas le cas.

⁸⁵ COSTA, T. C. ; NAVES, R. ; NAZARIO, L. « Sartre um homem entre os homens ». Entrevue de Gerd Bornheim. *Oitenta*, v.5, hiver 1981. P.167.

⁸⁶ GROSS DE NEGREIROS, Vânia Maria, *A Solidão humana no teatro de Jean-Paul Sartre*. Santa Maria : Editora UFSM, 1977, p. 36.

⁸⁷ SARTRE, Jean-Paul. « Entretien avec Bernard Dort ». In : idem. *Un Théâtre de situations*. Paris : Gallimard, 1992, p. 253.

⁸⁸ Idem. "Mythe et réalité du théâtre". In : idem. Op. cit., p. 192-193.

Tel l'homme de Pirandello, le personnage sartrien a sa propre existence, faite de chemins tortueux, d'incertitudes qui en font toute sa complexité. Comme le souligne Sábato Magaldi, le personnage sartrien est composé non seulement de l'essence dont il se croit constitué, mais aussi de la perception que ses interlocuteurs ont de lui. Le héros est donc fractionné en un ensemble d'images isolées, lequel est transmis de forme intégrale au spectateur qui l'interprète à sa guise.⁸⁹

D'où la conclusion de Sartre : « Eh bien ! Une pièce *représentée*, c'est d'abord un objet. Un objet qui a ses structures propres. Mais c'est le spectateur qui collabore avec l'auteur pour le faire apparaître. »⁹⁰

2 HUIS CLOS

Huis clos fut présentée pour la première fois en 1944, puis publiée en 1945. Il s'agit de la deuxième pièce de Sartre, la première étant *Les Mouches* (présentée en 1943). Elle comporte un seul acte composé de cinq scènes.

Le compte rendu que nous analysons à présent s'intitule « Entre quatre parades » (traduction portugaise de « Huis clos »). Il a été publié dans la rubrique « Teatro de 30 dias », en janvier 1957.

2.1 RÉSUMÉ DU COMPTE RENDU

Dans un premier temps, l'auteur de ce compte-rendu, qui a assisté à une représentation de la pièce au Brésil, porte un jugement sur celle-ci. Ainsi laisse-t-il sous-entendre que cette œuvre théâtrale de Sartre n'est pas celle qu'il a préférée. Même s'il trouve l'action assez convaincante en raison de son extrême réalisme et les réactions exacerbées que son univers

⁸⁹ MAGALDI, Sábato. « Sartre, dramaturgo político ». In : *Aspectos da dramaturgia moderna*. São Paulo : Conselho Estadual de Cultura, 1964, p. 110-111.

⁹⁰ SARTRE, Jean-Paul. « L'auteur, l'œuvre et le public ». In : *Un Théâtre de situations*. Paris : Gallimard, 1992, p. 102.

provoque chez les personnages, il lui reproche la simplicité de sa dialectique. Voici ce qu'il écrit :

« É uma exaltada manifestação do instinto, da paixão humana, não através duma dialética particularmente sutil ou altamente filosófica, mas sobretudo através de representações de fatos realísticos, bestialmente exasperados numa atmosfera diabólica. » (p. 394)

Dans un deuxième temps, il analyse les aspects philosophiques de la pièce en s'appuyant sur la phrase-clé de *Huis clos* : « L'enfer, c'est les autres ». Estimant que cette idée contient « um princípio teórico bastante confuso » (p. 394), il souligne que l'auteur, philosophe athée, envisage l'existence d'un univers diabolique où des personnes se retrouvent prisonnières après la décision d'une Volonté supérieure, bien qu'il ne le conçoive pas de la même façon que la religion chrétienne. D'après l'auteur du compte rendu, l'enfer sartrien correspond à la confrontation avec autrui dans un environnement clos, ou celui qui est observé aussi bien que celui qui observe deviennent transparents, incapables de commettre leurs péchés en paix comme il le faisait sur terre et de concilier sa propre passion avec celle des autres – notons que l'auteur du compte rendu insiste sur les mots péché, pécheur et confession.

D'où, selon le commentateur, une angoissante solitude ressentie par chaque personnage au milieu des autres dont il se demande ce qu'ils représentent réellement : « A argila humana, feita à imagem e semelhança de Deus, que através dela descobre os nossos segredos mais íntimos e duros ? A nossa consciência ? O desespero da consciência pelo que somos ? » (p. 394). Il avoue ne pas saisir le concept sartrien dans cette œuvre et l'interprète de la manière suivante :

« 'Os outros' são portanto o inferno ; e o inferno é, pois, solidão. Porque com os outros não há possibilidades de fusão, de compreensão. Porque os outros nos investem com os seus pecados e a sua cupidez e tentam transferir-nos a sua carga sem todavia aliviar-nos da nossa. » (p. 394)

Il estime également que la pièce manque d'émotion humaine, malgré l'habileté du dramaturge qui, d'après lui, sait toujours captiver l'attention du public en particulier à travers les dialogues qu'il considère efficaces.

Le commentateur termine son compte rendu en faisant une critique de l'interprétation à laquelle il a assisté. Il semble assez déçu par le travail des acteurs et par la mise en scène. Ainsi, décrit-il : « O empenho quase furioso que os intérpretes puseram na mímica prejudicou, a nosso ver, o espetáculo ». (p.395)

2.2 RÉSUMÉ DE LA PIÈCE

Avant toute chose, il est important de décrire le lieu de l'action : Un salon style Second Empire ; Un bronze sur la cheminée. C'est la description qui est donnée au lecteur dans l'introduction de la pièce. On découvre au cours de l'action que le décor est presque dépourvu de meubles et qu'il ne possède pas de fenêtre, d'où son austérité.

Au début de la première scène, deux personnages se trouvent dans ce salon : Joseph Garcin, publiciste et journaliste, et un garçon d'étage. Ce dernier présente le lieu au premier en lui expliquant les règles qui le régissent : à l'extérieur de la chambre, se trouve un couloir, puis d'autres chambres ; Garcin, ainsi que ceux qui lui tiendront compagnie, ne pourra jamais quitter cet endroit ni même appeler quelqu'un en activant la sonnette ; il ne pourra plus dormir et ses yeux resteront ouverts pour toujours – il n'y a d'ailleurs aucun lit.

Apparaît ensuite Inès, une employée des Postes, et enfin Estelle, femme d'un homme fortuné. Une fois le garçon d'étage sorti, s'engage une conversation entre les trois personnages condamnés à rester ensemble pour l'éternité. Sachant qu'ils sont morts et qu'ils se trouvent en enfer, ils ne comprennent pas, dans un premier temps, pourquoi ils se trouvent ensemble en ce lieu, loin de leurs familles. Chacun se met néanmoins à raconter son histoire. Le lecteur apprend ainsi que Garcin vient de Rio et qu'il a été fusillé en raison de son pacifisme et de ses articles contre la guerre. Inès, elle, vivait à Paris et est morte d'une asphyxie par le gaz. Finalement, Estelle affirme que son décès a été dû à une pneumonie.

Rien *a priori* ne justifie donc leur présence en enfer. Pourtant, Inès ne tarde pas à déclarer qu'ils n'ont pas été damnés par erreur et que chacun doit reconnaître ses crimes. Garcin et Estelle voudraient éviter toute confrontation avec autrui pour ne pas se reconnaître coupables. Mais en l'absence de miroir et dans une situation inévitable de communication avec autrui, les vérités se révèlent dans un cercle infernal où chacun devient à la fois le bourreau et la victime de l'autre. Garcin en vient à admettre qu'il a torturé sa femme ; Inès

avoue qu'elle a assassiné un homme avec la complicité d'une autre femme, Florence, laquelle a ensuite ouvert le robinet de gaz pour qu'elles meurent ensemble ; Estelle, enfin, a trompé son mari et, enceinte de son amant, a jeté son enfant dans un lac peu après sa naissance.

Voilà donc les trois personnages, transparents aux yeux des autres, condamnés à se sauver ou à se perdre ensemble et, comble de malheur, capables de voir par moment ce qui se passe sur terre, sans toutefois pouvoir changer le cours de la vie.

2.3 ANALYSE DU COMPTE RENDU

Empêcher de pécher?

Le contexte étant situé, nous pouvons passer directement aux observations faites par l'auteur du compte rendu résumé ci-dessus, à commencer par le thème central de l'enfer. L'auteur de ce compte rendu semble en effet persuadé que Sartre, qui est un existentialiste athée ne peut cacher qu'il croit lui-même à une Volonté supérieure et à l'Enfer. Il s'agit là d'une première ambiguïté qu'il convient d'emblée de corriger. Le philosophe déclare lui-même, plusieurs années après la parution de la pièce, que le cadre de la pièce est plutôt dû au fruit du hasard. De fait, il explique qu'il avait l'intention, à cette époque-là, de réunir sur scène trois acteurs qu'il appréciait beaucoup et de leur offrir un rôle de même importance en les faisant participer à l'action dans toute sa durée. Selon ses dires, l'idée serait donc venue d'elle-même, ce qui ne signifie pas pour autant qu'elle n'eut pas d'implications sur l'œuvre comme un tout.⁹¹ À commencer par celle qu'évoque Pascal Ayoun dans l'un de ses commentaires :

« [...] *Huis clos* parodierait la 'pièce bien faite' à la Scribe : l'univers du boulevard – avec son salon Second Empire et son trio de bourgeois – y serait recréé pour susciter la participation du spectateur, laquelle cependant se verrait immédiatement détruite par le fait que l'action se déroule en enfer ou que ces bourgeois sont des individus peu ordinaires, infanticide, lesbienne, déserteur, le but de Sartre étant de

⁹¹ SARTRE, Jean-Paul. « Huis clos ». In : *Un Théâtre de situations*. Paris : Gallimard, 1992, p. 281-282.

décevoir systématiquement l'attente d'un public habitué aux productions légères de la Rive droite. »⁹²

D'où une question que l'on est en droit de se poser : l'enfer sartrien est-il un moyen de punir des personnages qui ont péché par le biais de souffrances psychologiques (peu différentes des douleurs physiques que l'on conçoit ordinairement lorsque l'on pense à l'enfer de la religion chrétienne) ou s'agit-il d'une mise en situation servant simplement à observer les réactions de ceux qui y sont soumis ? Quand l'auteur du compte rendu évoque une Volonté supérieure qui aurait décidé d'enfermer les trois personnages ensemble parce qu'ils avaient péché, il faut croire qu'il opte pour un jugement moral qui est suivi, comme dans la religion, d'une condamnation et d'un accomplissement de la peine. Certes, il perçoit une certaine portée philosophique de l'œuvre de Sartre, mais semble avoir du mal à discerner ce qui sous-tend l'histoire, c'est-à-dire à faire une seconde lecture de la pièce qui conduise à un autre niveau de compréhension de celle-ci.

Le commentateur penche pour une interprétation pessimiste, qu'il n'est d'ailleurs pas le seul à faire, où la phrase-clé *L'Enfer, c'est les autres* signifie que l'homme ne peut partager ses passions avec autrui et que, face à l'incompréhension et à la cupidité des autres, l'unique refuge est la solitude. Selon ce point de vue, notre liberté ne sert qu'à jeter notre culpabilité sur le dos des autres, qu'à les transpercer de notre perception omnisciente et diabolique pour pécher en paix et si possible furtivement. Roger Troisfontaines qui a fait, à l'époque de sa parution, une critique de *L'Être et le néant* n'hésite pas à affirmer :

« Le prochain, voilà l'ennemi. Et quand on ne voit en Dieu que le concept-limite de l'altérité, on pose du même coup cet Autre absolu comme le suprême haïssable. Le projet de Sartre, il est vieux comme Lucifer ; se défier seul, sans les autres et sans Dieu. »⁹³

Or le moins que l'on puisse dire à la lecture d'autres œuvres de Sartre comme *L'Être et le néant*, c'est qu'il semble tout à fait réducteur voire simpliste de raisonner de la sorte quand il s'agit d'interpréter une pièce de théâtre comme *Huis clos*. Ainsi que nous l'avons vu dans les analyses des articles d'*Anhemi* « De Freud à Sartre » et « Do Existencialismo », le penseur français est taxé à tort de pessimisme, car il ne conçoit pas du tout, *a priori*, la vie en collectivité comme infernale. Il ne faut pas tomber dans le piège d'un Gilbert Maire lorsqu'il déclare qu' « il faut reconnaître aussi que toutes [les pièces de Sartre] distillent et instillent le

⁹² AYOON, Pascal. « L'inspiration boulevardière dans le théâtre de Sartre ». *Les Temps modernes*, n. 531-533, v. 2, oct.-déc. 1990, p. 822.

⁹³ TROISFONTAINES, Roger. *Le Choix de Jean-Paul Sartre. Exposé et critique de l'Être et le néant*. Paris : Éditions Montaigne, 1945, p. 55.

même poison antivital. *Huis clos* figurant l'enfer dans le tête à tête de quelques gredins [...] ».⁹⁴

La conscience emprisonnée

Reconnaissons tout d'abord comme Francis Jeanson que, dans cette pièce, la mort et l'enfer sont plus symboliques que réels. Celui-ci affirme d'ailleurs :

« Sartre ne croit ni à Dieu ni au diable, ni par conséquent à quelque 'châtiment suprême' dans une vie 'après la mort'. Conclusion : c'est bien l'existence terrestre (la nôtre, ici et maintenant) qu'il a voulu décrire ; et l'on peut alors se demander d'où vient qu'il ait choisi de conférer à sa description une allure aussi ouvertement mythique. »⁹⁵

Ici, ces deux concepts (mort et enfer) ressemblent plus à l'emprisonnement de la propre conscience par autrui et à la non-reconnaissance de la libre conscience qu'à une disparition physique. Les trois personnages semblent en effet surpris de se retrouver prisonniers moralement de la conscience des autres. D'une part, le fait d'être confronté aux deux autres met chaque personnage aux prises avec une image qu'il se voit attribuée sans qu'il ne se la soit jamais donnée auparavant. Ce n'est plus lui qui détermine ce qu'il est, mais bien les autres qui désormais le possèdent. Estelle, par exemple, ne peut que regretter les illusions narcissiques où elle se complaisait :

« [...] il y a six grandes glaces dans ma chambre à coucher. Je les vois. Je les vois. Mais elles ne me voient pas. Elles reflètent la causeuse, le tapis, la fenêtre... comme c'est vide, une glace où je ne suis pas. Quand je parlais, je m'arrangeais pour qu'il y en ait une où je puisse me regarder. Je parlais, je me voyais parler. »⁹⁶

Ainsi, la spécularité d'Estelle vis-à-vis d'elle-même disparaît pour être remplacée par le regard implacable des autres. Immédiatement, l'infanticide estompe ce qu'elle aurait pu être ou ce qu'elle envisageait d'être. Sujet de son propre objet auparavant, elle n'est plus

⁹⁴ MAIRE, Gilbert. *Une Régression mentale de Bergson à Jean-Paul Sartre*. Paris : Grasset, 1959, p. 203.

⁹⁵ JEANSON, Francis. *Sartre : les écrivains devant Dieu*. Paris : Desclée De Brouwer, 1966, p. 20.

⁹⁶ SARTRE, Jean-Paul. *Huis clos* suivi de *Les Mouches*. (1947). Paris, Gallimard, 1964, p. 37.

qu'un objet manipulé à leur gré par les autres. Elle voudrait réagir, changer le cours de l'histoire, c'est-à-dire affronter des situations nouvelles pour se réinventer une image. Seulement, il est trop tard. Si elle est morte, elle ne fait plus partie d'une histoire en cours, mais d'une histoire figée dans le passé ; son destin ne lui appartient plus. Il en va bien sûr de même pour les autres personnages, Garcin et Inès, laquelle exprime son désarroi en ces mots :

« [...] Je vous sens jusque dans mes os. Votre silence me crie dans les oreilles. Vous pouvez vous clouer la bouche, vous pouvez vous couper la langue, est-ce que vous vous empêcherez d'exister ? Arrêtez-vous votre pensée ? Je l'entends, elle fait tic tac, comme un réveil, et je sais que vous entendez la mienne. »⁹⁷

Par cette situation extrême, car c'en est une, Sartre montre combien l'opinion d'autrui agit sur notre conscience et influence directement la manière dont nous nous envisageons. Reconnaître cela, c'est reconnaître la liberté des autres et sa propre liberté. Ne pas en être conscient ou refuser d'en avoir conscience place l'individu à la merci du jugement d'autrui. Il tend alors à en dépendre totalement et à ne rien faire pour changer les choses, tant il se conforme à sa condition immuable. Les personnages de *Huis clos* sont soit des morts-vivants, soit des vivants-morts. Peu importe, car dans les deux cas leur pouvoir de réaction est annulé. Dans le premier, on n'ose briser le cercle d'enfer dans lequel on vit et on accepte une étiquette que le monde nous a attribuée – rappelons Charles Baudelaire, plus exactement l'analyse que Sartre fait de la vie de ce poète. Dans le deuxième, la volonté de changement ne peut plus rien contre l'absence de situation. Nous retrouvons ici ce qui sert de base à l'ontologie phénoménologique de Sartre : la liberté en situation – thème que nous avons déjà abordé dans les analyses précédentes. Une réplique de Garcin illustre fort bien cette idée :

« [...] Autrefois, j'agissais... Ah ! revenir un seul jour au milieu d'eux... quel démenti ! Mais je suis hors jeu ; ils font le bilan sans s'occuper de moi, et ils ont raison puisque je suis mort. Fait comme un rat. (*Il rit*). Je suis tombé dans le domaine public. »⁹⁸

Vivant-mort / mort-vivant

Les trois personnages sont donc pris au piège comme des rats. Qu'ils soient morts, qu'ils soient vivants, ou bien les deux à la fois, ils ne pourront rien changer à leur destin. Ils se

⁹⁷ SARTRE, Jean-PAUL. Op. cit., p. 41.

⁹⁸ Ibidem. p. 66.

sont transformés en *bronzes*. Sans aucun doute, cela renvoie à la contingence qui est largement abordée et illustrée dans le premier roman de Sartre, *La Nausée*. Rappelons par le biais d'une définition de Jeanson ce que le terme contingent signifie : « Est 'contingent', comme on sait, tout ce qui arrive *par hasard* : ce qui vient à nous du dehors, ce qui nous est 'donné' sans que la raison nous en soit accessible »⁹⁹. Tel Roquentin qui s'engluie dans son environnement, Garcin lutte désespérément pour conserver un brin d'individualité :

« Je ne veux pas m'enliser dans tes yeux. Tu es moite ! Tu es molle !
Tu es une pieuvre, tu es un marécage. »¹⁰⁰

Le combat de Garcin consiste désormais à convaincre Inès qu'il n'est pas un lâche. Pour ce faire, il refuse même de quitter la salle où il se trouve, comme il en avait l'envie et la possibilité.¹⁰¹ Il prouve ainsi qu'un homme ne peut pas se passer des autres et qu'il dépend de cette interdépendance pour exister, qu'il accepte ou non d'être considéré comme un lâche. Emmanuel Mounier souligne à ce sujet que :

« L'existant n'appartient à personne en particulier, mais s'il se libère de l'un, c'est pour tomber sous la servitude de l'autre, et surtout des autres. Mon existence est implacablement hétéronome. »¹⁰²

Garcin veut donc montrer à Inès que sa désertion ne peut remettre en question le fait qu'il était depuis toujours un héros. En effet, il argumente qu'il a choisi très tôt de suivre la voie de l'héroïsme, et que cette option à elle seule déterminait l'image qu'il s'était donnée et celle que l'on devait lui attribuer. Il affirme : « Je n'ai pas rêvé cet héroïsme. Je l'ai choisi. On est ce qu'on veut ».¹⁰³ Or Inès rétorque immédiatement que ce ne sont pas les rêves qui construisent une image, mais les actes. Elle dit : « Seuls les actes décident de ce qu'on a voulu ».¹⁰⁴ Puis : « [...] Tu n'es rien d'autre que ta vie »¹⁰⁵. D'où une réflexion de Bertrand Poirot-Delpech sur *Huis clos* : « La damnation éternelle, c'est l'immutabilité des actes posés durant la vie, leur caractère irretouchable ».¹⁰⁶

⁹⁹ JEANSON, Francis. *Sartre : les écrivains devant Dieu*. Paris : Desclée De Brouwer, 1966, p. 14.

¹⁰⁰ SARTRE, Jean-Paul. Op. cit., p. 69.

¹⁰¹ Ibidem, p. 70.

¹⁰² MOUNIER, Emmanuel. *Introduction aux existentialismes*. Paris : Gallimard, 1962, p. 112.

¹⁰³ SARTRE, Jean-Paul. Op. cit., p. 72.

¹⁰⁴ Ibidem, p. 72.

¹⁰⁵ Ibidem, p. 73.

¹⁰⁶ POIROT-DELPECH, Bertrand. "Liberté et besoin de juges". *Les Temps modernes*, n. 531-533, v.2, oct. déc. 1990, p. 68.

A lui seul, ce duel illustre fort bien le propos de Sartre dans cette pièce. On revient une fois de plus à la fameuse phrase : *L'existence précède l'essence*. D'une part, on ne peut juger un homme sur ses intentions ; d'autre part, dans la perspective de la psychanalyse existentielle, tous les événements de la vie d'un être reflètent son projet initial. Donc : « L'homme n'est rien d'autre que ce qu'il fait ». ¹⁰⁷ Ou encore à partir d'une perspective phénoménologique exposée par Arthur C. Danto : « [...] as coisas podem ser analisadas como a soma de suas aparências, ponto que adquire especial relevância quando aplicado aos homens : o artista é a soma de suas obras, Sartre é o que Sartre fez ; nós somos o conjunto dos nossos atos » ¹⁰⁸. Garcin a fait son choix, lorsqu'il a décidé de désertre, il en est donc pleinement responsable. Pourtant, il n'est pas prêt à le reconnaître. Il pourrait éventuellement se conforter s'il vivait isolé du reste du monde et faire preuve envers lui-même de mauvaise foi. En d'autres termes, il pourrait orienter sa conscience pour ne voir en lui que ce qui convient et correspond à ses rêves narcissiques. Mais à partir du moment où il est confronté à autrui, ce qui est inévitable, il perd ce bouclier et se trouve exposé au regard des autres.

Il convient ici d'approfondir cette idée selon une perspective ontologique que Sartre a développée :

« [...] la présence d'autrui par-delà ma limite non révélée peut servir de motivation pour mon ressaisissement de moi-même en tant que libre ipséité. Dans la mesure où je me nie comme Autrui et où Autrui se manifeste d'abord, il ne peut se manifester que comme Autrui, c'est-à-dire comme sujet par delà ma limite, c'est-à-dire comme ce qui me limite. Rien en effet ne peut me limiter sinon Autrui. Il apparaît donc comme ce qui, dans sa pleine liberté et dans sa libre projection vers ses possibles, me met hors de jeu et je me dépouille de ma transcendance, en refusant de « faire avec » (au sens de l'allemand : mit-machen). Ainsi, dois-je saisir d'abord et uniquement celle des deux négations dont je ne suis pas le responsable, celle qui ne vient pas à moi par moi. Mais dans la saisie même de cette négation surgit la conscience (de) moi comme moi-même, c'est-à-dire que je puis prendre une conscience explicite (de) moi en tant que je suis aussi responsable d'une négation d'autrui qui est ma propre possibilité. C'est l'explication de la seconde négation, celle qui va de moi à autrui. » ¹⁰⁹

¹⁰⁷ SARTRE, Jean-Paul. *L'Existentialisme est un humanisme*. Paris, Nagel, 1966, p. 22.

¹⁰⁸ DANTO, Arthur C.. *As idéias de Sartre*. Titre original : *Sartre*. Traduction de James Amado. São Paulo : Editora Cultrix, 1978.

¹⁰⁹ SARTRE, Jean-Paul. *L'Être et le néant, essai d'ontologie phénoménologique*. (1943). Paris : Gallimard, 1993, p. 334.

En d'autres termes, autrui entraîne la désagrégation de moi-même en ce sens qu'il me rend objet et qu'il m'en fait prendre conscience, au même titre qu'en l'observant je suis sujet. Je (ipséité) saisis que je (regard intermédiaire) suis vu, c'est-à-dire qu'autrui est le regard intermédiaire entre moi et moi-même et qu'il est mon fondement, qu'il me hante par sa présence, mais que c'est aussi par lui que j'existe, car il me permet d'appréhender les diverses possibilités qui me composent.

De son vivant, Garcin s'appréhendait sur le plan de la conscience réflexive où prévalait son être-pour-soi, c'est-à-dire sa transcendance ; il subissait l'aliénation de sa propre subjectivité et ne pouvait se connaître. Un fois mort, c'est le contraire qui se produit : il n'existe plus que par le regard d'autrui et cesse de s'appartenir car il n'est plus qu'un objet possédant une nature inaltérable. Étant nu et transparent, il n'est plus qu'objectivation sans défense, et, partant, sans espoir. À son être pour-soi, qui prévalait dans le passé, s'est substitué son être en-soi définitivement envahi par son être pour-autrui. Évidemment, et contrairement à ce que pense l'auteur de l'article, l'intention de Sartre n'est pas de montrer au lecteur que les relations humaines se réduisent à un rapport hermétique de sujet à objet dans lequel il n'y aurait aucune interférence. Le jugement d'autrui n'annihile pas l'être en tant qu'objet, il lui permet d'une part d'observer ses propres actes, et, d'autre part, de projeter sa conscience en fonction de la connaissance qu'il a désormais de lui-même, pour riposter en tant que sujet capable de figer autrui en objet. Il y a donc ici un mouvement dialectique, dans la mesure où, en même temps qu'il est soumis au regard d'autrui, l'être humain réagit, croît, existe.

Les vivants-morts ou morts-vivants de *Huis clos* n'ont aucunement besoin d'une Volonté supérieure pour être enfermés ensemble, car, en dernière analyse, ce sont eux qui ont conduit leur existence vers cette issue. Ceci est dû en fait à une espèce d'ignorance, comme le philosophe l'explique lui-même : « O ignorante vive sua morte e, ao recusar sua liberdade, projeta-a sobre o mundo que a devolve sob a forma de destino (Fatalidade). O mundo da ignorância é o da fatalidade »¹¹⁰. Que ce soit par leurs actes ou leur mauvaise foi, les trois personnages ont toujours nié leur liberté et celle des autres. Garcin s'était forgé l'image d'un héros qui ne correspondait pas à sa nature, Inès s'était dissimulée derrière le masque de la femme méchante pour ne pas se remettre en question et Estelle s'était dite victime de son milieu. Leur punition est donc venue d'elle-même. Par manque d'authenticité, le piège s'est doucement refermé sur eux sans qu'ils puissent y échapper, car ils avaient toujours refusé leur propre liberté. Leur conscience a cessé d'exister et a été remplacée par des sentiments de

¹¹⁰ SARTRE, Jean-Paul. *Verdade e Existência*. Titre original : *Vérité et Existence*. Traduction de Marcos Bagno. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1990, p. 66.

honte et de culpabilité. Autrui, que chaque personnage avait longtemps ignoré, est finalement devenu omniscient et omniprésent. En vampirisant la conscience de ses victimes, il a définitivement coupé les ailes de leur liberté.

Comme le souligne Jeanson, *Huis clos* n'est donc pas une pièce noire ni optimiste, elle est les deux à la fois. Elle est la construction d'un mythe où chacun peut se reconnaître, puisque « Nous sommes tous en proie à ce cycle infernal »¹¹¹. Elle révèle en même temps le désespoir engendré par la non-reconnaissance de la liberté de l'individu qui conduit à l'édification de sa propre prison sous la surveillance d'autrui, et l'espoir qui est donné à chacun de nous à partir du moment où l'on repousse toute fatalité, y compris religieuse, pour opérer ses propres choix et ne jamais lâcher le gouvernail de son existence. *Huis clos* ne juge pas les actes des trois personnages, ne les condamne pas parce qu'ils ont péché, elle « ne met en scène que *l'envers même de la liberté* : ce qu'elle devient lorsqu'elle se renie, ou plus exactement ce qu'elle est *devenue*, pour s'être trop longtemps renié »¹¹².

Sujet-objet-sujet

Après la lecture du compte rendu et l'analyse que nous en avons faite, il apparaît clairement que le commentateur commet les erreurs d'interprétation que beaucoup de personnes ont faites à l'époque et commettent encore aujourd'hui. Pour lui, le terme *enfer* évoque la religion chrétienne et les concepts qui en découlent tels que la Volonté supérieure, le diable, la punition, le péché et le jugement moral. Il en résulte une compréhension assez étroite et restreinte de cette œuvre de Sartre.

Comme on l'a vu, l'enfer et la mort sont chez le dramaturge tout à fait symboliques. Il ne s'agit en fait que d'une mise en situation orientant les réactions des personnages. Le philosophe ne veut nullement montrer que l'homme est profondément seul et qu'autrui n'est présent que pour l'empêcher de pécher. Au contraire, il souhaite prouver que l'Autre est indispensable à la véritable condition d'être humain, et ce dans un sens positif.

Sartre démontre que notre rapport à autrui doit se produire suivant le schéma sujet-objet-sujet. Je regarde l'Autre qui me regarde et m'apprend ainsi à me connaître. Grâce à cette dynamique, mon *moi* ne peut se pétrifier ou se déifier, comme le sous-entend le

¹¹¹ JEANSON, Francis. *Sartre : les écrivains devant Dieu*. Paris : Desclée De Brouwer, 1966, p. 21.

¹¹² Ibidem, p. 22.

commentateur. À l'inverse, autrui me reflète pour que je puisse réagir, progresser dans un mouvement dialectique où les actes qui tracent mon destin sont le fruit de ma liberté, de ma volonté consciente.

Le péché serait donc la non-reconnaissance d'autrui comme base de la construction de mon *moi* conscient. La punition serait ma profonde solitude parmi les autres sur la Terre qui se transformerait en enfer.

3 HUIS CLOS / HAUTE SURVEILLANCE

Le compte rendu que nous examinerons maintenant traite du rapport entre deux pièces de théâtre, l'une de Jean-Paul Sartre, *Huis clos* (1944), l'autre de Jean Genet intitulée *Haute Surveillance* (1947). Ce commentaire dont le nom de l'auteur n'est pas mentionné porte le titre « Outro '*Huis clos*' : '*Haute Surveillance*', de Jean Genet » et a été publié en février 1951 dans la rubrique « Teatro de 30 dias » de la revue *Anhembi*.

3.1 RÉSUMÉ DU COMPTE RENDU

L'auteur de ce compte-rendu fait, ainsi que le titre l'indique, une comparaison entre *Huis clos* de Jean-Paul Sartre et *Haute Surveillance* de Jean Genet. Il commence en affirmant que les deux drames présentent de fortes similitudes en ce qui concerne la forme extérieure, les dialogues et les personnages (nombre ou sentiments qui les animent). Ainsi, affirme-t-il, deux pensées de Sartre pourraient être appliquées à l'œuvre de Genet : « O algoz é cada um de nós para os dois outros » et « O inferno são os outros » (p. 556). Pourtant, poursuit-il, deux aspects fondamentaux distinguent les deux œuvres : si « o drama sartriano é puramente cerebral », « o drama de Genet desenrola-se num plano puramente afetivo » (p. 556). D'après lui, les sentiments qui dominent entre les détenus sont l'envie et l'orgueil, alors que chaque personnage de *Huis clos* est prisonnier de l'incompréhension et du jugement des deux autres. Il précise ensuite sa pensée dans un résumé de la pièce de Genet où il montre les enjeux pour

lesquels les trois détenus luttent, à savoir la position que Yeux-Verts occupe dans la prison, la conquête de sa femme après son exécution et l'auto-reconnaissance de Maurice ou de Lefranc en atteignant ces buts. Tout cela provoque, de l'avis de l'auteur du compte rendu, un univers irrespirable où chacun est le tortionnaire de l'autre et où l'orgueil de chaque personnage entraîne la profonde solitude des autres.

Il signale enfin que le contenu et la forme sont chez Sartre dotés de plus de profondeur et d'originalité que chez Genet, dont « a peça [...] peca de certo modo pela falta de densidade » (p. 557).

3.2 RÉSUMÉ DE LA PIÈCE

Dans une cellule de prison, trois détenus du nom de Yeux-Verts, Maurice et Lefranc s'opposent dans une lutte psychologique due, d'une part, à leur condition de prisonnier et, d'autre part, à celle de malfaiteurs. Yeux-Vert, qui a commis un assassinat, est dans l'attente de son exécution. Pourtant, et aussi paradoxal que cela puisse paraître, ses deux compagnons de cellule l'envient en raison de la condition de caïd qu'il s'attribue. Il se dit le plus fort et le plus redoutable de la maison de détention, contrairement à ce qu'affirme Lefranc qui lui oppose un homme noir surnommé Boule-de-Neige.

De plus, Maurice et Lefranc se disputent la femme de Yeux-Verts. Le premier, qui sait lire et écrire, maintient pour Yeux-Vert une correspondance avec l'épouse de celui-ci, mais est toutefois peu fiable et compte bien profiter de cette opportunité pour recevoir ultérieurement les faveurs de la future veuve. Il convient de dire, et ce n'est pas là un moindre détail, que Maurice est aussi homosexuel et qu'il voue une admiration sans bornes à Yeux-Verts. Lefranc, quant à lui, ne cache pas son jeu. Il déteste Maurice et, d'autre part, souhaiterait détrôner Yeux-Verts qu'il ne cesse de provoquer.

Naturellement, dans ce Huis clos, règne une ambiance tendue où un geste, un regard ou encore un mot de trop déclenche des hostilités entre les personnages qui vivent une intense solitude. Tant et si bien que, dans un accès de fureur et de désespoir, Lefranc finit par tuer Maurice sans que Yeux-Verts n'intervienne. Ce crime s'avère inutile pour Lefranc qui ne pourra acquérir à travers ce geste ni la gloire d'un caïd ni la reconnaissance des autres détenus, en particulier celle de Yeux-Verts dont la position ne s'en trouve que renforcée.

3.3 ANALYSE DU COMPTE RENDU

Un théâtre de situations

Dans la mesure où l'auteur du compte rendu établit ici un parallèle entre deux pièces de théâtre dont il dit qu'elles sont à de nombreux points de vue similaires, nous pouvons essayer d'en comparer divers éléments pour vérifier la véracité de ses propos.

Comme le souligne l'auteur de l'article, le décor de *Haute Surveillance* ressemble étrangement à celui de *Huis clos*. Même s'il s'agit d'un côté d'une cellule de prison et de l'autre d'un salon style Second empire, le fait est que les personnages évoluent du début à la fin de l'action enfermés entre quatre murs. Notons à ce propos que cette unité de lieu liée à celle de l'action et de la durée de celle-ci nous renvoie à la théorie aristotélicienne de la tragédie grecque antique et par là au théâtre classique français du XVII^e siècle, ce qui renforce l'intensité de l'action. Conformément à ce qui a été dit dans la présentation du théâtre sartrien, ces deux pièces illustrent à leur manière ce qu'on appelle le théâtre de situations.

À partir du moment où les personnages sont condamnés à rester ensemble dans un espace clos, apparaissent inévitablement entre eux des rapports tendus, des sentiments exacerbés qui conduisent forcément au conflit, à la dispute du pouvoir ou encore à de forts liens amicaux, c'est-à-dire à la formation de caractères (d'après la conception sartrienne que nous avons expliquée précédemment dans la partie intitulée «Un aperçu du théâtre sartrien »). Bref, tout ce qui se passe à l'extérieur entre des personnes continue d'exister dans un lieu clos, mais à un degré plus intense. Ceci dans la mesure où il y a un extérieur, c'est-à-dire une ouverture sur le monde, sur la vie. C'est exactement ce qui arrive dans *Haute Surveillance*, car bien que la situation des personnages soit bloquée temporairement, elle n'est pas forcément définitive. Même en admettant que *Yeux-Verts* sera exécuté dans peu de temps, il est encore vivant et de ce fait peut agir à tout moment. Dès lors qu'il peut agir – et ceci est valable également pour les autres – il a la capacité de changer le cours de l'histoire, en d'autres termes de modifier son destin. Ni sa liberté, ni, partant, son pouvoir de décision ne sont encore annihilés par la mort.

Mort : impossibilité / vie : possibilité

Or, comme nous l'avons vu précédemment, c'est justement le contraire qui a lieu dans *Huis clos*. Que ce soit Garcin, Estelle ou Inès, nul ne peut revenir sur ce qui est arrivé dans le passé et encore moins intervenir sur le futur car celui-ci n'existe pas. Cette situation irrévocable change naturellement les données du problème, car elle ne permet aucune flexibilité dans les rapports et provoque chez ceux qui en sont les victimes une souffrance figée, perpétuelle, symbolisée par *L'enfer, c'est les autres*. C'est peut-être ce que l'auteur de l'article sous-entend quand il dit que la pièce de Sartre a un accent beaucoup plus divers, original.

À l'inverse, dans la pièce de Genet, tout est possible puisque la vie n'a pas encore été interrompue. Le jeu continue et chacun a des cartes à jouer. Chaque personnage a donc le pouvoir de se construire, d'anéantir sa propre image et celle des autres. Le passé est un livre ouvert sujet à autant d'interprétations qu'on le désire. Faut-il alors parler de désespoir dans *Haute Surveillance* ? Serait-ce l'ambition de Genet de montrer ce que Sartre a illustré dans sa pièce, c'est-à-dire la difficulté de l'homme à se reconnaître tel qu'il est ou tel qu'on peut le voir, ontologiquement parlant, et par là même à supporter autrui ? Pas tout à fait. Certes, l'auteur du compte rendu met les disputes entre les détenus sur le compte de l'orgueil et de l'envie – ce qu'il considère comme une différence entre les deux pièces –, mais il continue d'affirmer ensuite que les deux œuvres sont essentiellement similaires et que finalement elles ne diffèrent que par la qualité de la forme, non du contenu.

Sans entrer trop en détail dans une analyse de *Haute Surveillance*, car là n'est pas l'objectif de ce travail, force est de constater qu'il y a, du point de vue de l'esthétique, de profondes différences entre les deux pièces. D'aucuns pourraient dire que l'on peut examiner *Haute Surveillance* à travers le prisme de l'existentialisme sartrien – en considérant celui-ci comme une base de théorie littéraire – et y retrouver bon nombres d'éléments qui figurent dans *Huis clos*. Toutefois, il y a d'autres formes d'interprétation qui semblent plus appropriées à l'œuvre de Genet dans son ensemble et dans ce cas particulier.

Le problème de la masculinité chez Genet

Dans une analyse, Jean Gitenet préfère mettre en avant un thème qu'il résume de la manière suivante :

« La question n'est pas d'être ou de ne pas être , mais bien plutôt d'être ou de ne pas être pris dans l'état ontologique/psycho-bio-physiologique du masculin-féminin, dans la tension voulue irrémédiablement par la nature et la culture entre ces deux pôles. Ou mieux encore, et plus certainement, la question est de savoir comment participer à l'être ou ne pas y participer, quand l'être/l'étant s'étend ou se redresse dans l'aporie de l'imparticipable; comment gérer sa prétention à la masculinité et/ou à la féminité; comment démasquer le même et l'autre en soi dans ce rôle de prétendant à l'être que tout un chacun vit sans le vouloir et veut sans le vivre. »¹¹³

Selon Gitenet, dans *Haute Surveillance*, la principale problématique est celle de la masculinité prise entre deux extrêmes : d'un côté, la féminité de la femme de Yeux-Verts ; de l'autre, la masculinité de Boule de Neige. Toute la tension de l'action serait alimentée par ces deux pôles externes à la cellule, d'où les sentiments qui prédominent chez les trois personnages : l'envie et l'orgueil, comme l'a remarqué l'auteur de l'article.

Vue sous cet angle, la pièce de Genet peut présenter une dynamique qui n'existe pas dans *Huis clos*, encore convient-il de montrer les éléments qui permettent d'affirmer cela, ce que l'auteur du compte rendu n'a pas fait et que nous nous proposons de faire maintenant.

En commençant par la femme de Yeux-Verts, on s'aperçoit que ce personnage, qui n'apparaît jamais, existe constamment dans l'imaginaire des trois détenus et influence leur comportement. Il y a d'une part le rapport de cette femme avec Yeux-Verts qui, se sachant condamné à mort, s'en détache de la même façon qu'il se dissocie de la vie, mais en montrant néanmoins qu'elle lui appartient, dans un dernier sursaut d'orgueil et de masculinité. Il y a d'autre part la convoitise que cette femme provoque chez Lefranc et Maurice. Le premier voudrait en effet se hisser à la hauteur de Yeux-Verts et, pour y parvenir, envisage entre autres de lui voler sa femme. Ceci n'efface pas non plus la rivalité et la compétition innée entre deux hommes qui revendiquent la possession et la domination d'une même femme.

¹¹³ GITENET, Jean Antonin. « De la masculinisation dans *Haute Surveillance* de Jean Genet ». In : *Sexe et genre dans le théâtre de Genet* [en ligne] <http://harmattan.fr/index.asp?navig=catalogue&obj=livre&no=15201>. htm. (Page consultée le 10 septembre 2005).

Maurice, quant à lui, voit chez cette femme à la fois un être désiré, une rivale, un être déloyal et un motif de provocation. Désiré, car il en est tombé amoureux le premier jour qu'il l'a connue. Une rivale, car étant lui-même efféminé et homosexuel, il tient à montrer à Yeux-Verts que son amitié, voire son amour, mérite beaucoup plus de confiance. Un être déloyal, car, en raison de l'admiration qu'il voue à Yeux-Verts, il juge que le comportement de cette femme est un affront à la dignité de son mari. Enfin, un motif de provocation parce qu'elle peut servir de prétexte pour entraîner une dispute entre Lefranc, que Maurice déteste, et son ami Yeux-Verts.

Au pôle opposé, il y a Boule de neige qui représente le summum de la virilité : extrêmement fort, assassin, dominateur, le plus puissant au sein de la prison, bref une forteresse à prendre ou à respecter. Yeux-Verts ne cesse de s'y référer et de s'y mesurer dans un désir d'égalité, même s'il reconnaît parfois qu'il occupe une position inférieure. Lefranc aime également en parler, ayant lui-même le désir de s'en rapprocher (dans la puissance) et souhaitant en même temps se servir de l'image de Boule de neige pour rabaisser dans sa masculinité son rival et codétenu Yeux-Verts.

Donc, cette opposition féminité/masculinité est une espèce de fil conducteur de toute l'action, ce qui semble avoir complètement échappé à l'auteur de l'article. De toute évidence, ces aspects du contenu n'existent pas dans *Huis clos*, d'autant plus que les personnages sont un homme et une femme. Peut-on dire pour cela, comme l'affirme l'auteur de l'article, que le drame de Genet se déroule sur un plan purement affectif, alors que *Huis clos* présente une problématique beaucoup plus cérébrale ? Peut-être pas. C'est pour cette raison que nous pouvons aussi analyser *Haute Surveillance* à travers le prisme de la philosophie sartrienne.

***Haute Surveillance* à travers le prisme sartrien**

Les personnages de *Haute Surveillance* se trouvant dans la situation limite de l'espace clos, il se produit en eux des changements qui n'auraient sans doute pas lieu dans un autre contexte, et la présence d'autrui est capitale. Yeux-Vert est le personnage qui illustre le mieux cet aspect, puisqu'il subit une transformation qu'il n'aurait certainement pas vécu s'il avait été seul dans une cellule. De fait, au début de l'action, il regrette d'avoir assassiné une jeune fille et voit son geste comme le fruit de la malchance et de la faiblesse : « [...] je suis bouclé en

face de mon regret », dit-il. Puis, plus tard, il se considère déjà comme un mort-vivant qui n'a plus d'emprise sur la vie : « [...] moi je suis déjà mon fantôme »¹¹⁴.

Pourtant, face au désir de Lefranc de rabaisser Yeux-Verts, ce dernier se libère peu à peu de son passé et n'accepte pas l'image qu'on veut lui attribuer. Il réagit, se défend et, possédant la liberté que la mort ne lui a pas encore volée, il prend en main son destin – c'est-à-dire sa propre image – et opère des choix parmi les possibilités que la situation lui offre. À partir de cette prise de conscience, il présente aux autres des arguments en sa faveur pour qu'on le considère comme un homme courageux qui a osé assassiner et qui est donc redouté par les autres détenus, bref un des caïds de la prison. Deux extraits exemplifient ce qui vient d'être dit :

« [...] Il ne faudrait peut-être pas grand-chose pour que je rebondisse et vous écrase ! Restez tout de même sur vos gardes. Vous venez de connaître de moi plus que la police n'en a connu, à moins qu'elle soit passée par le même chemin que moi. Vous venez d'assister à ma véritable découverte, alors méfiez-vous, je risque de ne jamais vous le pardonner. Vous avez eu l'audace de me démonter, mais ne croyez pas que je vais rester en morceaux. Yeux-Verts est déjà en train de se réorganiser. Je me reconstruis. Je me recolle. Je me refais à neuf. Je deviens plus fort, plus lourd qu'un château fort. Plus fort que la forteresse. »¹¹⁵

« [...] c'est moi qu'on respecte. On me redoute. Je suis peut-être moins fort que Boule de neige parce que son crime était un peu plus nécessaire que le mien. Parce qu'il a tué pour piller et pour voler, mais comme lui j'ai tué pour vivre et j'ai déjà le sourire. »¹¹⁶

On peut donc affirmer, en reprenant des termes sartriens, que Yeux-Verts était tout d'abord axé sur son en-soi, et que, transfiguré par son être pour-autrui, il a finalement opté pour son être pour-soi. C'est en quelque sorte l'opposé de ce qui advient aux personnages de *Huis clos*. En effet, chez ceux-ci, on passe plutôt d'un être pour-soi à un être en-soi et surtout pour-autrui. La dynamique est donc inversée.

Dit d'une autre façon, on peut affirmer que le rapport sujet-objet n'est pas le même dans les deux pièces. Dans *Huis clos*, les personnages, de par la situation dans laquelle ils sont, finissent par se retrouver sur un plan d'égalité, à savoir que dans leur confrontation chacun d'eux est autant sujet qu'objet, bourreau que victime, et qu'il s'opère une

¹¹⁴ GENET, Jean. *Haute Surveillance* (nouvelle version). Paris : Gallimard, 1988, p. 43 et 47.

¹¹⁵ Ibidem. p. 70-71.

¹¹⁶ Ibidem. p. 84-85.

crystallisation des caractères, une transparence immuable de l'image de chacun, bref la détermination du destin de chaque personnage figé comme une statue de bronze. Au contraire, dans *Haute Surveillance*, l'un des personnages prend l'ascendant sur les autres. De fait, Yeux-Verts réussit non seulement à construire sa propre image indépendamment de la volonté des autres, mais il parvient aussi à guider les choix et le destin de ceux qui cohabitent avec lui. D'une part, il domine Maurice sans difficulté, car celui-ci est naturellement faible et influençable ; d'autre part, il subjugué Lefranc, en ce sens que ce dernier, qui voulait le réduire à néant, finit par le copier. Yeux-Verts impose à tel point l'image de chef et d'assassin qu'il s'est lui-même construite que Lefranc, désireux de suivre le même chemin, tue Maurice inutilement, car cet assassinat ne suscite aucune reconnaissance et admiration chez celui qui l'a inspiré, c'est-à-dire Yeux-Verts, lequel stigmatise son compagnon en disant : « Ce que tu viens de faire ? Supprimer Maurice ? Le tuer pour rien ? Pour la gloire donc pour rien »¹¹⁷.

Contrairement à ce qu'affirme l'auteur de l'article, l'œuvre de Genet n'est donc pas purement affective. Au même titre que *Huis clos*, elle met en avant, bien que de façon différente, un problème existentiel où l'homme est confronté à son destin, à autrui, à sa liberté et à la finitude de sa vie. Si le désespoir correspond, comme l'a écrit Sartre, au fait que la vie ne s'adapte jamais totalement aux volontés de l'homme¹¹⁸, on peut dire que Yeux-Verts accepte cette condition. Tel Meursault dans *L'Étranger* d'Albert Camus – qui tire sur le corps inerte de l'Arabe alors qu'il a déjà tué –, il assume son geste absurde et l'absurdité de son existence. Il affirme ainsi : « Je n'ai rien voulu de ce qui m'est arrivé. Tout m'a été offert. Un cadeau du bon Dieu »¹¹⁹, et peut ainsi affronter la mort en toute quiétude, son devoir étant accompli, car il a repris son destin en main. « Quand mon souvenir te reviendra », avait-il dit à Maurice, quand celui-ci doutait de sa force.¹²⁰

Dans *Haute Surveillance*, le cadre dans lequel évoluent les personnages peut être assimilé à celui de *Huis clos*. On peut de même voir des ressemblances entre les deux pièces si l'on observe le nombre de personnages et la tension qui règne entre eux. Toutefois, cela ne veut pas dire que la forme soit la même dans les deux œuvres et ce pour la raison bien simple que les personnages de Sartre sont morts tandis que ceux de Genet sont bien vivants. Les premiers se trouvent en enfer – même si celui-ci est symbolique –, les seconds sur Terre en prison. Inès, Estelle et Garcin, en plus de l'impossibilité de contact avec les mortels, sont dans l'incapacité d'intervenir dans le présent ou dans le futur puisque ceux-ci ne font plus partis de

¹¹⁷ GENET, Jean. Op. cit., p. 110.

¹¹⁸ SARTRE, Jean-Paul. *L'Existentialisme est un humanisme*. Paris, Nagel, 1966, p. 50.

¹¹⁹ GENET, Jean. Op. cit., p. 111.

¹²⁰ Ibidem, p. 89.

leur existence. Évidemment, cela change toutes les données du problème par rapport à ce qui se passe entre Yeux-Verts, Maurice et Lefranc. C'est sans doute pour cette raison que le commentateur caractérise le drame de Sartre comme cérébral et celui de Genet comme affectif.

Si les formes sont différentes, les contenus le sont encore plus, comme l'a remarqué l'auteur du compte rendu sans toutefois expliquer pourquoi. Ainsi que nous venons de l'évoquer, les luttes entre des morts ne pourraient ressembler à celles entre des vivants. Les personnages de *Haute Surveillance* ont encore un contact avec l'extérieur, même s'il est restreint, de même qu'ils peuvent influencer leur environnement à l'intérieur de la cellule. Ils sont donc en mesure d'agir et de changer le cours des choses. Ils ont même la possibilité d'atteindre physiquement ceux qui se trouvent autour d'eux. C'est le cas, puisque Lefranc assassine Maurice. Chacun, y compris Yeux-Verts, est donc capable de prendre son destin en main et éventuellement celui d'autrui. Dès lors, leur point de vue sur leur existence est tout à fait différent de celui des personnages de *Huis clos*. Ceci étant, les buts des deux dramaturges divergent, ainsi que nous l'avons montré et que l'a affirmé le commentateur.

Enfin, et nous continuons dans le même axe de pensée, les trois personnages de *Haute Surveillance* sont des hommes pris au piège de leur sexualité et de leur masculinité. De l'homosexualité de Maurice à l'extrême virilité de Boule-de-neige, ces hommes s'opposent dans une lutte dont les armes sont entre autres la séduction, la provocation, le mépris, la tromperie et la force physique. Bref, toute une gamme d'attitudes et de sentiments qui mettent en exergue l'une des intentions de Genet : la complexité des rapports entre des individus du sexe masculin dans une cellule de prison. Nous sommes désormais bien loin des préoccupations psychologiques que Sartre expose dans *Huis clos*.

4 MORTS SANS SÉPULTURE

Morts sans sépulture est une pièce en deux actes et quatre tableaux que Jean-Paul Sartre a écrite et qui a été présentée pour la première fois, à Paris, en 1946.

Le compte rendu qui porte le titre « *Mortos sem sepultura* » est paru dans la rubrique « Teatro de 30 dias », en mai 1954. Son auteur est Paulo Duarte.

4.1 RÉSUMÉ DU COMPTE RENDU

Dans ce compte rendu, l'auteur (dont le nom n'apparaît pas) perçoit principalement que Sartre traite dans cette pièce de questions ontologiques tel que le sens qui est donné à la vie et à la mort. Ce sont, à son avis, des thèmes existentialistes qui sont un peu démodés et dont il était déjà fatigué quand il avait lu cette œuvre pour la première fois quelques années auparavant. Il affirme d'ailleurs à ce titre que *Morts sans sépulture* lui avait alors paru inférieure à d'autres pièces comme *Huis clos* et *Les Mouches*.

L'approche de ces questions ontologiques implique, selon lui, une certaine inutilité de la contextualisation historique, car, argumente-t-il, l'histoire qui est racontée pourrait avoir lieu en un autre lieu et à une autre époque.

Pourtant, et c'est là une contradiction sur laquelle il faudra revenir, il s'appuie sur l'époque qu'il vit pour montrer que les questions évoquées par Sartre ne sont plus d'actualité ou ne correspondent pas à l'attitude adoptée par ses contemporains face aux dangers qui les menacent. Il explique ainsi d'une part que l'humanité a oublié les horreurs du passé, et que, d'autre part, devant l'imminence d'un troisième conflit mondial, on vit de manière gratuite sans se soucier de l'éthique ou de la métaphysique. Il ajoute que l'irréductibilité des positions des personnages lui semblent donc inconcevables par rapport au cours de l'histoire.

L'auteur du compte rendu reconnaît toutefois que l'œuvre de Sartre conduit à une prise de conscience et à une auto-critique qui s'avèrent toujours bénéfiques. Il indique aussi que le dramaturge réussit une fois de plus à conserver l'unité psychologique de chaque personnage qui ne peut être confondu avec un autre et ce malgré le processus littéraire qu'il juge « próximo da experiência de laboratório » (p. 564).

Voici la description qu'il fait des personnages :

- Canoris est le plus dur, le plus résistant. Son premier but est de ne dénoncer personne et de lutter pour la cause dans laquelle il s'est engagé, quitte à lancer ses ennemis sur de fausses pistes, ce qui est, d'après le commentateur, contre ses principes.
- Henry cherche à se justifier sa mort. Il décide qu'il est préférable de mourir sous la torture en protégeant son chef, plutôt que d'être fusillé sans motif.
- Sorbier, de peur d'avouer ce qu'il sait pendant la deuxième séance de torture opte pour le suicide et se transforme de cette façon en héros.

À propos des tortionnaires, il écrit :

« Aos carcereiros não seria agradável contemplar o martírio aceito dos adversários. Para desculparem a própria vergonha, ou apenas para que não se sentissem inferiores, nada melhor que a fraqueza deles, indicando ser igual à matéria de todos os homens, frágil e corrompida. Único consolo a que almejam. » (p. 564)

Il est étrange de constater qu'il ne cite ni Lucie, ni François.

Le commentateur s'intéresse ensuite à la représentation à laquelle il a assisté au Teatro Brasileiro de Comédia. Il estime que la mise en scène de Flamínio Bollini Cerri est sobre, vigoureuse, et, principalement, discrète. Ceci est pour lui très important, car, écrit-il, la teneur de la pièce pourrait inciter certains metteurs en scène à insister sur les cris et sur les coups donnés, comme dans les spectacles dignes du Grand Guignol. Heureusement, affirme le commentateur, Bollini Cerri privilégie le drame psychologique et l'intensité intérieure qui le compose, faisant preuve d' « [...] equilíbrio e [...] exatidão » (p. 564).

Dans ses dernières considérations, le commentateur ajoute que ce « espetáculo [...] exige que a platéia sacuda a tranqüilidade a que se ia acostumando, no sentido de não se deixar vencer pela satisfação burguesa » (p. 565).

4.2 RÉSUMÉ DE LA PIÈCE

L'action se déroule à l'époque où la France était occupée par les troupes allemandes durant la Seconde Guerre mondiale. Cinq résistants – Lucie, Canoris, Sorbier, Henri et François –, qui ont été arrêtés, vont être torturés par des collaborateurs de l'armée allemande du nom de Clochet, Landrieu, Pellerin et Corbier. Les prisonniers sont dans une salle sombre, un grenier, tandis que les tortionnaires se trouvent à l'étage inférieur. Ce sont là les uniques espaces de l'action.

Lucie, Canoris, Henri et Sorbier décident de ne parler à aucun prix. L'un des problèmes qui se posent au départ, c'est qu'ils n'ont rien de précis à cacher, car ils ne connaissent pas la cachette de leur chef, Jean. Néanmoins, peu de temps après, Jean est arrêté et conduit parmi eux, sans que les collaborateurs ne sachent qui il est. À partir de ce moment, les torturés ont un rôle bien précis à jouer, cacher leur secret, ce qui rend leur tâche moins pénible.

Ainsi que l'auteur du compte rendu d'*Anhembí* l'a précisé, Sorbier est torturé une première fois et résiste. La seconde fois, il se suicide en se jetant par la fenêtre, car il se sent vulnérable. Lucie, Henri et Canoris sont prêts à supporter les plus rudes épreuves et n'hésitent pas à tuer le jeune François dont ils perçoivent la fragilité – c'est Henri qui l'assassine de ses propres mains.

Jean ne sera pas torturé et sera même libéré, mais il se trouve confronté à une terrible crise de confiance, car il voit ses amis se faire torturer pour le sauver. Il leur suggère de mentir et d'inventer un lieu où se cache leur chef. Ils suivent son conseil qui ne leur permet cependant pas d'échapper à la mort.

4.3 ANALYSE DU COMPTE RENDU

Universalité, atemporalité, actualité

L'auteur du compte rendu affirme très justement que le thème de la pièce est universel et atemporel, puisque, d'après lui, y est abordé le sens de la vie à l'approche de la mort. Pourtant, ainsi que nous l'avons vu dans le résumé de son commentaire, il juge aussitôt après que, malgré l'apport indubitable de ces questions ontologiques, il ne lui semble pas opportun de traiter d'un tel sujet à cette époque-là.

En ce qui concerne l'atemporalité de l'action, le commentateur est corroboré dans son affirmation par Sartre qui explique que ce qui l'intéressait au moment où il a écrit sa pièce, c'était surtout de décrire une situation limite dans laquelle des hommes se trouvent confrontés d'une part à la torture et, d'autre part, à l'une des conséquences possibles : la mort. Il faut toutefois signaler que le thème de la torture est, selon le philosophe, pertinent à l'époque de l'après-guerre et ceci pour des raisons évidentes.¹²¹ On peut même ajouter, contrairement à ce que pense l'auteur de l'article quand il se réfère aux horreurs du passé comme si celles-ci appartenaient vraiment à un temps révolu, que ce sujet est hélas constamment d'actualité, au même titre que la guerre qui ne cessera sans doute jamais de frapper le monde. Sartre n'est

¹²¹ SARTRE, Jean-Paul. "Morts sans sépulture". In : *UnThéâtre de situations*. Paris : Gallimard, 1992, p. 285.

que réaliste. De même qu'il donne toute son importance à l'homme, il ne se fait pas d'illusions quant aux bassesses dont il est capable. Un passage des *Séquestrés d'Altona* nous le prouve, si besoin en était :

« [...] le siècle eût été bon si l'homme n'eût été guetté par son ennemi cruel, immémorial, par l'espèce carnassière qui avait juré sa perte, par la bête sans poil et maligne, par l'homme. Un et un font un, voilà notre mystère. La bête se cachait, nous surprinions son regard, tout à coup, dans les yeux intimes de nos prochains ; alors nous frappions : légitime défense préventive. J'ai surpris la bête, j'ai frappé, un homme est tombé, dans ses yeux mourants j'ai vu la bête, toujours vivante, moi. »¹²²

Ceci dit, on peut également se poser une première question : de quelle époque l'auteur de l'article parle-t-il ? Car la pièce a été écrite en 1946, alors que l'article est publié dans *Anhembí* en 1954 ; de nombreuses choses se sont passées entre-temps. D'autre part, il est curieux qu'il voie cette époque-là comme un moment de l'histoire où, d'après lui, la gratuité des actes prime sur les préoccupations éthiques et métaphysiques. Se réfère-t-il à la France – époque de la guerre du Vietnam (qui prend fin pour la France sur le désastre militaire de Diên Biên Phu) et de la guerre d'Algérie (qui commence la même année) où la torture était largement pratiquée –, au Brésil, ou aux deux pays ? Son observation manquant de précision, nous ne pouvons nous attarder sur ce sujet. Il semble donc plus intéressant de se pencher sur les questions ontologiques qui conduisent, selon lui, à une prise de conscience et à une auto-critique qui sont toujours bénéfiques. Notons cependant qu'une fois encore il ne donne pas de détails sur ce qu'il entend par questions ontologiques.

Un autre *Huis clos* ?

Pour répondre à ces questions, revenons à la pièce elle-même. On remarque tout d'abord qu'elle présente de fortes similitudes avec deux autres œuvres de Sartre : « Le Mur » et *Huis clos*. On observe immédiatement trois aspects que ces œuvres ont en commun : la vie, la mort et l'espace réduit.

¹²² SARTRE, Jean-Paul. *Les Séquestrés d'Altona*. Paris : Gallimard, 1960, p. 381.

Le thème de la mort est central puisque, dans les trois cas, elle détermine la limite de la situation. Pourtant, les personnages n'y sont pas confrontés de la même manière. Dans « Le Mur », ils y sont condamnés dès le départ. Dans *Huis clos*, c'est l'opposé, étant donné qu'ils sont déjà morts et se trouvent en Enfer. Finalement, dans *Morts sans sépulture*, ils ne sont ni condamnés à mort, ni morts, mais bien vivants. Il convient donc d'être prudent pour ne pas tomber dans le piège d'une apparence trompeuse.

Dans *Morts sans sépulture*, les maquisards ont un pouvoir de décision que ceux des autres œuvres n'ont pas, ce qui est déterminant du point de vue ontologique. À partir du moment où ils sont torturés et qu'ils ont quelque chose à cacher, ils prennent une décision qui détermine à la fois le futur de l'humanité et leur propre image qui se fixera à jamais après leur mort. Dans sa conférence intitulée « L'Existentialisme est un humanisme », datant de 1946, Sartre donne une explication au sujet de cette forme d'engagement :

« [...] je suis obligé de choisir une attitude, et [...] de toute façon je porte la responsabilité d'un choix qui, en m'engageant, engage aussi l'humanité entière, même si aucune valeur *a priori* ne détermine mon choix, celui-ci n'a rien à voir avec le caprice ; et si l'on croit retrouver ici la théorie gidiennne de l'acte gratuit, c'est qu'on ne voit pas l'énorme différence entre cette doctrine et celle de Gide. Gide ne sait pas ce que c'est qu'une situation ; il agit par simple caprice. Pour nous, au contraire, l'homme se trouve dans une situation organisée, où il est lui-même engagé, il engage par son choix l'humanité entière, et il ne peut plus éviter de choisir. »¹²³

Des questions de l'époque

Ouvrons une parenthèse pour observer que cette précision apportée par le philosophe prouve qu'il y a une profonde erreur d'analyse de la part de l'auteur du compte rendu d'*Anhemi* qui ne tient nullement compte du décalage entre l'époque où *Morts sans sépulture* est parue et celle où il a, lui, écrit son texte. Contrairement à ce qu'il affirme, les pensées de Sartre et des existentialistes français revêtent alors une extrême importance dans la France de l'après-guerre. Ghislaine Cotentin-Rey le confirme lorsqu'elle écrit : « Dans ce contexte, le philosophe est de plus en plus considéré comme un guide, et lui-même est conscient que son devoir est de prendre part aux combats de l'histoire tout en rappelant les droits de la

¹²³ SARTRE, Jean-PAUL. *L'Existentialisme est un humanisme*. Paris, Nagel, 1966, p. 74-75.

conscience face à elle »¹²⁴. Nombreux sont les jeunes, en particulier, qui ont besoin d'explication devant les graves événements historiques, et qui ne prétendent aucunement tourner le dos au monde et à leurs responsabilités. Sartre souligne que cette attitude irresponsable remonterait plutôt aux années 1920, moment où Gide est, d'après le philosophe, le chef de file d'une génération qui a obtenu la liberté totale mais ne sait qu'en faire et la consume dans des actes gratuits et inutiles pour la société.¹²⁵ Rappelons à ce sujet le personnage de Lafcadio, le héros des *Caves du Vatican*, d'André Gide, qui tue le passager d'un train sans raison – fait que nous avons déjà rapporté précédemment.

Au contraire, le philosophe désire montrer que, dans une situation extrême comme celle qui est présentée dans la pièce que nous analysons, la responsabilité de l'individu est plus que jamais totale et lourde de conséquences. Tant et si bien que ce n'est pas la mort en elle-même qui effraie, mais au contraire la vie qui entraîne la liberté de la conscience et la responsabilité de l'acte.

Le deuxième point important est l'image qui colle à l'individu. Sartre dit : « Pour obtenir une vérité quelconque sur moi, il faut que je passe par l'autre »¹²⁶. Dans cette relation inter-subjective, la mort est le point limite au-delà duquel nul ne peut modifier son image. C'est d'ailleurs la base du conflit de *Huis clos* dont, rappelons-nous, la phrase-clé est : *L'enfer, c'est les autres*. Dans *Morts sans sépulture*, et c'est là un des aspects fondamentaux de la pièce, les protagonistes ont le temps de lutter pour se façonner une dernière image. Ils convient d'ailleurs de rappeler un fait important que nous n'avons pas encore signalé : les résistants qui avaient reçu l'ordre d'envahir un village tenu par les Allemands ont échoué dans leur mission, ce qui a entraîné, outre leur arrestation, la mort de trois cents villageois innocents. Les maquisards s'en sentent entièrement responsables, à l'exception de François qui se dit lui-même victime des ordres qu'il a reçus :

« [...] je n'ai fait qu'obéir. Je suis innocent ! Innocent ! Innocent ! »¹²⁷

« Je vous jure que je n'ai jamais su à quoi je m'engageais. »¹²⁸

« (s'adressant à Jean) Je ne suis pas un héros et je ne veux pas qu'on me martyrise à ta place ! »¹²⁹

¹²⁴ COTENTIN-REY, Ghislaine. *Les Grandes Étapes de la civilisation française*. Paris : Bordas, 1992, p. 387.

¹²⁵ SARTRE, Jean-Paul. *L'Existentialisme est un humanisme*. Paris, Nagel, 1966, P. 74.

¹²⁶ Ibidem, p. 67.

¹²⁷ SARTRE, Jean-Paul. *La Putain respectueuse* suivi de *Morts sans sépulture*. Paris : Gallimard, 1947, p. 101.

¹²⁸ Ibidem, p. 113.

¹²⁹ Ibidem, p. 139.

L'image indélébile de chaque personnage

Comme le souligne le commentateur d'*Anhemi*, on retrouve dans cette pièce certaines questions ontologiques que l'on peut même qualifier d'existentialistes, dans la mesure où elles sont liées à une problématique politique. Mais pour bien en saisir le contenu et la portée, il faut porter son regard sur les comportements des personnages et en particulier sur les transformations qu'ils subissent.

À un premier niveau, cette œuvre de Sartre focalise trois aspects intimement liés : le torturé, le tortionnaire et la torture. À un second niveau, elle met en avant tout ce que cette situation engendre chez les personnages, que ce soit dans leurs relations interpersonnelles ou bien en eux-mêmes, au plan de leur conscience.

Cela donne lieu à plusieurs combats simultanés : celui des torturés qui ne veulent pas être vaincus par leurs bourreaux ; celui des résistants entre eux qui ne peuvent mettre leur cause et leurs compagnons du dehors en péril ; et, indirectement, celui plus interne qui concerne chaque prisonnier, confronté à ses propres responsabilités.

Pour ce faire, on peut les regrouper en ensembles, en sous-ensembles ou encore en isoler certains. Peut-être était-ce même l'idée de Sartre, ce qui rejoint ce que le commentateur affirme : un processus littéraire proche de l'expérience de laboratoire. Ouvrons une parenthèse pour remarquer que Paulo Duarte n'est pas le seul de cet avis. Pour s'en apercevoir, il suffit d'observer la critique suivante de Jean-Jacques Gautier, qui date de novembre 1946 : « [Sartre] nous a soumis à une espèce de problème algébrique, avec des personnages en bois, typés une fois pour toutes. Des espèces de pantin sans un seul cri vraiment humain. »¹³⁰

Dans un premier groupe qui réunit Sorbier, Henri, Lucie, Canoris et François, on peut voir l'évolution suivante : dans un premier temps, ils portent en eux la culpabilité de la mort des trois cents personnes qu'ils ont directement provoquée. Conscients d'être près de leur fin, ils veulent recouvrer leur dignité en se rachetant par leur sacrifice – mort courageuse sous la torture sans dénoncer les résistants encore libres –, en ressentant une extrême souffrance, peut-être à la hauteur de celle subie par les villageois, et en prenant l'ascendant sur les miliciens qui se remettent eux-mêmes en question dans leur attitude bestiale.

Ainsi, Sorbier, qui se sentait le plus faible – « C'est de moi que j'ai peur » (p.107) – et sur le point de parler, est le premier à immortaliser dans le suicide sa résistance pendant les

¹³⁰ GAUTIER, Jean-Jacques, cité par PEYREFITTE, Alain (dir.). *L'Aventure du XX^e siècle*, d'après les collections et les grandes signatures du *Figaro*. Paris : Hachette, 1989, p. 31.

interrogatoires. Il sauve son image en se suicidant et se fabrique ainsi *in extremis* un destin de héros plutôt que celui d'un lâche ou d'un traître, comme il l'avait sous-entendu lui-même :

« Je savais qu'ils finiraient par me prendre et que je serais, un jour, au pied du mur, en face de moi, sans recours. »

« (à Canoris) Te casse pas la tête. À présent je sais. Je sais ce que je suis pour de vrai. »¹³¹

Il en va de même pour Henri et Lucie qui décident de résister coûte que coûte jusqu'à la fin pour figer leur courage et leur conviction – devenant ainsi de véritables morts-vivants –, et ceci malgré l'assassinat de François, le petit frère de Lucie, qui aurait sans doute cédé à la torture. Henri représente à lui seul le fardeau que l'homme existentiel doit porter toute sa vie, à savoir la liberté qui engendre la responsabilité des actes, des sentiments de culpabilité et le sens que l'on donne à sa vie pour ne pas demeurer dans la facticité. Quelques extraits nous montrent cette lutte de la conscience à laquelle il se trouve confronté :

« Si seulement je pouvais me dire que j'ai fait ce que j'ai pu. Mais c'est sans doute trop demander. Pendant trente ans, je me suis senti coupable. Coupable parce que je vivais. À présent, il y a les maisons qui brûlent par ma faute, il y a ces morts innocents et je vais mourir coupable. Ma vie n'a été qu'une erreur. »

« On me donnait des ordres. J'obéissais. Je me sentais justifié. À présent personne ne peut plus me donner d'ordres et rien ne peut plus me justifier. Un petit morceau de vie en trop : oui. »

« J'ai glissé hors du monde et il est resté plein. Comme un œuf. Il faut croire que je n'étais pas indispensable. »¹³²

Aussi paradoxal que cela puisse paraître, Henri se sent rassuré par la souffrance qu'il ressent, sans doute parce que celle-ci lui permet à la fois d'échapper à ses pensées en ne pensant qu'à son corps et de se rapprocher amoureusement de Lucie, s'extirpant ainsi de sa solitude. Il l'exprime lui-même lorsqu'il s'adresse à Jean : « Sa souffrance [de Lucie] nous rapproche. Le plaisir que tu lui donnais nous séparait davantage. Aujourd'hui je suis plus près d'elle que toi. »¹³³

¹³¹ SARTRE, Jean-Paul. Op. cit., p. 115 et 136.

¹³² Ibidem, p. 120, 121 et 124.

¹³³ SARTRE, Jean-Paul. Op. cit., p. 185.

Lucie, elle, joue un rôle canalisateur car elle centralise les énergies et les sentiments de presque tout le groupe. Théoriquement la plus vulnérable face aux tortionnaires, elle montre par son courage que, quelque soit la situation, nul n'est en mesure de lui voler et sa liberté, et le projet qu'elle a décidé de réaliser dans les derniers instants de sa vie : vaincre les tortionnaires, sauver la cause et ses compagnons qui, à l'extérieur, continuent la lutte. Elle y parvient au prix de maints sacrifices, y compris, comme nous l'avons vu, en laissant assassiner son propre frère. Notons ici que Lucie permet ainsi à François de ne pas mourir comme un lâche. Lucie est donc un pôle d'attention et un pôle témoin, en ce sens que les hommes – torturés ou tortionnaires – peuvent mesurer leur degré de courage, d'intégrité et de vulnérabilité ou encore de barbarie par rapport à elle. Un passage est tout à fait révélateur à ce propos :

« Ils ne m'ont pas touchée. Personne ne m'a touchée. J'étais de pierre et je n'ai pas senti leurs mains. Je les regardais de face et je pensais : il ne se passe rien. (*Avec passion.*) Il ne s'est rien passé. À la fin je leur faisais peur. (*Un temps.*) François, si tu parles, ils m'auront violé pour de bon. Ils diront : « Nous avons fini par les avoir ! » Ils souriront de leurs souvenirs. »¹³⁴

Finalement, c'est comme une mère qu'elle réunit les hommes autour d'elle, formant une image d'union, de résistance et de solidarité à toute épreuve. L'extrait qui suit dispense de plus amples commentaires :

« C'est bien. Serrez-vous contre moi. Je sens vos bras et vos épaules, le petit pèse lourd, sur mes genoux. C'est bien. Demain je me tairai. Ah ! Comme je vais me taire. Pour lui, pour moi, pour Sorbier, pour vous. Nous ne faisons qu'un. »¹³⁵

Dans cet ensemble, on peut voir un sous-ensemble constitué de François et Canoris, ceci parce qu'ils en représentent les deux extrêmes. François, et nous l'avons déjà montré, est synonyme de faiblesse et de non-engagement. En allant plus loin, on peut même affirmer qu'il symbolise le refus de la liberté, car il juge que ses actes ont été guidés par le choix d'autrui et qu'il n'en est donc pas responsable. Il se veut victime et non martyr.

Au contraire, Canoris est complètement engagé dans la lutte qui l'oppose aux oppresseurs. Il ne désire même pas devenir un martyr pour sauver sa conscience. Ce qui

¹³⁴ SARTRE, Jean-Paul. Op. cit., p. 189.

¹³⁵ Ibidem, p. 209.

l'intéresse, c'est de sauver sa vie pour continuer à être utile à la cause qu'il défend. Il dit ainsi : « Moi, je crois qu'il y a beau temps que nous sommes morts : au moment précis où nous avons cessé d'être utiles »¹³⁶. En réalité, de tous les personnages, c'est celui qui fait preuve de plus de cohérence et d'authenticité, puisque, à aucun moment, il ne remet en question le dessein qu'il s'est tracé. Sa vie a un sens et un objectif bien précis ; sa mort représente un obstacle qu'il faut repousser le plus loin possible pour qu'il puisse accomplir son dessein. Il incite ses compagnons de captivité à en faire autant :

« [...] on ne peut pas gaspiller trois vies. [...] Pourquoi voulez-vous mourir ? À quoi cela sert-il ? »

« [...] je n'ai pas peur (de la mort). Mais nous n'avons pas le droit de mourir pour rien. »¹³⁷

Un deuxième ensemble ne comprend qu'un seul élément, il s'agit de Jean. Bien qu'il soit le chef des autres résistants et que ceux-ci cherchent absolument à le sauver, il finit par se retrouver isolé. À l'opposé de Canoris, il semble beaucoup plus soucieux de sauver son amour pour Lucie et son image que de faire preuve d'abnégation pour servir intégralement à sa cause. Il tergiverse, ne supporte pas de voir souffrir les autres et désirerait même être à leur place pour ne plus avoir à prendre de décisions dont dépend la vie d'autres hommes. En forçant les autres à lui renvoyer une image rassurante de victime ou de héros, il se rend compte qu'il n'est qu'un lâche égocentrique qui n'a pas le courage d'affronter sa propre existence, ni même le regard de ceux qui se taisent pour défendre sa position. Il avoue ainsi : « C'est pour moi qu'il [Canoris] va souffrir [...]. Quand il reviendra, comment pourrai-je supporter son regard ? »¹³⁸

Il y a enfin le troisième groupe qui est composé des miliciens. Leur intention est assez facile à saisir : faire parler leurs victimes pour ne pas se sentir inférieurs à elles et se prouver de cette façon la cohérence de leurs actes. En d'autres termes, et pour reprendre les explications de Sartre à ce sujet, le tortionnaire, cherche à avilir sa victime pour mieux l'objectiver. Le philosophe déclare à propos de sa pièce :

« J'ai voulu montrer en particulier cette espèce d'intimité qui finit par naître entre le bourreau et sa victime, et qui dépasse le conflit de

¹³⁶ SARTE, Jean-Paul. Op. cit., p. 120.

¹³⁷ Ibidem, p. 228 et 230.

¹³⁸ Ibidem, p. 138.

principes. Le milicien a besoin d'abaisser le résistant, de le contraindre à une lâcheté proche de la sienne : car cela lui apporte la seule justification qu'il puisse trouver. »¹³⁹

Peu importe donc si ce qui est avoué sert ou non à la cause – puisque les miliciens savent qu'ils vont perdre la guerre et que leur fin est proche –, le but étant d'assujettir l'autre personne pour justifier ses propres actes, et de fuir la honte d'être ce qu'ils sont. Landrieu ne cache pas ce qu'il ressent :

« Ça la fout mal quand ils ne parlent pas. »

« (parlant de la mort) Chacun son tour. [...] Aujourd'hui le leur. Demain le mien. Est-ce que ce n'est pas régulier ? Je suis régulier, moi. [...] On est des bêtes. »

« Je dis qu'ils parleront. Ce sont des bêtes, il faut savoir les prendre. »¹⁴⁰

Les diverses facettes de *Morts sans sépulture*

Comme nous l'avons dit au début de cette analyse, *Morts sans sépulture* est donc différente de *Huis clos*, des *Mouches* ou encore du « Mur » que nous avons évoqués. Si l'on peut y voir initialement, à l'instar de l'auteur du compte rendu, une répétition (selon lui inférieure) à d'autres pièces de Sartre, on s'aperçoit néanmoins que cette pièce occupe une place importante mais dans un autre registre.

Certes, il y a derechef cet univers clos que l'on trouve déjà dans *Huis clos* et *Le Mur*, cette espèce d'expérience de laboratoire – selon l'expression du commentateur – où l'on dissèque froidement la psychologie des personnages. Mais s'y ajoutent toutefois d'autres ingrédients qui apportent certaines particularités à la pièce.

Il y a d'une part la torture qui révèle chaque être au plus profond de sa chair, que ce soit le torturé ou le tortionnaire. Cela englobe le rapport de chaque individu à soi-même et à autrui, donc un problème ontologique auquel le commentateur n'a donné que peu d'importance.

¹³⁹ SARTRE, Jean-Paul. "Morts sans sépulture". In : *Un Théâtre de situations*. Paris : Gallimard, 1992, p. 286.

¹⁴⁰ Idem. *La Putain respectueuse* suivi de *Morts sans sépulture*. Paris : Gallimard, 1947, p. 154, 117 et 219.

D'autre part, *Morts sans sépulture* traite de la responsabilité de chacun face à ses actes. Quel choix faut-il faire quand de celui-ci dépendent sa propre vie et principalement celle des autres ? Choisir le sort de l'humanité, tel est, nous dit Sartre, le problème de tout un chacun, en particulier à une époque d'incertitude et de conflits comme l'ont été les années 30 et 40 en France. Peut-être est-ce à nouveau un thème lié à l'éthique que le commentateur juge inutile au moment où il écrit son compte rendu.

Chaque personnage construit sa propre morale et subit en conséquence le jugement d'autrui. Le moindre choix est un dilemme qui se trouve résolu par la mort et les actes personnels se transforment en actions collectives et politiques. Autant de dédoublements que *Morts sans sépulture* permet d'envisager.

Il s'agit sans aucun doute d'une pièce parfaitement ajustée à son contexte historique, de par les thèmes qu'elle propose et les questions qu'elle soulève, mais aussi d'un point de vue atemporel sur l'homme, de son rapport à l'existence, à la mort et à son engagement politique. Bref une pièce on ne peut plus sartrienne capable de troubler « a satisfação burguesa » (p. 565).

5 LE DIABLE ET LE BON DIEU

Cette pièce comporte trois actes et onze tableaux. Sa première eut lieu au théâtre Antoine, à Paris, le 7 juin 1951, avec Pierre Brasseur, Jean Vilar et Maria Casarès. Elle fut publiée la même année.

Le premier compte rendu que nous analysons est paru en septembre 1951 dans la rubrique « Teatro de 30 dias » sous le titre « A nova peça de Sartre : Le Diable et le Bon Dieu ». Il est signé P. M.

Le deuxième est paru en mars 1952. Il a été écrit par R. Mariancic qui l'a intitulé : « A experiência sartriana da inexistência de Deus ».

5.1 RÉSUMÉ DU PREMIER COMPTE RENDU

L'auteur de l'article, dont on ne connaît que les initiales, P. M., admet tout d'abord qu'il n'a pas lu le texte et que, se basant sur divers commentaires qu'il a pu rassembler de critiques français, il tâchera de faire une approche à partir de ces différents points de vue. Prudent, P. M. Avise ses lecteurs qu'il s'agit de réactions parfois exacerbées par le manque de recul, ce que du reste il condamne. Il cite à ce titre une première observation que Jacques Lemarchand a écrite dans *Le Figaro Littéraire* : « Il y aurait de l'outrecuidance à prétendre rendre un compte exact, nuancé et précis d'une œuvre comme *Le Diable et le Bon Dieu* de Jean-Paul Sartre, au lendemain même de sa création, après une seule audition, et sans avoir le texte sous les yeux » (p. 136).

Pourtant, rapporte P. M., la pièce de Sartre a immédiatement provoqué un lever de boucliers, en particulier du côté des chrétiens représentés principalement par François Mauriac dont P. M. reprend les réactions suivantes qui sont parfois contradictoires :

« Ils blasphèment ce qu'ils ignorent ! »

« Des quelques sottises qui ont échappé au grand Nietzsche, convenons que la plus sottise est ce 'Dieu est mort' que la milice sartrienne a inscrit sur son drapeau noir ; car pour être mort, il faut avoir été, et si Dieu a été, il est encore et à jamais. »

« Indifférence devant le blasphème de Sartre. »

« Qu'importe si la pièce a paru ennuyeuse : Sartre, lui, est intéressant. »

« Dans ce drame interminable, l'inexistence des personnages est beaucoup plus évidente que celle de Dieu. »

À propos de la dialectique sartrienne :

« [c'est la] prolifération cancéreuse d'un esprit qui se dévore lui-même, qui s'irrite d'un mot vide : Dieu-vide comme la cape abandonnée contre laquelle le taureau s'acharne. »

P. M. illustre les considérations précédentes par quelques répliques de la pièce :

« L'Église est une P... »

« Tu es un bâtard. »

« Oui, comme Jésus-Christ »

Puis il les renforce par une réflexion de Jean Cocteau : « On ne savait pas jusqu'où Sartre irait trop loin ». Outre ces avis que P. M. cite, il convient de retranscrire un passage entier, bien qu'on ne sache pas qui en est l'auteur :

« [...] Sartre é interessante e vamos estudá-lo, conhecer-lhe os pontos de vista, discutir com ele, demonstrar-lhe que está errado. Mesmo porque, Sartre não é o verdadeiro ateu, o ateu profundamente convencido de que Deus não existe. Não é um ateu perigoso como Gide. « Sartre blasphème ce qu'il ignore, Gide renie ce qu'il connaît ». E, na própria violência com que ataca, não estará o sintoma da crença não reconhecida mas real, da nostalgia de Deus, do desespero de estar só ? Talvez. Nostalgia e uma certa ingenuidade em discutir Deus e o Diabo, o Bom e o Mal, em pleno século vinte, a era da bomba atômica, das « situações de fato », numa França espremida entre os Estados Unidos e a Rússia. » (p. 136-137)

Ensuite, sans donner d'amples explications, P. M. termine son compte-rendu en louant la pièce et son auteur.

5.2 RÉSUMÉ DU SECOND COMPTE RENDU

Dans un premier temps, R. Mariancic condamne Jean-Paul Sartre d'avoir écrit une pièce à thèse pour y appliquer ses idées philosophiques. C'est selon lui une erreur, car il estime que pour produire une véritable émotion, une pièce ne peut exclure les passions des personnages, éléments qui lui semblent absents dans *Le Diable et le Bon Dieu*.

Dans un deuxième temps, R. Mariancic affirme que cette pièce ne possède pas les qualités des *Mains sales*. Il lui reproche entre autres sa superficialité, son excès de détails, son aspect historique et l'inutilité de certaines actions secondaires qui rendent, d'après lui, la pièce assez ennuyeuse.

Finalement, il voit chez Sartre le désir d'attaquer l'Église et de provoquer un scandale en utilisant la forme au service du contenu, le théâtre au service de ses idées.

5.3 RÉSUMÉ DE LA PIÈCE

L'histoire se passe en Allemagne au XVI^e siècle. Gøetz, enfant illégitime d'un paysan et d'une noble, s'allie à l'archevêque de la ville de Worms contre son propre demi-frère, Conrad, pour obtenir les terres de ce dernier. Conrad meurt au cours de la bataille.

Toutefois, Gøetz décide de s'emparer seul de Worms où les habitants les plus pauvres se sont insurgés contre les bourgeois. Durant l'insurrection, l'évêque de la ville a été tué et deux cents prêtres ont été faits prisonniers par les hommes de celui qui mène la révolte, Nasty.

Avant de mourir, l'évêque a remis à un prêtre du nom de Heinrich – épargné parce qu'il s'était toujours soucié du sort des pauvres –, une clé qui permettrait de délivrer les prisonniers par un passage secret.

Pendant qu'un banquier de la ville et l'archevêque essaient de trouver une solution pour dissuader Goetz de détruire Worms, Heinrich décide de rencontrer celui-ci. Toutefois, pris d'une crise de conscience, il ne sait s'il doit sauver les prêtres ou les vingt mille hommes du peuple. Son dilemme ne fait que croître lorsqu'il se trouve face à Gøetz, lequel veut se venger du sort que lui a réservé la vie et désire faire le mal pour le mal afin de défier Dieu, en dehors de tout intérêt collectif ou personnel.

Pourtant, Heinrich réussit à convaincre le chef de guerre que le mal est facile à réaliser car il est partout sur terre, alors que le bien est le privilège de Dieu. Dès lors, Gøetz opte pour le bien. Feignant de remettre sa décision au fruit du hasard, il triche en jetant les dés et s'engage sur la voix du bien pour être enfin seul et devenir un saint.

Après avoir rétabli la paix dans la ville de Worms, il décide de distribuer ses terres aux paysans, ce que désapprouve totalement Nasty, qui préférerait préparer lentement la révolte des paysans contre les seigneurs. Nasty pense de toute façon que le fait de donner des terres à certains groupes provoquerait inévitablement des rivalités et conduirait à la guerre entre les paysans.

Dans son élan de générosité, Gøetz crée la Cité du Soleil. Heinrich l'épaule en entretenant le peuple dans la superstition pour que des guerres ne se déclenchent pas.

Néanmoins, Nasty déjoue le piège et dénonce les manipulations d'Heinrich auprès des paysans. Pendant ce temps, Gøetz en vient à se percer les mains et le flanc – tel Jésus-Christ – pour impressionner ses disciples.

Toutes les supercheries de Gøetz n'empêchent pourtant pas la révolte de gronder. Cet ancien guerrier est même obligé de reprendre les armes et devient, à la demande de Nasty, le capitaine des troupes de paysans rebelles. Il impose à nouveau des règles guerrières qui incluent l'exécution des déserteurs. Sans doute conduira-t-il les paysans à la victoire et entrera-t-il ainsi dans l'histoire, non pas au moyen d'une action individualiste comme il l'avait envisagé au départ, mais par le biais d'une action collective.

5.4 ANALYSE DES COMPTES RENDUS

L'Église et le Bien...

Étant donné que l'auteur du premier article choisit plusieurs réactions de François Mauriac, il est intéressant de remarquer, comme on l'a vu dans le premier chapitre de ce travail, que la relation entre les deux écrivains français n'a pas toujours été des plus amicales. Ceci peut expliquer la réaction quelque peu virulente de François Mauriac qui n'avait pas été épargné par la critique de Sartre dans son article « M. François Mauriac et la liberté », bien que celle-ci eût été écrite plus de dix ans auparavant (en 1939). Mais au-delà de cette ancienne querelle, il y a avant tout un débat sur le plan des idées entre un homme profondément croyant et un autre, athée. Mauriac réagit donc de cette façon car il se sent atteint dans sa conviction religieuse par *Le Diable et le Bon Dieu*. Ceci étant, à travers sa dénonciation et celles d'autres critiques, des questions fondamentales sont posées : est-ce l'intention première de Sartre de prouver l'inexistence de Dieu et d'attaquer l'Église ? N'y-a-t-il pas des dédoublements qui approfondissent et donnent de l'ampleur à la réflexion qui en résulte ?

Pour répondre à ces questions, rappelons que le contexte historique du *Diable et le Bon Dieu* est l'Allemagne du XVI^e siècle, lieu et époque où il y avait des révoltes de paysans, conditionnées en particulier par des croyances religieuses, comme le prouve l'analyse suivante de Georges Livet :

« Les premiers griefs des paysans ne visent que l'excès des corvées, les usurpations des communaux, les abus de la juridiction seigneuriale. Au début de 1525, le mouvement prend un caractère

religieux, sous l'influence des prédicateurs zwingliens, dans le Sud, puis de Pfeiffer, de Tomas Münzer et de Carlstadt, en Saxe et en Franconie : libre choix des pasteurs, suppression des dîmes abusives et libre disposition des dîmes légitimes. Bientôt, dans les *Douze Articles*, est tiré de la Bible le programme d'une révolution politique et sociale, espoir éveillé dans les masses populaires par la prédiction annonciatrice de l'ère de justice promise par le Christ et les prophètes. Le mouvement, d'une exceptionnelle gravité, gagne plusieurs villes. [...] ; les princes, tant luthériens que catholiques, avec l'appui des villes, le maîtrisent. La répression est atroce. »¹⁴¹

La société que Sartre dépeint dans *Le Diable et le Bon Dieu* est imprégnée de principes religieux qui régissent la vie de tous. D'après ceux-ci, à l'origine, Dieu a donné à l'homme la chance de vivre au paradis terrestre dont il a été chassé après avoir commis un péché. Cette notion de péché repose sur une division dichotomique de l'existence : le Bien et le Mal. Dieu est le détenteur absolu du Bien qui n'est accessible dans sa forme pleine qu'au paradis céleste ; d'où une réplique de Heinrich : « [...] Dieu a voulu que le Bien fût impossible sur terre »¹⁴²

Selon la religion catholique, l'homme est coupable. Il passe donc sa vie à porter le joug de cette responsabilité en attendant le jugement final. Sartre, au fil de la pièce, s'attaque au bien-fondé des doctrines de cette religion. Il montre qu'elles servent souvent d'instruments à certaines personnes pour détenir le pouvoir. Il rejoint en cela les idées de Friedrich Nietzsche lorsque celui-ci traite de la religion qu'il considère comme un instrument au service d'un gouvernement pour maintenir l'ordre, la paix et l'assujettissement du peuple¹⁴³. Renforçant cette idée, le philosophe allemand souligne le caractère moral et répressif du christianisme lorsqu'il affirme :

« [...] somente ao cristianismo estava reservado dizer : 'Eis uma pesada infelicidade, e por trás dela *tem de* estar escondida uma *culpa* pesada, *de igual peso*, mesmo se ainda não a vemos com clareza ! Se tu, infeliz, não sentes assim estás *perdido* – passarás por coisa pior ! »¹⁴⁴

¹⁴¹ LIVET, Georges. « Allemagne (histoire) ». *Encyclopaedia Universalis*. Paris : Encyclopaedia Universalis France S. A., 1990, p. 889.

¹⁴² SARTRE, Jean-Paul. *Le Diable et le Bon Dieu*. Paris : Gallimard, 1951, p. 117.

¹⁴³ NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. « O que resta da arte ». In : *Obras incompletas*. Seleção de textos de Gérard Lebrun ; tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho ; posfácio de Antônio Cândido. 3. ed. São Paulo : Abril Cultural, *Os pensadores*, 1983, p. 113.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 167.

Dans la pièce de Sartre, la représentation qui est faite de l'Église ne laisse aucun doute quant aux intentions du dramaturge. Celle qui devrait protéger les pauvres, les opprimés, lesquels sont théoriquement les plus proches de Dieu, profite au contraire de sa position pour renforcer le pouvoir en place, c'est-à-dire celui des barons, des seigneurs propriétaires de fiefs et pour éviter les révoltes de paysans. En même temps qu'elle compatit à la souffrance des plus défavorisés en leur montrant qu'elle-même ne possède rien, elle accumule les richesses, comme le prouve l'intervention du banquier qui rend visite à l'archevêque. Celui-ci est un riche propriétaire terrien qui a peur de perdre Worms, ville dont les habitants payent des impôts qui lui sont destinés. Il risque de la perdre parce que ses habitants se sont justement révoltés contre ceux qui y représentaient le pouvoir : un évêque et deux cents prêtres – désormais en prison et sur le point d'être exécutés.

Paradoxalement, l'un de ces prêtres demeure en liberté. Il se nomme Heinrich et est l'un des personnages principaux de l'histoire. Figure emblématique, Heinrich tient des propos révélateurs quant à une certaine conception de l'Église :

« Rien n'arrive sans la permission de Dieu et Dieu est la bonté même ; donc ce qui arrive est le meilleur. »

« [...] je crois en votre Sainte Église, ma mère, corps sacré de Jésus dont je suis un membre ; je crois que tout arrive par vos décrets, même la mort d'un enfant et que tout est bon. Je le crois parce que c'est absurde ! Absurde ! Absurde ! (p. 29) Et pourtant je les aimais. Dieu ! Comme je les aimais. (*un temps.*) Je les aimais, mais je leur mentais. Je leur mentais par mon silence. Je me taisais ! Je me taisais ! Bouche cousue, dents serrées : ils crevaient comme des mouches et je me taisais. Quand ils voulaient du pain, j'arrivais avec le crucifix. Tu crois que ça se mange, le crucifix ? Ah ! Baisse ton bras, va, nous sommes complices. J'ai voulu vivre la pauvreté, souffrir de leur froid, de leur faim : ils mouraient tout de même, n'est-ce pas ; tiens, c'est une manière de les trahir : je leur faisais croire que l'Église était pauvre. À présent, la rage les a pris et ils ont tué ; ils se perdent : ils n'auront jamais connu que l'Enfer. »

« Si [Dieu] est avec [les pauvres] d'où vient que leur révolte ait toujours échoué ? »¹⁴⁵

Heinrich donne ici un aperçu de ses intentions qui seront confirmées plus tard : il ne cherche pas à sauver les pauvres de leur condition misérable. Au contraire, il essaie de les rassurer pour qu'ils ne se révoltent pas. En leur faisant croire à la pureté et à l'intégrité de

¹⁴⁵ SARTRE, Jean-Paul. Op. cit., p. 24, 44 et 111.

l'Église, il se protège lui-même de toute transgression. Son rêve est de ne pas prendre parti, de ne pas s'engager et donc de garantir sa place au paradis. Tout dans sa vie est calculé : il essaie de cacher à lui-même, aux autres et à Dieu qu'il est un être humain capable du meilleur comme du pire. Ce comportement prend fin au moment où il ramasse la clé que vient de laisser tomber l'évêque. À partir de ce moment, il ne peut que s'engager, montrer son jeu et perdre sa neutralité. Dans une interview de Sartre par Marcel Péju (journaliste de l'hebdomadaire *Samedi-Soir*), datée du 2 juin 1951, le philosophe éclaire ses lecteurs à ce sujet :

« [...] Nos pères croyaient volontiers qu'on pouvait rester pur quelles que soient les circonstances. Nous savons aujourd'hui qu'il est des situations qui pourissent jusqu'au plus intime de l'individu. J'ai choisi l'une d'elles : Heinrich est un curé pauvre du XVI^e siècle, élevé par l'Église, entré dans l'Église, qui a la foi, et dont toutes les fidélités sont du côté de l'Église. Or, étant donné ce qu'est celle-ci, à Worms, au XVI^e siècle, il se trouve dans une impasse : s'il va vers les pauvres, il trahit l'Église. S'il va vers l'Église, il trahit les pauvres. »¹⁴⁶

Plus tard dans la pièce, ce sont les vendeurs d'indulgence qui profitent de la crédulité des paysans pour gagner de l'argent, comme s'ils ne craignaient nullement les risques qu'ils encourent lors du jugement final. En vérité, ils représentent derechef un aspect négatif de l'Église qui, d'après l'auteur, accumule des richesses en toute quiétude. Ce passage est-il un des détails dont, comme le suggère R. Mariancic, la pièce aurait pu se passer ? Certainement pas, car non seulement il présente une certaine réalité de l'époque, mais il montre aussi jusqu'où la crédulité des croyants et l'absence de scrupules de certains religieux peuvent mener.

Sartre montre donc une Église du XVI^e siècle qui, bien que manquant parfois d'éthique, n'est pas forcément remise en question par ses fidèles. Les hommes s'effacent devant le Tout-Puissant qui décide de ce qui est bon ou mauvais et de leurs destins du début à la fin.

Gøetz contre Dieu ...

Gøetz, le héros de la pièce, n'entend pas les choses de cette oreille. Cet homme qui se dit un bâtard au service du Mal croit se sauver en épousant cette cause. S'isolant des autres, il

¹⁴⁶ SARTRE, Jean-Paul. "Le Diable et le Bon Dieu". In : *Un Théâtre de situations*. Paris : Gallimard, 1992, p. 316.

affronte le seul être qu'il juge à la hauteur de ses ambitions, c'est-à-dire Dieu. Provocateur, il attaque l'Église en la traitant de putain qui couche avec la misère pour engendrer des hommes comme Heinrich auquel il dit : « Pour t'engendrer, le clergé a couché avec Misère ; quelle maussade volupté ! »¹⁴⁷. Il n'hésite pas non plus à blasphémer pour obtenir une réponse de son adversaire :

« Toujours pas de miracle : je commence à croire que Dieu me laisse carte blanche. Merci mon Dieu, merci beaucoup. Merci pour les femmes violées, merci pour les enfants empalés, merci pour les hommes décapités. (*Un temps*). Si je voulais parler ! J'en sais long, va, sale hypocrite [...]. »

« Mais ce que la main fait de la clé, le seigneur décline toute responsabilité, ça ne le regarde plus, le pauvre. Oui, Seigneur, vous êtes l'innocence même : comment concevriez-vous le Néant, vous qui êtes la Plénitude ? »¹⁴⁸

Comme Sartre le dira plus tard : « Toute la pièce est précisément l'histoire d'un miracle qui ne survient jamais »¹⁴⁹.

Après que Heinrich lui a révélé que le Mal existe en tout homme et qu'il n'y a rien à inventer de ce côté¹⁵⁰, Goetz se rabat sur le Bien, ce qui aboutit à un véritable désastre. Celui qui voulait vivre en harmonie avec les autres provoque des massacres, ce qu'il n'avait jamais engendré quand il était du côté du Mal. Il se retrouve seul et pratique une espèce d'autoflagellation, dégoûté qu'il est de lui-même. Goetz qui était à la recherche de Dieu ne l'a pas trouvé et s'est perdu lui-même. Pourtant, cet échec lui ouvre tout à coup les yeux :

« Le silence, c'est Dieu. L'absence, c'est Dieu. Dieu, c'est la solitude des hommes. Il n'y avait que moi : j'ai décidé seul du Mal ; seul, j'ai inventé le Bien. C'est moi qui ai triché, moi qui ai fait des miracles, c'est moi qui m'accuse aujourd'hui, moi seul qui peux m'absoudre ; moi l'homme. Si Dieu existe, l'homme est néant ; si l'homme existe...[...] »

« Dieu n'existe pas. [...]. Plus de Ciel, plus d'Enfer : rien que la Terre. »¹⁵¹

¹⁴⁷ SARTRE, Jean-Paul. *Le Diable et le Bon Dieu*. Paris : Gallimard, 1951p. 64 et 89.

¹⁴⁸ Ibidem, p. 113 et 115.

¹⁴⁹ SARTRE, Jean-Paul. "Le Diable et le Bon Dieu". In : *Un Théâtre de situations*. Paris : Gallimard, 1992, p. 314.

¹⁵⁰ Idem. *Le Diable et le Bon Dieu*. Paris : Gallimard, 1951, p. 119.

¹⁵¹ SARTRE, Jean-Paul. Op. cit., p. 267 et 268.

... qui n'existe pas

La phrase « Dieu n'existe pas » rappelle une affirmation du critique René-Marill Albérès : « [Il n']existe [ni] un Bien absolu et défini, [ni] un Mal absolu et défini »¹⁵². À partir du moment où l'homme élimine Dieu, il renaît de ses propres cendres pour devenir le centre de la terre. Il n'a plus besoin de s'identifier à un être idéal et *inhumain*. Sartre explique lui-même :

« Dieu détruit l'homme aussi sûrement que le Diable. Alors un choix plus radical s'offre à Gøetz : il décide que Dieu n'existe pas. Cela c'est la conversion de Gøetz, la conversion à l'homme. Rompant avec la morale des absolus, il découvre une morale historique, humaine et particulière. »¹⁵³

Dès lors, l'homme a le champ libre pour agir et réagir afin de construire sa propre vérité, découvrant par cela même toute la richesse et toute la multiplicité dont il est composé.

En définitive, le problème n'est pas de savoir si Dieu existe ou non, mais plutôt de redonner à l'homme toute sa dimension humaine qui implique de sa part une totale responsabilité et un véritable engagement moral, non pas dans le sens d'une morale établie et absolue, mais d'une attitude authentique qui exige de l'individu un engagement sans cesse renouvelé en fonction de ce qu'il juge bon ou mauvais pour les autres et pour lui-même. D'ailleurs, Sartre déclare : « On a dit que j'avais voulu faire la démonstration que Dieu n'existe pas, et que j'ai échoué. Mais je suis un polygraphe, comme tout écrivain : pour prouver la non-existence de Dieu, j'ai à ma disposition l'essai »¹⁵⁴.

Gøetz, le bâtard

Gøetz se retrouve aux prises avec le déchirement de sa conscience après avoir été guidé par sa passion inutile. Comme l'explique très bien Francis Jeanson, Gøetz est un bâtard dans la mesure où il est lucide que son être est à jamais incomplet.¹⁵⁵ Quand il désire être Dieu ou le

¹⁵² ALBÈRÈS, René-Marill. *Sartre*. Paris : Éd. Universitaires, coll. « Classiques du XX^e siècle », 1964, p. 91.

¹⁵³ SARTRE, Jean-Paul. « Le Diable et le Bon Dieu ». In : idem. *Un Théâtre de situations*. Paris : Gallimard, 1992, p. 314.

¹⁵⁴ Ibidem, p. 319.

¹⁵⁵ JEANSON, Francis. *Sartre par lui-même*, coll. « Écrivains de toujours ». Paris : Seuil, 1955, p. 61.

Diable, il fait preuve de mauvaise foi, car il refuse d'admettre sa propre condition pour atteindre celle d'un être entier et déterminé. Agissant de la sorte, il s'engage dans la réalité, non pas pour transformer le monde, de façon solidaire, mais pour atteindre son but transcendantal qui n'est autre que la coïncidence de son être-en-soi et de son être-pour-soi. Son égocentrisme aboutit au malheur des autres et à sa propre rupture, fruit de sa trahison.

Goetz le tricheur, Goetz l'acteur, s'aperçoit finalement que l'action est salvatrice si elle est menée parmi et avec les autres hommes, non pas en les méprisant, mais en les aimant, c'est-à-dire en acceptant de les comprendre et de partager leurs souffrances, bref de partager leur Histoire. L'action n'est authentique que si elle est dirigée vers les autres, non vers soi-même. La révolution naît de ceux qui en ont le plus besoin. On ne peut la façonner à leur insu, comme on ne peut façonner un amour réciproque avec les hommes sans être engagé, corps et âme, dans une même entreprise révolutionnaire. Jeanson ajoute :

« [Goetz] a compris qu'*agir* vraiment, ce n'était pas 'agir selon soi' et tenter de *se* fonder dans *sa* liberté, mais surmonter en soi-même ce 'soi' qui fait obstacle aux exigences de l'universalité et entreprendre de fonder le monde sur la liberté. »¹⁵⁶

Sartre corrobore cela en disant :

« L'échec de Goetz est un peu celui de l'anarchisme des maîtres. Il décide par exemple de distribuer ses terres aux paysans. Mais il échoue parce que son action, toute individuelle, est coupée de l'ensemble de la situation concrète. Il n'est de solution que totale. »¹⁵⁷

Le Diable et le Bon Dieu a souvent été considérée comme une pièce à thèse, encore faudrait-il déterminer ce qu'est une œuvre à thèse. Pour ce faire, observons deux définitions qui peuvent nous éclairer :

« [Ce serait] un théâtre destiné à défendre une idéologie, à démontrer quelque chose, à apporter des conclusions, bref un théâtre où l'auteur prend parti. »¹⁵⁸

« Je définis comme roman à thèse un roman « réaliste » (fondé sur une esthétique du vraisemblable et de la représentation) qui se signale au

¹⁵⁶ JEANSON, Francis. *Sartre*. Paris : Seuil, 1977, p. 92. (C'est l'auteur qui souligne.)

¹⁵⁷ SARTRE, Jean-Paul. « Le Diable et le Bon Dieu ». In : idem. *Un Théâtre de situations*. Paris : Gallimard, 1992, p. 316.

¹⁵⁸ GALSTER, Ingrid. « Les Mouches sous l'occupation. À propos de quelques idées reçues ». *Les Temps modernes. Témoins de Sartre* (vol. I), n°. 531-533, oct.-déc. 1990, p. 855.

lecteur principalement comme porteur d'un enseignement, tendant à démontrer la vérité d'une doctrine politique, philosophique, scientifique ou religieuse. »¹⁵⁹

Ainsi que nous l'avons vu précédemment, il y a dans cette pièce une remise en question de Dieu, mais aussi et principalement de l'Église. Pourtant, cela ne signifie pas que la pièce soit essentiellement consacrée à ce thème. Sartre s'en défend lui-même quand un journaliste lui affirme que « [...] tous, critiques et public, voient dans [la] pièce une machine de guerre contre Dieu ». Il répond :

« L'erreur vient, je crois, de ce qu'il y a très peu de critiques, qui soient de vrais athées. Ils ont été scandalisés sauf deux catégories : les anarchistes de droite et l'extrême gauche communiste. Quant aux critiques de la classe moyenne – laquelle déborde largement les seuls catholiques – ma pièce ne porte pas sur eux, parce qu'ils sont obnubilés par le scandale. »¹⁶⁰

L'homme, seul maître de son histoire

Le titre de la pièce indique dès le départ la présence d'un dualisme entre le Diable et le Bon Dieu, mais celui-ci se transforme au cours de l'action en la binarité Bien/Mal et, par ce biais, aboutit à l'opposition de deux pôles qui pourrait fort bien illustrer la lutte des classes entre le capital et les classes travailleuses et opprimées. Sans doute la révolte des paysans en Allemagne du XVI^e siècle est-elle, entre autres, une habile transposition de la lutte idéologique qui traverse diverses sociétés des années 1950. La décision de Goetz de se laisser convaincre par Nasty, le militant, et de s'engager aux côtés des paysans pourraient également nous pousser à croire que Sartre prône l'idéologie communiste et l'engagement révolutionnaire. Pourtant, on peut y voir un autre aspect que Paul Ricœur souligne dans l'un de ses commentaires :

« Il ne serait pas question du tout du problème de Dieu dans cette pièce ; le Diable et le Bon Dieu seraient, dans le langage du XVI^e siècle, les figures d'un problème éthique et non religieux : le Bien,

¹⁵⁹ SULEIMAN, Susan Rubin. *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*. Paris: Presses Universitaires de France, 1983, p. 14.

¹⁶⁰ SARTRE, Jean-Paul. Op. cit., p. 320.

c'est-à-dire le sens total de l'action de tous sur cette terre. L'illusion d'être confronté avec le problème de Dieu tiendrait à l'affabulation historique, à la chronique du XVI^e siècle, qui transpose dans le temps nos problèmes actuels. »¹⁶¹

Il y aurait donc, dans cette pièce, d'autres intentions beaucoup plus profondes qui relèvent du domaine de l'ontologie. S'il existe une thèse qui se superpose aux autres, c'est celle qui renvoie l'homme à sa condition primordiale d'être humain, loin de tout artifice spirituel. La trajectoire de Goetz en est la preuve : ce personnage qui désire au départ fixer à jamais son être-en-soi en atteignant l'Absolu, se trouve voué à des échecs successifs. Il comprend finalement que sa place est au milieu des hommes, au sein de l'action et enraciné à la réalité. L'homme est un équilibriste qui, entre le néant menaçant de chaque instant et le futur qu'il projette, doit constamment opter selon sa propre conscience et en toute relativité pour une possibilité dans une situation donnée. Bref, l'homme sartrien n'a d'autre choix que celui de s'engager.

Partant de ce postulat, on comprend plus facilement ce que Sartre a voulu montrer. Le parcours de Goetz peut servir d'enseignement dans la mesure où, tout au long de l'action, il se cherche lui-même une raison d'être et ne la trouve qu'à la fin, après maintes épreuves radicalement opposées. On retrouve dans cette pièce la dialectique sartrienne que certains qualifie d'inhumaine, mais qui, analysée de près, dévoile un côté profondément humain et optimiste. Dialectique parce qu'elle transmet un savoir en passant par une thèse (le Mal), une antithèse (le Bien), et une synthèse (l'engagement moral et social) ; optimiste, parce qu'elle offre à l'être humain la possibilité de jouir de sa liberté pour construire son existence et l'histoire du monde, sans carcan métaphysique.

Au sujet des comptes rendus

Avec le recul dont on dispose longtemps après la production du *Diable et le Bon Dieu*, on comprend facilement le contenu des deux textes d'*Anhembí*. Les critiques négatives qui s'en dégagent sont à la fois des commentaires tendancieux et des réactions à chaud. Il est vrai que Sartre ne ménage pas ses adversaires, dans la mesure où le ton qu'il emploie dans les dialogues est parfois agressif, souvent provocateur. Il attaque ouvertement l'Église, condamne

¹⁶¹ RICŒUR, Paul. « Réflexions sur le Diable et le Bon Dieu ». *Esprit*, n. 184. v. 19, nov. 1951. p. 713.

sa fausse morale et ses méthodes. Doit-on le blâmer ? Non, si l'on se souvient des véritables faits de l'époque qu'il considère. Le XVI^e siècle en Allemagne, dans sa réalité, n'était pas forcément très loin de la fiction sartrienne.

De toute évidence, l'Église était alors contestée pour ses agissements qui ne correspondaient pas toujours à la doctrine que prêchaient ses représentants. Sous cet aspect, le dramaturge ne fait donc que reproduire, à sa façon, une phase importante de l'histoire de l'Occident.

Toutefois, sous couvert de ce prétexte historique, il attaque l'Église, crie haut et fort que Dieu est mort, ce qui touche les croyants au plus profond de leur conviction. Mais s'il le fait, ce n'est sans doute pas dans un souci de destruction comme l'entendent certains commentateurs. Si thèse il y a, il ne s'agit pas d'une thèse froide, inhumaine, ennuyeuse. Bien au contraire, puisqu'elle redonne à l'homme toute sa dimension humaine, faite de passion et d'émotion, de liberté et pourquoi pas de solidarité. Le théâtre de Sartre ne serait donc pas au service de ses idées, mais plutôt au service de l'homme. Un commentaire de Luiz Damon Santos Moutinho va dans le sens de cette conclusion : « [...] para aquelas pessoas seduzidas por Sartre, sua filosofia era mais que uma filosofia – um pensamento meramente abstrato – era um *modo de ver o mundo*, e até mesmo um *modo de se inserir no mundo*. »¹⁶²

6 LA PUTAIN RESPECTUEUSE

Il s'agit d'une pièce en un acte et deux tableaux qui a été mise en scène pour la première fois au théâtre Antoine, à Paris, en novembre 1946. Sa publication date de la même année.

Les deux comptes rendus d'*Anhemi* sont parus dans la rubrique « Artes de 30 dias », respectivement en juin 1957 et en septembre 1958. Le premier fait partie d'un article consacré à une troupe de théâtre franco-brésilienne appelée « Le Strapontin », et le deuxième porte le titre de « A prostituta respeitosa ». Signalons que l'auteur de ces deux textes est Paulo Duarte.

¹⁶² DAMON SANTOS MOUTINHO, Luiz. *Sartre : Existencialismo e liberdade*. São Paulo : Editora Moderna, 1995, p. 79. (C'est l'auteur qui souligne)

6.1 RÉSUMÉ DU PREMIER COMPTE RENDU

Le titre de cet article, « Le Strapontin », évoque le nom d'une troupe de théâtre franco-brésilienne. En fait, ce texte est plus axé sur le travail de celle-ci que sur les pièces qu'elle représente. Néanmoins, on y trouve quelques considérations sur *La Putain respectueuse*. Ainsi, Paulo Duarte estime qu'il s'agit d'un drame très dense, étant donné qu'il aborde en même temps différents aspects de la société nord-américaine et divers problèmes de l'humanité comme un tout, parmi eux les questions raciales et celle de la ségrégation sociale.

Paulo Duarte s'intéresse de près au personnage de Lizzie qu'il juge complexe, riche et doté de diverses facettes allant de la solidarité à l'intérêt, d'élans impétueux d'orgueil à des moments de douceur. Bref, il voit en elle un condensé de la partie défavorisée de la société, et, surtout, une des figures les plus marquantes créées par Sartre, ce qui, à son avis, ne met pas son interprétation à la portée de n'importe quelle comédienne. Il en profite pour souligner l'excellent travail d'une jeune actrice du nom de Maria Fernanda, qui, d'après lui, n'a rien à envier aux plus expérimentées.

6.2 RÉSUMÉ DU DEUXIÈME COMPTE RENDU

Dans ce deuxième compte rendu, « A prostitua respeitosa », Paulo Duarte donne un avis mitigé à propos de la pièce. D'emblée, il déclare que celle-ci se distingue en raison de ses grandes qualités et de ses grands défauts ; il juge notamment que sa rhétorique est peu convaincante. Parmi les aspects positifs, il remarque, d'une part, la polémique qui s'en dégage concernant la division de la société en classes distinctes et qui, dit-il, pourrait être évitée dans la réalité par des actes de charité. Selon lui :

« [...] se é retórica, não deixa de ser de alto tom ; e se é polêmica, tem suas tristes justificativas na mais trágica realidade humana : as barreiras que se elevam entre as classes, os povos, os indivíduos – barreiras que um simples ato universal de caridade bastaria talvez para derrubar. » (p.159)

D'autre part, il souligne à nouveau la réussite de Sartre dans la création du personnage de Lizzie. À ce propos, il écrit : « [...] a figura da prostituta Lizzie permanece uma das mais bem sucedidas plasticamente, mais realísticas, mais espontâneas e impulsivas do mundo feminino de Sartre » (p.159).

Paulo Duarte termine son compte rendu en faisant une critique de l'interprétation à laquelle il a assisté et qui justifie la rédaction de ce deuxième compte rendu. Il déclare ainsi que le spectacle qu'il a vu au Teatro Popular de Arte est décevant et digne d'amateurs, non de professionnels. À titre d'information, notons que la mise en scène était d'Itália Fausta, la production de Sandro et l'interprétation du personnage de Lizzie par Maria della Costa. Paulo Duarte juge que cette dernière n'a mis en valeur que les côtés externes du personnage, en particulier son ignorance, au détriment de toute la dramaticité contenue dans sa sensibilité et sa volonté profonde de servir de façon *utile* à la société.

6.3 RÉSUMÉ DE LA PIÈCE

L'histoire est la suivante : dans une petite ville du sud des États-Unis, une prostituée appelée Lizzie a été violée tandis qu'elle se trouvait dans un train. On accuse un Noir d'avoir commis ce crime alors qu'en réalité l'auteur de ce méfait est un Blanc, le neveu d'un sénateur. Le criminel, qui était accompagné d'amis, a jeté la responsabilité de son crime sur les deux Noirs qui se trouvaient dans le compartiment de la jeune femme. Ils en ont assassiné un, mais l'autre a réussi à s'échapper.

Poursuivi, ce dernier se réfugie ensuite chez Lizzie et lui demande de témoigner en sa faveur si on l'interroge, ce qu'elle accepte de faire. Peu après, c'est Fred, le fils du sénateur, qui débarque chez Lizzie pour la contraindre à accuser le principal suspect. Cette fois, elle refuse.

Surgissent alors deux policiers, complices de Fred, qui tentent de forcer Lizzie à signer une fausse déposition qui incrimine le Noir. Toutefois, Lizzie ne se plie pas devant leurs menaces. C'est alors qu'intervient le sénateur lui-même. Une fois les policiers et son propre fils partis, il se met à employer auprès de la prostituée des méthodes beaucoup plus douces. Il lui soumet ainsi son point de vue et réussit à la manipuler habilement. Touchée par ce que lui

dit le sénateur, elle se laisse tromper et finit par signer un papier compromettant totalement le Noir.

Dès lors, les habitants de la ville pourchassent le suspect pour obtenir, entre autres, la récompense offerte par la mère du véritable coupable. Lizzie, pleine de remords, offre au Noir une arme à feu qu'elle possède, mais celui-ci la refuse, car il se sent incapable de tirer sur un Blanc.

6.4 ANALYSE DES COMPTES RENDUS

Blanc / Noir

L'auteur du premier compte rendu parle de plusieurs drames réunis en un seul. Il pense en effet que Sartre aborde en même temps différentes questions tels que le racisme ou la ségrégation sociale. Nous pouvons cependant éliminer ces distinctions en établissant une espèce de cause majeure que ces drames ont en commun. En lisant les études de Maciel, Albérès et Jeanson sur cette pièce, on s'aperçoit en effet que, selon la conception sartrienne, le drame vécu par Lizzie et le Nègre, et, à un niveau différent, par les autres personnages, est provoqué par la morale qui régit la société en question.

Celle-ci repose sur des valeurs imposées par le dominateur qui en fait son instrument de justice et d'oppression. Une fois de plus, la société est séparée en deux : d'un côté le Bien, de l'autre le Mal. Ce que Sartre avait décrit dans *La Nausée* – mais de façon plus nuancée – se trouve transposé dans le sud des États-Unis. La bourgeoisie de Bouville est remplacée par la bourgeoisie blanche nord-américaine qui impose ses règles au nom de la stabilité sociale, des bonnes traditions et de l'histoire nationale.

Contre la sincérité et la spontanéité initiales de Lizzie qui se disait prête à défendre le Nègre qu'elle savait innocent, s'impose la malhonnêteté du sénateur, figure de proue des gens *respectables* et respectueux qui usent de leur pouvoir au risque même de devenir grotesques. Il en est ainsi lorsque le sénateur persuade Lizzie de choisir le coupable, non pas en fonction du crime qui a été commis, mais de l'utilité de l'un des suspects par rapport à l'autre pour la société :

« Lizzie, ce Nègre que tu protèges, à quoi sert-il ? Il est né au hasard, Dieu sait où. [...] est-ce qu'il mène une vie d'homme ? Je ne m'apercevrai même pas de sa mort. [...]. L'autre, au contraire, ce Thomas, il a tué un noir, c'est très mal. Mais j'ai besoin de lui. C'est un Américain cent pour cent, le descendant d'une de nos plus vieilles familles, il a fait ses études à Harvard, il est officier – il me faut des officiers – il emploie deux mille ouvriers dans son usine – deux mille chômeurs s'il venait à mourir – c'est un chef, un solide rempart contre le communisme, le syndicalisme et les Juifs. »¹⁶³

Ce passage illustre l'esprit qui règne dans cette communauté où le masque de l'hypocrisie est omniprésent. Pour continuer à jouir de ses privilèges, la bourgeoisie locale sélectionne ses *enfants* contre les *forces du mal*. Fred n'hésite d'ailleurs pas à dire : « Ça porte toujours malheur de voir des Nègres. Les Nègres, c'est le Diable [...] ». Puis, il dit à Lizzie : « Tu es le Diable »¹⁶⁴.

Tout comme à Bouville, la bourgeoisie du sud des États-Unis qui est dépeinte dans cette histoire fait preuve de *mauvaise foi*. Plutôt que de se remettre en question, le supérieur social s'appuie sur des principes immuables, véritable charpente de son pouvoir, qui lui confèrent dès le départ un rôle qu'il perpétue au milieu des *siens* et dont il exclut les inférieurs et ceux qui représentent un danger. Jeanson explique en citant Sartre :

« Tout d'abord la mauvaise foi n'est pas le mensonge, ou, si l'on préfère, le mensonge à soi qu'elle constitue est fort différent du mensonge tout court : celui-ci en effet implique toujours une dualité, celle du trompeur et du trompé. 'La mauvaise foi implique au contraire par essence l'unité d'une conscience'. Elle peut être sollicitée par la situation, mais elle ne vient pas du dehors à la conscience, celle-ci ne la subit point, elle n'en est point victime comme d'une tromperie ; elle 's'affecte elle-même de mauvaise foi. Il faut une intention première et un projet de mauvaise foi... [...]' ».¹⁶⁵

¹⁶³ SARTRE, Jean-Paul. *La Putain respectueuse* suivi de *Morts sans sépulture*. (1947). Paris : Gallimard, 1966, p. 58.

¹⁶⁴ Ibidem, p. 23.

¹⁶⁵ JEANSON, Francis. *Le Problème moral et la pensée de Sartre*. Paris : Seuil, 1965, p. 170-171. (C'est Sartre qui souligne).

Bâtard / salaud

Reniant la condition première de sa conscience, qui est la liberté, ce *salaud* crée une société sclérosée, conservatrice (voire fasciste) et profondément raciste. Comme le montre habilement Sartre, et c'est là le comble de la mauvaise foi – selon la conception sartrienne –, l'opprimé finit généralement par accepter les fausses valeurs du dominant. Incapable de se rebeller, il se voit à travers le regard d'autrui et, par conséquent, se sent lui-même de trop. C'est le cas du Nègre qui refuse de prendre le revolver que lui tend Lizzie pour tirer sur ceux qui le poursuivent parce que : « Ce sont des blancs »¹⁶⁶. C'est le cas de Lizzie qui se laisse séduire par les paroles mielleuses du sénateur, allant jusqu'à lui dire : « Ce que vous parlez bien »¹⁶⁷, et qui se laisse convaincre par ses promesses affectives : « Si tu signes, toute la ville t'adopte. Toute la ville. Toutes les mères de la ville »¹⁶⁸.

Il s'agit d'une situation complètement paradoxale, car aussi bien le Nègre que la prostituée sont des *bâtards* – dans le sens que Sartre donne à ce terme – qui représentent l'espoir de subversion, c'est-à-dire de changement et d'authenticité. Pourtant, au lieu d'utiliser leur indétermination à des fins libératrices, ils épousent les idéaux de ceux qui s'imposent et leur imposent un carcan. Sartre montre ainsi, de manière subtile, toute la complexité des rapports sociaux et leur côté inextricable, voire irréversible, qui, contrairement à ce que suggère l'auteur du deuxième compte rendu, ne pourrait être résolu par un simple acte universel de charité, tout du moins d'après le point de vue de Sartre. De fait celui-ci explique :

« Dans n'importe quelle circonstance, dans n'importe quel temps et dans n'importe quel lieu, l'homme est libre de se choisir traître ou héros, lâche ou vainqueur. En choisissant pour lui-même l'esclavage ou la liberté, il choisira du même coup un monde où l'homme est libre ou esclave – et le drame naîtra de ses efforts pour justifier ce choix. En face des dieux, en face de la mort ou des tyrans, une même certitude, triomphante ou angoissée, nous reste : celle de notre liberté. »¹⁶⁹

¹⁶⁶ SARTRE, Jean-Paul. Op. cit., p. 78.

¹⁶⁷ Ibidem, p. 59.

¹⁶⁸ Ibidem, p. 60.

¹⁶⁹ SARTRE, Jean-Paul. "La Putain respectueuse". In: idem. *Un Théâtre de situations*. Paris : Gallimard, 1992, p. 288-289.

Lizzie : une passion inutile

Paulo Duarte a remarqué la qualité du personnage de Lizzie et ceci n'est pas dû au hasard, étant donné qu'elle représente à elle seule toute la problématique qui vient d'être soulevée. Une étude de ce personnage se fait donc nécessaire.

Au début de la pièce, Lizzie semble guidée par une certaine morale, une espèce d'éthique du *milieu* qui l'oblige à dire la vérité et à la défendre coûte que coûte. Ceci se confirme en partie lorsque Fred suggère à ses amis policiers de se renseigner pour savoir si elle a des antécédents criminels dans la région de New York, ce qui fait réagir Lizzie qui réplique : « Tu es salaud comme une femme »¹⁷⁰. Quelques instants après, elle dit même qu'elle préfère aller en prison plutôt que de mentir.¹⁷¹

Qui est donc Lizzie ? Est-ce un prostituée qui n'est mue dans ses rapports que par les profits qu'elle peut en tirer ? Tout porte à croire que non. Contrairement à ce qu'affirme l'auteur du premier compte rendu, Lizzie n'est pas avide d'argent. Elle le prouve quand elle n'exige rien de Fred, après avoir passé une nuit avec lui, ou encore quand elle refuse la somme qu'il lui propose pour signer un faux témoignage. D'autre part, elle confesse à Fred qu'elle souhaiterait avoir seulement quatre clients réguliers par semaine, ce qui est tout de même étrange. Plus étonnant encore, elle ne traite pas Fred comme un client, mais plutôt comme un amant qui lui a donné du plaisir et l'espoir d'un amour naissant.

Parallèlement à cela, la manière dont elle traite le Nègre révèle, il est vrai, un certain élan de solidarité qui n'est pas forcément spontané, dans la mesure où elle n'aime pas les Noirs, mais, au contraire, une reconnaissance de leur condition de bâtard qui les lie naturellement, ou plus exactement par contrainte, comme l'insinue Lizzie : « Ce qu'on est seuls ! Nous avons l'air de deux orphelins »¹⁷². Certes, pour échapper à sa condition, Lizzie est prête à la révolte ; elle va jusqu'à inciter le Nègre à tirer sur les blancs. Tentative qui échoue par manque de conviction de la part des deux : « Tu me ressembles, tu es aussi poire que moi [...] »¹⁷³.

Peut-on affirmer dès lors, à l'instar de l'auteur du premier compte rendu, que Lizzie est absurde ? Il convient tout d'abord de revenir sur l'acception de ce terme qui peut varier. Si

¹⁷⁰ SARTRE, Jean-Paul. *La Putain respectueuse* suivi de *Morts sans sépulture*. (1947). Paris : Gallimard, 1966, p. 48.

¹⁷¹ Ibidem, p. 49.

¹⁷² Ibidem, p. 83.

¹⁷³ Ibidem, p. 78.

nous prenons la conception existentialiste, l'absurde provient du fait que l'homme est incapable d'opérer une jonction entre son être en-soi et son être pour-soi, ce qui réduit sa lutte à une passion inutile. Si, en revanche, l'absurde correspond à des comportements déraisonnables, ineptes, il est possible de l'opposer au terme logique, ce qui provoque une contradiction chez le commentateur.

Quoi qu'il en soit, ces deux acceptions nous permettent d'expliquer la conduite de Lizzie, un personnage complexe guidé par une intention sous-jacente. Visiblement, Lizzie n'est pas satisfaite de sa condition de bâtarde. Il suffit de lui parler d'une mère protectrice aux cheveux blancs pour qu'elle perde tout désir d'intégrité et de justice. Lorsqu'elle avoue : « [...] moi qui suis sans famille, que le destin a reléguée au ban de la société, il y aurait une petite vieille toute simple qui penserait à moi dans sa grande maison [...] », elle dévoile sa faiblesse et son désir d'appartenir à la *grande famille* nord-américaine. Bâtarde par fatalité, non par conviction, elle n'hésite pas à épouser les idées injustes et infondées des dominants : « Ils disent qu'un Nègre a toujours fait quelque chose » ; « Tout de même, une ville entière, ça ne peut pas avoir complètement tort [...] »¹⁷⁴.

La mystification devient totale quand, après que Fred lui a démontré que son rôle est secondaire par rapport au sien, elle accepte de jouer le jeu définitivement pour faire partie, en second plan, d'une société qui l'a toujours dénigrée. Les *salauds* l'emportent une fois de plus.

Victimes ou complices ?

Ainsi que Paulo Duarte l'a perçu, ce drame de Sartre réussit à aborder d'une seule fois différents maux qui touchent la société d'une façon générale : le racisme, les différences sociales, et certains aspects de la condition humaine comme la peur, la pusillanimité, la solidarité instinctive entre les gens pauvres. Il signale également la richesse – artistiquement parlant – du personnage de Lizzie, sa complexité, et le talent de Sartre, sa faculté de créer un personnage capable justement d'exprimer et de symboliser tous ces drames en même temps.

Néanmoins, même si le commentateur admet que l'œuvre est trop connue pour s'y attarder – ce qui est du reste étonnant –, on est en droit de se demander s'il en a perçu le véritable sens.

¹⁷⁴ SARTRE, Jean-Paul. Op. cit., p. 54, 81 et 82.

Ce qui nous pousse à croire cela est le passage (repris dans le résumé du second compte rendu) où Paulo Duarte affirme que ces misères pourraient être vaincues par des gestes de charité. De fait, est-ce bien l'intention de Sartre de provoquer chez son lecteur des sentiments de compassion à l'égard des personnes et des classes défavorisées, y compris le personnage du sénateur dont Duarte évoque une certaine misère ?

En réalité, de la façon dont le dramaturge présente les questions qui sont soulevées par le commentateur, les opprimés, c'est-à-dire le Noir et Lizzie, n'inspirent pas la pitié et ce pour plusieurs raisons. D'une part, le Noir accepte avec passivité la position qui lui est attribuée dans la société, ce qui le rend incapable de réagir même lorsqu'on l'accuse à tort et qu'il est sur le point d'être condamné à mort ou lynché par la population locale. D'autre part, Lizzie oscille entre la solidarité avec une personne de son rang social, sans beaucoup de conviction, et l'acceptation des idées de ceux qui la dominent, au point de désirer faire partie de leur grande famille. Ceci étant, ces deux personnages ne défendent en aucun cas leur condition, soit de Noir, soit de prostituée, et se sentent justement marginalisés et infériorisés dans une société qui ne pourrait les accepter.

De l'autre côté, les dominateurs, à savoir le sénateur, sa famille et les autorités de la ville n'ont aucune envie de changer, bien au contraire. Leur position est d'autant plus confortable qu'elle se trouve renforcée par ceux qu'elle subjugue.

Il est donc assez clair que Sartre n'incite non pas à la compassion, mais stigmatise à la fois les dominateurs et les opprimés, lesquels sont incapables d'user de leur liberté pour lutter et transformer les valeurs de la société. Selon le point de vue de Sartre, les dominés sont, dans cette histoire, les complices des dominants.

7 KEAN

Cette pièce de théâtre est une adaptation de celle d'Alexandre Dumas intitulée *Kean ou Désordre et Génie*. Elle fut représentée pour la première fois au théâtre Sarah-Bernhardt le 14 novembre 1953, puis fut publiée en 1954. Elle est basée sur la vie du comédien britannique Edmond Kean (1787-1833) qui était considéré à son époque comme le plus grand acteur shakespearien.

La revue *Anhemi* a publié deux comptes rendus au sujet de Kean. Le premier est inséré dans une série de textes qui composent un article intitulé « Teatro em Paris », lequel

fait partie de la rubrique « Teatro de 30 dias » du numéro paru en mai 1954. Il a été écrit par Paulo Mendonça. Le deuxième porte le titre « Dumas e Sartre ». Paru en avril 1955, il se trouve également dans la rubrique « Teatro de 30 dias ».

7.1 RÉSUMÉ DU PREMIER COMPTE RENDU

Ce premier compte-rendu écrit par Paulo Mendonça focalise surtout les défauts de la pièce, car son auteur estime qu'il s'agit d'une biographie pleine de lacunes. D'après Mendonça, *Kean* manque de cohésion, ce n'est qu'une ébauche de portrait qui s'attarde à certains traits sans toutefois cerner la personnalité de l'acteur anglais dans son ensemble. D'après Mendonça, « Não é uma figura humana que resulta : é uma composição literário-psicológica sem maior imaginação ou coerência » (p. 570).

Il ajoute d'autre part que cette œuvre manque de dynamisme et qu'elle se cantonne de façon monotone dans la description assez pauvre de Kean au milieu d'un fond composé des autres personnages et du contexte de l'époque qui ne servent que de points d'appui. Il en arrive donc à une conclusion assez logique : seul l'interprétation du personnage de Kean peut sauver la pièce. Mendonça juge que c'est chose faite grâce à la remarquable prestation de Pierre Brasseur.

7.2 RÉSUMÉ DU SECOND COMPTE RENDU

L'auteur de ce deuxième compte-rendu (dont le nom n'apparaît pas) se propose de faire un résumé des principaux commentaires de la critique parisienne après la présentation de *Kean* au Théâtre Sarah-Bernhardt. En vérité, tout au long du texte, on ne sait pas si c'est lui ou la critique qui s'exprime. On fera donc comme si c'était lui pour rendre plus simple la compréhension de ce qu'il rapporte.

Après avoir parcouru rapidement la vie de Kean, l'auteur du compte-rendu se demande si Sartre a bien fait de reprendre cette pièce d'Alexandre Dumas. Il justifie ses craintes en rappelant que Sartre a toujours choisi les thèmes les plus rudes, entre autres toutes les formes

de l'enfer humain, dans *Les Mains sales*, *La Putain respectueuse* et *Huis clos*, sujets qui, selon lui, n'ont rien à voir avec la vie du séducteur shakespearien.

Bien qu'il reconnaisse la qualité de certains aspects de l'œuvre tels que le sujet mélodramatique et les décors, il reproche à Sartre d'avoir négativement modifié les dialogues au point de ridiculiser le personnage principal qui, avec Alexandre Dumas, jouissait d'un langage romantique et somptueux.

Finalement, l'auteur de l'article soulève l'hypothèse selon laquelle Sartre a réadapté cette pièce pour mettre en relief la confrontation Brasseur/Kean.

7.3 RÉSUMÉ DE LA PIÈCE

Kean qui était admiré d'un large public, y compris du prince de Galles, recevait de confortables revenus et fréquentait les plus grandes personnalités de la société anglaise. Pourtant, on ne le prenait pas au sérieux, car il n'était avant tout qu'un amuseur qui, dans la vie privée, se plaisait à fréquenter les lieux réputés de débauche.

Au premier acte, le prince de Galles s'entretient chez elle avec Éléna de Kœfeldt à propos de Kean qu'il soupçonne d'avoir enlevé une jeune fille riche, Anna Damby. Kean arrive alors à l'improviste et se défend des accusations qui lui sont faites en expliquant qu'il ne connaît même pas la jeune fille.

Au deuxième acte, la scène se passe chez Kean, lequel reçoit Anna Damby. Celle-ci lui explique qu'elle s'est enfuie pour échapper à un mariage qu'on veut lui imposer avec Lord Mewill et qu'elle désire devenir comédienne. L'acteur essaie alors de la dissuader en lui montrant les inconvénients du métier, mais en admettant toutefois qu'il ne changerait pour rien au monde de profession.

Le troisième acte se déroule dans une taverne fréquentée par Kean. Tout à coup, Anna Damby apparaît en ce lieu poursuivie par son prétendant. Kean s'interpose et ridiculise lord Mewill, qui refuse de se battre avec l'acteur à cause de son rang.

Au quatrième acte, Kean reçoit la visite d'Éléna de Kœfeldt tandis qu'il s'apprête à monter sur scène. Puis c'est le prince de Galles qui fait son apparition. Kean essaie d'éviter que le prince séduise Éléna dont le comédien est amoureux. Avant qu'il ne quitte sa loge, Éléna lui assure qu'elle n'hésiterait pas à tout quitter pour le suivre, mais ce n'est en fait qu'un jeu auquel elle se livre par fantaisie. Kean, troublé, hésite à se présenter sur scène. Il

accepte néanmoins et crée un véritable scandale quelques instants après : interrompant la représentation, il se met à insulter le prince de Galles.

Le cinquième et dernière acte se passe chez lui. Dialoguant avec Éléna, le prince et Anna, il découvre que cette dernière l'aime en toute sincérité et décide de partir en sa compagnie pour l'Amérique, sous couvert de la protection du prince qui le sauve d'un mandat d'arrestation eu égard aux désordres qu'il a provoqués.

7.4 ANALYSE DES COMPTES RENDUS

Kean : le patron des acteurs

La première chose qui attire l'attention dans les commentaires qui sont rapportés ci-dessus, c'est qu'ils mettent tous les deux en avant que Sartre aurait mieux fait d'écrire une autre pièce, peut-être plus sombre, comme de coutume, et que si *Kean* reste dans les mémoires, ce sera bien plus à cause de l'interprétation remarquable de Pierre Brasseur que de l'adaptation du dramaturge.

En réalité, ceci n'est pas très surprenant, car c'est Brasseur lui-même qui a proposé à Sartre de remanier l'œuvre d'Alexandre Dumas, ce que le dramaturge a accepté de faire avec enthousiasme, notamment parce qu'il appréciait tout particulièrement le romancier.¹⁷⁵ Rappelons au passage que le philosophe a toujours été très proche des comédiens qu'il dirigeait ou non, à l'instar de ceux pour qui il avait écrit *Huis clos*.

Dans un texte daté du 8 novembre 1953, c'est-à-dire peu de temps avant la première de la pièce au théâtre Sarah-Bernhardt (14 novembre 1953), Sartre explique en quoi a consisté son travail de réadaptation de *Kean*.

On apprend ainsi l'origine de cette pièce et son histoire qui peuvent nous aider à mieux comprendre pourquoi Sartre et Brasseur s'y sont intéressés. Le philosophe nous conte que Kean était un célèbre acteur anglais du XIX^e siècle qui connut un succès phénoménal en interprétant les personnages célèbres de Shakespeare. Or, à la même époque, un acteur parisien du nom de Frédérick Lemaître estimait qu'il était à la hauteur du comédien anglais

¹⁷⁵ SARTRE, Jean-Paul. "Kean". In : idem. *Un Théâtre de situations*. Paris : Gallimard, 1992, p. 329.

qu'il côtoyait lors de ses passages à Paris. Il l'enviait tellement que, après sa mort, il décida de faire de la vie de Kean une pièce de théâtre dans laquelle il interpréterait le rôle du comédien anglais afin de se substituer définitivement à lui. Il incarna si bien ce rôle que, quelque temps plus tard, apprenant qu'un interprète italien jouait le même rôle à Paris, il déclara sur des affiches qu'il fit coller dans Paris : « Le véritable Kean, c'est moi »¹⁷⁶.

Autant dire qu'un mythe était né, lequel allait inspirer pendant plus d'un siècle metteurs en scène et comédiens, chacun d'eux ajoutant une pierre à l'édifice. Laissons au dramaturge le soin de l'expliquer :

« C'est le mythe même de l'Acteur. L'acteur qui ne cesse de jouer, qui joue sa vie même, ne se reconnaît plus, ne sait plus qui il est. Et qui, finalement, n'est personne. Tous les personnages de *Kean* sont plus ou moins ainsi : des grands qui sont aux prises avec des ombres qui sont leur propre personnage. »¹⁷⁷

On comprend à partir de là que des acteurs célèbres comme Lemaître, Mosjoukine ou encore Guitry ont tous, à leur façon, apporté leur contribution à l'édification du mythe de Kean. Donc, lorsque Brasseur interprète l'acteur anglais, la fiction est déjà bien loin de la réalité, car elle exprime, entre autres, les différentes expériences de vie et de métier de ceux qui ont déjà réadapté et interprété la vie de Kean. Derrière celui que Sartre appelle « le patron des acteurs »¹⁷⁸, se cachent l'art, la vie privée, les difficultés et les infortunes des Lemaître et autres Guitry. Ces réinterprétations sont en fait une manière de donner une nouvelle vie à Kean et à Dumas, comme s'ils existaient encore. Deux répliques de la pièce révèlent cette intention :

« Amy – L'ennui, avec les auteurs morts, c'est qu'ils ne se renouvellent pas.
Éléna – Ils se renouvellent chaque fois qu'ils sont joués par des acteurs nouveaux. »¹⁷⁹

¹⁷⁶ SARTRE, Jean-Paul. Op. cit., p. 328.

¹⁷⁷ Ibidem, p. 332.

¹⁷⁸ Ibidem, p. 328.

¹⁷⁹ Idem. *Kean, adaptation de Jean-Paul Sartre*. Paris : Gallimard, 1954, p. 13.

La pièce de Dumas remise au goût du jour

Comment alors rechercher, comme Paulo Mendonça le souhaite, un portrait fidèle de l'acteur anglais et parler d'un schéma biographique incomplet, puisque visiblement le but n'est plus depuis bien longtemps de reproduire exactement la vie de Kean. Sartre nous met d'ailleurs sur la piste en écrivant : « [...] vous ne saurez pas si vous voyez Brasseur en train de jouer Kean ou Kean en train de jouer Brasseur.¹⁸⁰

Ce qui vient d'être dit mène à la résolution d'une deuxième problématique soulevée par les deux commentateurs : l'austérité voire la pauvreté du style et des dialogues par rapport à ceux de Dumas qui, selon Mendonça, ne méritent donc pas d'être lus, malgré quelques répliques jugées intéressantes. Sartre précise à ce propos qu'il a dû transformer la forme et parfois le contenu de l'œuvre pour la mettre au goût du public. Ainsi a-t-il apporté, par exemple, quelques modifications dans le caractère du personnage d'Anna qui, dans la pièce de Dumas, souffre d'une maladie respiratoire et en est guérie grâce au théâtre. Selon le philosophe, cet élément n'aurait pas été pris au sérieux par le public de son époque et il a donc décidé de le supprimer. Il en va de même pour le langage qui a été actualisé au goût du jour même si certaines répliques jugées intéressantes par le dramaturge ont été conservées, car elles continuent de faire rire à chaque représentation. C'est le cas entre autres de celle-ci : « Va-t'en labourer ton shakespeare ». Bref, comme l'affirme Sartre, il s'est contenté de rénover la pièce de Dumas en y restant le plus fidèle possible, mais en éliminant les scènes trop rocambolesques, les phrases datées et les traces trop prononcées d'une époque où les gens étaient moins lucides, moins conscients des problèmes qu'au XX^e siècle. Ainsi qu'on l'a vu dans la rapide approche que nous avons faite sur le théâtre sartrien, le dramaturge a toujours eu le souci de faire correspondre ses œuvres aux époques où elles étaient présentées. *Kean* ne pouvait donc pas échapper à la règle, même si certaines répliques peuvent effectivement surprendre, telle : (Kean s'adressant au Prince de Galles) « Si tu ne fermes pas ta grande gueule, je te prends entre deux ongles et je te fais craquer »¹⁸¹.

¹⁸⁰ SARTRE, Jean-Paul. "Kean". In : idem. *Un Théâtre de situations*. Paris : Gallimard, 1992, p. 328.

¹⁸¹ Idem. *Kean, adaptation de Jean-Paul Sartre*. Paris : Gallimard, 1954, p. 166.

L'acteur Sartre...

Est-ce une raison pour dire, à l'instar des deux commentateurs, que Sartre aurait peut-être mieux fait de ne pas reprendre cette pièce à son compte et de continuer d'aborder des thèmes plus sombres et directement liés à l'existentialisme ? Sans doute pas. Jeannette Colombel estime même que *Kean* est la pièce la plus sartrienne de son auteur¹⁸² et que très souvent « ses contemporains ont limité [Sartre] au champ politique qui n'était pas le seul et à un sérieux qui n'était pas le sien »¹⁸³, Colombel apporte une explication à ce qui vient d'être rapporté. Pour ce faire, elle remonte à l'enfance de Sartre, c'est-à-dire à l'époque de Poulou.

Comme nous l'avons déjà vu dans le premier chapitre, Poulou subit directement l'influence de son grand-père, Karl Schweitzer, lequel le prit sous sa tutelle après la mort prématurée du père de Jean-Paul. Plongé dans l'univers livresque et voué à l'obsolescence de son grand-père, Poulou vit inconsciemment dans le monde de l'imagination et joue consciemment le rôle qu'on lui attribue. Pour l'illustrer, Colombel choisit un extrait des *Mots* :

« Dans mon joli bocal, dans mon âme, mes pensées tournaient, chacun pouvait suivre leur manège : pas un coin d'ombre. Pourtant, sans mots, sans forme ni consistance, diluée dans cette innocente transparence, une certitude gâchait tout : j'étais un imposteur. Comment jouer la comédie sans savoir qu'on la joue ? »¹⁸⁴

Ainsi, à la manière de Kean, Poulou se muait selon la circonstance en divers personnages, à commencer en celui d'enfant modèle que son grand-père lui imposait, mais aussi en ceux des aventures qu'il aimait lire. Selon Colombel, cette attitude de Poulou n'est pas similaire à celle du garçon de café qui joue à être ce qu'il est, car Poulou joue à être ce qu'il n'est pas, c'est-à-dire qu'il joue la comédie comme Kean, quand il le veut :

« Kean – [...] je n'ai donc rien qui ne me retient. Tout est provisoire, je vis au jour le jour la plus fabuleuse imposture. Pas un liard, rien dans les mains, rien dans les poches : mais il me suffit de claquer des

¹⁸² COLOMBEL. Jeannette. *Sartre, une œuvre aux mille têtes*. Paris : Librairie Générale Française, coll. « Textes et débats » vol. 2, 1986, p. 712.

¹⁸³ Idem.. « Le Jeu et le je de l'acteur ». *Les Temps Modernes*, n. 531-533, vol. 2, oct.-déc. 1990, p. 799.

¹⁸⁴ Ibidem, p. 777.

doigts, pour convoquer des esprits souterrains qui m'apportent des tapis d'Orient, des bijoux et des bouquets. »¹⁸⁵

« Le Prince – Kean, quel jeu joues-tu ?

Kean – Quel jeu ? Eh ! Monseigneur, quel jeu voulez-vous que ce soit ? Je joue la comédie. »¹⁸⁶

Sartre ne se constitue pas un *moi* dès son enfance, il n'est qu'un *je* transparent qui vogue de rôle en rôle : « *Je* marchais sur un toit en flamme ... *je* devenais le spadassin pourfendu, *je* tombais, *je* mourais sur le tapis, *je* me relevais, *je* reprenais mon rôle de chevalier errant [...] ». Pourtant comme nous l'explique Colombel, cette évasion imaginative n'est pas continuelle, et Poulou sait retomber les deux pieds dans la réalité quand son grand-père arrive, ce qui ne l'empêche pas pour autant de jouer son rôle d'enfant sage.¹⁸⁷

L'homme masqué

Kean en fait de même et trompe ainsi ceux qui l'entourent, les fait entrer dans son jeu, mais ils le savent et le veulent, sans doute pour échapper à la « [...] vacuité de l'ennui, de la contingence [...] »¹⁸⁸. Kean en témoigne :

« - Kean : C'est que les hommes sérieux ont besoin d'illusion : entre deux maquignonages, ils aiment à croire qu'on peut vivre et mourir pour autre chose que du fromage. Que font-ils ? ils prennent un enfant et le changent en trompe-l'œil. Un trompe-l'œil, une fantasmagorie, voilà ce qu'ils ont fait de Kean. » (p.64)

« - Kean : Je fais trembler les royaumes pour rire, aux applaudissements des marchands de fromage, je suis faux prince, faux ministre, faux général. A part cela, rien. Ah ! si : une gloire nationale. Mais à la condition que je ne m'avise pas d'exister pour de vrai. » (64-65)

¹⁸⁵ SARTRE, Jean-Paul. *Kean, adaptation de Jean-Paul Sartre*. Paris : Gallimard, 1954, p. 44.

¹⁸⁶ Ibidem, p. 34.

¹⁸⁷ COLOMBEL, Jeannette. Op. cit., p. 777 et 778.

¹⁸⁸ Ibidem, p. 778.

Le problème, c'est que dans ses allées et venues entre ses mille et une vies, Kean finit par ne plus savoir qui il est :

« - Kean : Je suis l'homme qui se fait disparaître lui-même, tous les soirs. » (69)

« - Ne craignez rien, ce n'est que Kean, l'acteur en train de jouer le rôle de Kean. » (69)

« - On joue pour mentir, pour se mentir, pour être ce qu'on ne peut pas être et parce qu'on en a assez d'être ce qu'on est. » (81)

« - [...] Est-ce que je sais, moi, quand je joue ? Est-ce qu'il y a un moment où je cesse de jouer ? » (81)

Volonté libératrice de Sartre qui de son enfance à sa vieillesse conçoit à la fois la structure de son « moi » à partir des « visées multiples, spontanées (irréfléchies) [qui] débordent toujours les limites d'une conscience réfléchie [...] »¹⁸⁹ et la vie comme une série d'aventures sans bornes.

Le sujet ne se fonde pas, d'après Sartre, sur une conscience réfléchie qui contrôle les actes et les états psychiques. Il se constitue du vécu, c'est-à-dire des visées imaginatives que la conscience réflexive reprend à son compte après leur apparition. On retrouve ici la critique faite par Sartre à l'égard du concept d'*ego* élaboré par Descartes et que nous avons citée précédemment. Si Descartes estime que l'*ego* est la partie fondatrice de la conscience, sa connaissance pleine, Sartre pense au contraire, comme on l'a déjà vu, que la conscience est sa propre néantisation et qu'elle ne cesse de se constituer à travers le vécu de l'être. Colombel explique que : « [...] la conscience réflexive s'alimente de visées sans ego qui constituent ce que Sartre nommera plus tard le vécu »¹⁹⁰.

Kean représenterait donc l'être dont les passions sont vouées à l'échec car elles se néantisent constamment. Le personnage démythifie le concept de l'en-soi, en ce sens qu'il se projette constamment à travers les personnages qu'il incarne. Il joue à être ce qu'il n'est pas pour démontrer qu'au bout du compte il ne peut y avoir de coïncidence en l'être humain, lequel est condamné à s'inventer à tout moment. Kean ne peut se prendre au sérieux, c'est un bâtard, un imposteur. Mais il montre à ceux qui l'admirent ou le détestent qu'eux-mêmes

¹⁸⁹ COLOMBEL, Jeannette. Op. cit., p. 776.

¹⁹⁰ Ibidem, p. 776.

existent sans filet au-dessus du néant : « Il me plaît de régner sur des mirages et je vous aime d'autant plus que vous n'existez pas »¹⁹¹.

Au premier abord, Kean peut donc sembler original et superficiel. On dirait une espèce de fantoche, de fou du roi que l'on écoute pour se distraire. Pourtant, derrière ses masques, se dissimule la véritable condition humaine où le moi « est à la fois réalisation et 'absolu-échec' »¹⁹². Comment ne pas prendre alors la vie en dérision et en rire ? Tout devient si triste lorsque Kean se surprend à être lui-même :

« [...] sous un faux soleil, le faux Kean criait les fausses souffrances de son faux cœur [...] c'est *vrai*, c'est *vrai* que je suis un homme fini. Eh bien, je n'arrive pas à y croire. »¹⁹³

Kean est donc une pièce très sartrienne, puisqu'elle réussit à concilier l'humour, l'émotion et les idées philosophiques, ce qui en fait aurait toujours été l'objectif principal de cet auteur, comme le confirme Pascal Ayoun :

« Sartre n'a jamais caché son intention d'émouvoir et de faire rire le public. Il répugnait au fond à exécuter des pièces à thèses : c'est sans doute l'une des raisons pour lesquelles, comme l'a montré Ingrid Galster, il a pu y avoir inadéquation entre les intentions de l'auteur et la réception de ses pièces. »¹⁹⁴

Sartre sans filet

Une fois de plus, le philosophe prend des risques en écrivant cette pièce. Comme Pascal Ayoun l'affirme très justement, la réception de cette œuvre ne correspond pas forcément aux intentions de l'auteur. On vient de voir que tel est le cas dans les deux comptes rendus que nous avons examinés.

Paulo Mendonça regrette que Sartre ait voulu s'intéresser à la vie de Kean pour en faire sa biographie, car il juge celle-ci incomplète et mal élaborée, au point de comparer le portrait final à une figure « literário-psicológica sem maior imaginação ou coerência ».

¹⁹¹ SARTRE, Jean-Paul. Op. cit., p. 45.

¹⁹² COLOMBEL, Jeannette. Op. cit., p. 776.

¹⁹³ SARTRE, Jean-Paul. Op. cit., p. 176.

¹⁹⁴ AYOUN, Pascal. « L'Inspiration boulevardière dans le théâtre de Sartre ». *Les Temps modernes*, n. 531-533, v. 2, oct.-déc.. 1990, p. 837.

Le deuxième commentateur se demande pourquoi le philosophe ne s'est pas contenté de rester fidèle au chemin qu'il avait emprunté jusqu'alors et qui lui avait apporté tant de succès. À son avis, Sartre savait mieux que quiconque aborder des thèmes austères, froids et en rapport avec l'enfer humain. Logiquement, *Kean* ne serait donc pas à la portée du dramaturge, en particulier parce que l'action, qui se déroule au XIX^e siècle, avait d'abord reçu le traitement d'Alexandre Dumas dont le style était digne de la somptuosité romantique.

Ainsi que nous l'avons vu, entre l'œuvre de Dumas et celle de Sartre, beaucoup de temps s'est écoulé et si l'intention d'Alexandre Dumas était de reproduire assez fidèlement la vie de l'acteur shakespearien, les adaptations et les interprétations qui suivirent s'écartèrent progressivement de cette première biographie. Tant et si bien que le personnage de Kean s'est vite transformé en mythe. Or qu'est-ce qu'un mythe, sinon une « construction de l'esprit qui ne repose pas sur un fond de réalité »¹⁹⁵.

Sartre s'est donc emparé du mythe à la demande, il est vrai, de Pierre Brasseur. Ce n'est d'ailleurs pas par hasard que Mendonça déclare que Brasseur sauve la pièce, car on devine cet acteur représentant non seulement le personnage de Kean, mais aussi et surtout lui-même. Quant à Sartre, nous pouvons dire également qu'il se retrouve sur scène par comédien interposé, puisque depuis sa plus tendre enfance il s'était attribué et avait joué ses propres rôles. Sans doute se sentait-il membre de la famille du patron des acteurs. On peut aussi supposer que le philosophe concevait la vie de la même façon que le comédien anglais, c'est-à-dire avec beaucoup de dérision. Bref, c'était là pour Sartre l'occasion rêvée de se moquer de ceux qui se prennent au sérieux en se cachant derrière le masque qu'ils ont choisi de porter comme s'il était le seul se rapportant à leur visage.

Kean règne sur des mirages, tout est faux, fugace. Telle une conscience à la dérive, Kean joue le rôle de Sartre et se pose une question : être ou ne pas être ?

¹⁹⁵ « Mythe », *Le Petit Larousse*, Paris : Dictionnaire Larousse, 1995, p. 687.

CHAPITRE 4

SARTRE NO BRASIL

Ce dernier compte rendu est paru en octobre 1960. Il porte le titre de « Sartre no Brasil »

1 RÉSUMÉ DU COMPTE RENDU

D'emblée, l'auteur de ce compte rendu (dont le nom n'est pas mentionné) donne à la venue de Sartre une importance qu'il ne donne pas à la venue antérieure d'autres écrivains comme Aldous Huxley et John dos Passos. Il en explique la raison par le fait que ceux-ci ont visité le Brésil en simples touristes alors que le philosophe français avait, selon l'auteur de l'article, l'intention de comprendre et de mettre « a juventude brasileira perante as suas responsabilidades » (p. 304).

Il estime néanmoins que Sartre ne s'est pas rendu compte que la jeunesse brésilienne n'était pas prête à se soulever, à suivre l'exemple des Cubains et des Algériens. Toujours selon lui, les jeunes Brésiliens, en particulier dans les milieux intellectuels, sont prêts à épouser les idées de Marx et de Engels, mais ils manquent de motivation au moment de les appliquer, car ils pensent surtout à leur réussite matérielle, et cela quelle que soit leur position politique. Il suggère du reste qu'un long séjour du penseur français au cours duquel celui-ci, en plus de donner des conférences, dispenserait des cours, serait la solution à ce problème.

Parallèlement à ces considérations, l'auteur de l'article condamne Jorge Amado d'avoir isolé le couple Sartre-Beauvoir de ceux qui désiraient les approcher. Il lui reproche aussi d'avoir interprété de façon erronée les commentaires de Sartre à propos de la Révolution cubaine menée par Fidel Castro. Pour lui, Sartre n'est pas un communiste partisan pris d'extase devant les événements cubains, mais plutôt un philosophe marxiste capable de

saluer en même temps la Révolution cubaine mettant fin à l'oppression nord-américaine et la prouesse de Tito libérant son pays du joug soviétique.

Finalement, l'auteur du compte rendu met sur le compte de ce qu'il appelle « caipiríssimo partido comunista do Brasil » (p. 306) certaines erreurs que Sartre a été induit à commettre. L'écrivain aurait entre autres déclaré être en faveur de Lott, alors candidat à la présidence de la république.

2 ANALYSE DU COMPTE RENDU

« Nous comprîmes avec satisfaction qu'Amado, venu exprès pour nous accueillir, nous servirait de guide pendant au moins un mois. »¹⁹⁶. Cette phrase extraite d'une autobiographie de Simone de Beauvoir intitulée *La Force des choses* illustre bien l'opinion que Sartre et elle portèrent sur la présence, voire l'omniprésence de Jorge Amado durant leur séjour au Brésil. Il en furent, d'après ce qu'elle en rapporte, hautement satisfaits. Même si, comme le souligne le commentateur, leur *guide* put représenter une espèce de barrière à l'égard de certaines personnes, les deux voyageurs eurent l'occasion de connaître dans les moindres détails de nombreux aspects du Brésil tant sur le plan physique que culturel.

Ainsi, grâce à leur amphytrion, ils connurent en l'espace de deux mois ce que la majorité des Brésiliens, même les plus aisés, ne pourra jamais connaître en une vie. De fait, ils parcoururent le pays de long en large, sillonnèrent aussi bien les principaux centres urbains que les lieux les plus isolés, ayant à chaque fois en la personne de leur guide ou de ses amis quelqu'un capable de leur fournir, de surcroît en français, tous les renseignements dont ils avaient besoin pour bien comprendre ce qu'ils vivaient et ce qui se passait autour d'eux à ce moment-là. Plus loin dans son récit, Simone de Beauvoir renchérit : « Aussi à l'aise dans un 'quartier d'invasion' que chez un milliardaire, [Amado] pouvait nous introduire chez le président Kubitschek comme chez la 'mère des saints' »¹⁹⁷.

Pour mettre fin à la polémique lancée par l'auteur du compte rendu, il convient de reprendre une fois de plus les propos de Simone de Beauvoir, laquelle, après avoir reconnu que Sartre et elle se sont liés d'une profonde amitié avec le couple Amado, déclare : « Jorge

¹⁹⁶ BEAUVOIR, Simone de. *La Force des choses*. Paris : Le Livre de poche, 1969, p. 536.

¹⁹⁷ Ibidem, p. 556-557.

organisait nos rencontres, il nous défendait contre les importuns avec une patience têtue qui en irrita plus d'un : un journaliste éconduit, dans un article venimeux, l'accusa de nous séquestrer »¹⁹⁸. Il semble tout à fait inutile de faire plus de commentaires à ce sujet ...

Contrairement à de simples touristes qui, généralement, se contentent d'effleurer la culture d'un pays, Sartre et le Castor (comme était surnommée de Beauvoir) se rapprochèrent de celle du Brésil et essayèrent d'en capter l'essence afin de pouvoir accompagner son histoire. Il ne faut pas oublier non plus que leur voyage était en partie motivé par leur activité politique.

Sartre – puisque c'est de lui qu'il s'agit dans ce travail – avait la ferme intention d'aborder dans les débats et les discussions le problème algérien et la Révolution cubaine. Néanmoins, en personne éclairée, il savait sans doute qu'il fallait d'abord saisir la problématique brésilienne pour que son action portât ses fruits. À l'instar du Castor, il s'intéressait donc de près à l'évolution de la campagne en vue de l'élection présidentielle qui avait alors lieu.

À en juger par le témoignage de Simone de Beauvoir, les deux Français n'étaient pas dupes. Ils savaient très bien à quoi s'en tenir quant à la valeur des candidats qui se présentaient. Elle rapporte ainsi :

« [...] la bataille se livrait entre Janio et le maréchal Lott ; Janio était le candidat de la droite ; cependant il avait adressé à Cuba et aux Algériens des déclarations d'amitié [...]. Nationaliste, antiaméricain [Lott] lutterait, assurait-il, pour l'indépendance économique du Brésil. [...] le malheur, c'est que Lott était un militaire très cagot et, en politique extérieure, réactionnaire : il avait pris parti contre Cuba. Sur sa bêtise, ses partisans colportaient eux-mêmes des anecdotes aussi affligeantes que risibles. »¹⁹⁹

La simple lecture de ce passage remet évidemment en question ce qu'affirme le commentateur, c'est-à-dire que Sartre aurait appuyé Lott. Il eût d'ailleurs été étonnant que Sartre tombât dans ce piège à un moment de sa vie où les expériences pratiques lui avaient certainement appris à se méfier des diverses influences qu'il pouvait recevoir. Sans traiter exhaustivement du rapport du philosophe à la gauche, car il a déjà été abordé dans la première partie du travail, il est cependant important de répondre à la question soulevée par le commentateur : Sartre était-il un philosophe marxiste ou un communiste partisan et militant ?

¹⁹⁸ BEAUVOIR, Simone de. Op. cit., p. 558.

¹⁹⁹ Ibidem. p.550.

Pour y répondre, il convient de reprendre une déclaration du penseur : « La génération de 1945 pense que je l'ai trahie parce qu'elle a appris à me connaître par *Huis clos* et *La Nausée*, œuvres écrites à une époque où je n'avais pas encore réalisé les implications marxistes de mes idées²⁰⁰. Pourtant, rappelons que pendant la guerre, il avait formé un groupe nommé « Socialisme et Liberté », destiné à combler une lacune existante entre le communisme et le gaullisme. Autant dire que Sartre avait déjà à cette époque la ferme intention d'appliquer ces idées, même si le résultat ne fut pas convaincant. Il est également intéressant de constater que, dès lors, il prit un autre chemin que les communistes qui avaient tendance à enfermer les individus dans un système qui ne laissait pas de place à la libre réflexion des consciences. D'ailleurs, ce sera toujours son principal grief contre les communistes et le reproche de ceux-ci à son égard, car ils ne comprenaient pas que l'on pût prôner à la fois un système collectif et une liberté individuelle de conscience. Sartre récidivera pourtant en 1947 en fondant le R.D.R. dont les principes découlaient directement du mouvement « Socialisme et Liberté ». Le philosophe s'obstinait donc à militer, même si cela se solda derechef par un échec. L'homme de lettres avait cessé depuis longtemps de penser que l'on pouvait changer le monde en restant assis, à l'instar, pensait-il, d'Émile Zola, dans un fauteuil confortable à décrire les conditions sociales des ouvriers. Désormais homme de terrain, il se permettait même de stigmatiser le philosophe idéaliste dans ses pièces de théâtre. C'est tout du moins l'opinion de Francis Jeanson quand il analyse *Le Diable et le Bon Dieu*, pièce dans laquelle il voit Sartre condamner ses propres illusions en matière de neutralisme. Il écrit à ce propos :

« Qu'on se réclame du Mal ou qu'on se réclame du Bien, on passe à côté de toute liberté réelle aussi longtemps qu'on se veut libre sans vouloir que les autres le soient : *les autres*, c'est-à-dire tous ceux qui – étant soumis aux violences de l'exploitation – ne peuvent accéder à leur propre liberté sans passer par une contre-violence révolutionnaire. C'est *avec eux* qu'il faut prendre parti pour la liberté, c'est *leur parti* qu'il faut prendre ; et s'ils choisissent de se battre, il faut se battre aussi : « *Il y a cette guerre à faire et je la ferai.* »²⁰¹

Le maître-mot est jeté : révolution. Sartre sait que les choses ne changent pas parce qu'on les écrit sur du papier. Il n'y a de véritable action qu'au contact de la réalité. S'il agissait comme un philosophe réservé au départ, ou comme un intellectuel désireux d'agir mais maladroit, il deviendra plus tard un meneur, un instigateur capable de galvaniser des

²⁰⁰ JEANSON, Francis. *Sartre dans sa vie*. Paris : Seuil, 1974, p. 231.

²⁰¹ Ibidem, p. 180.

foules. Il embrassera les causes avec passion. De Paris à Cuba, de Pékin à Rio de Janeiro, le petit homme arpentera gaillardement la surface de la planète pour y retrouver et redonner de l'espoir à ceux qui comme lui rêvaient de l'égalité sociale. C'est cet homme qui débarqua un jour au Brésil et que l'on pourrait qualifier de philosophe marxiste militant.

CONCLUSION

Ainsi que nous venons de le voir dans cette étude, la vie, la pensée et l'œuvre de Sartre sont d'une grande importance pour quiconque voulant saisir l'esprit du XX^e siècle, qui plus est si l'on se place dans le contexte français de la Deuxième Guerre mondiale et de l'après-guerre. Ce philosophe est à la fois un intellectuel qui prend du recul par rapport aux événements et un homme engagé qui va de l'avant en prenant des risques. En même temps qu'il réussit à imposer certaines idées par lesquelles il influence bon nombre de ses contemporains, il se crée aussi des inimitiés, n'est pas toujours très bien compris ou, par contre, l'est trop bien par ses oppositeurs. Tant et si bien qu'on le loue autant qu'on le questionne et le stigmatise à la moindre de ses interventions écrites ou orales.

Pourtant, contre vents et marées, Sartre se fraie un chemin en France et ailleurs. Comparé à Voltaire par le général de Gaulle, il suscite la curiosité, le respect, voire l'enthousiasme à l'étranger. Il en est ainsi au Brésil lorsqu'il arrive dans ce pays en 1960. Beaucoup d'intellectuels attendent avec impatience ses déclarations à propos de la situation mondiale d'alors, tandis que l'on s'intéresse un peu moins à son œuvre.

Cela ne signifie pas pour autant que les personnes qui l'accueillent ignorent les diverses facettes de cet intellectuel. Parmi ces gens, il y a notamment des collaborateurs ou des sympathisants de la revue *Anhembi* qui s'intéressent à lui depuis déjà plusieurs années. Nous avons vu, dans les différents articles et comptes rendus analysés, que la revue de São Paulo suit avec une certaine attention la démarche sartrienne et tente d'en cerner les dimensions, même si cela semble être une tâche ardue, vu le peu d'espace que peut lui consacrer ce mensuel.

Dans le souci donc de mettre en lumière l'œuvre de Sartre comme un tout, il nous a paru fondamental, pour notre étude, de retracer en premier lieu le parcours du philosophe français, et ce depuis sa naissance.

Nous avons donc décrit les années Poulou où le petit Jean-Paul, orphelin de père, se retrouva sous la domination et l'influence de son grand-père, Charles Schweitzer, lequel, lui insufflant le goût de la lecture, l'isola dans un univers clos, bourgeois et quelque peu archaïque. Cette ambiance fut propice à l'essor de son imagination sans bornes qui provoqua en lui le désir d'être « mille Socrate ».

Sans en avoir conscience, le jeune Jean-Paul vécut alors ce qui servirait plus tard de fondement à une partie de ses théories philosophiques, notamment les études sur l'imaginaire et la psychanalyse existentielle. Une nouvelle vie à la Rochelle, où sa mère s'était remariée, et la découverte de la réalité crue, assombrie par la Première Guerre mondiale, marquèrent une seconde étape dans son existence. Poulou mûrit d'un coup et s'intéressa de près à tout ce qui se passait autour de lui.

On a vu que les réflexions qu'il portait sur son époque et sur lui-même le poussèrent sans doute à se choisir une première voie : la philosophie. L'École normale qu'il fréquenta plus tard lui permit d'approfondir ses connaissances en la matière et donna lieu au surgissement de ses propres idées, de son regard sur l'existence. La phénoménologie l'intéressait tout particulièrement, tant et si bien que, suivant les conseils de son ami Aron, il alla effectuer des recherches au berceau de cette science : Berlin.

Peu de temps après, la Seconde Guerre mondiale éclata. Sartre s'y retrouva plongé et sortit définitivement de son cocon bourgeois. Interné en Allemagne en tant que soldat prisonnier de guerre, son rapport au monde s'en trouva définitivement modifié. Il découvrit qu'il était un être politique porté vers le militantisme. Changement de visage et changement idéologique furent chez lui les fruits produits par le conflit. Rien ne serait plus jamais comme avant. Ce fut aussi l'époque d'un tournant dans la carrière du philosophe, puisqu'il publia en 1943 son ouvrage philosophique majeur : *L'Être et le néant, essai d'ontologie phénoménologique*.

Concepts et idées nouvelles firent de ce livre une étape incontournable si l'on voulait comprendre le reste de son oeuvre dont il était le pilier. On a vu dans ce travail combien il est important de saisir ce que comportent les lignes de cet ouvrage massif. Aussi avons-nous pris le soin de nous y référer régulièrement, en particulier dans les analyses des articles d'*Anhembu* consacrés à la psychanalyse existentielle et à l'existentialisme.

Ainsi qu'on l'a vu, la guerre révéla aussi chez Sartre sa passion pour le théâtre puisqu'il y fit ses premières armes en créant et mettant en scène un drame dans le camp de prisonniers où il se trouvait. C'était le début de la longue carrière théâtrale de ce dramaturge qui ne fit pas toujours l'unanimité, loin s'en faut. Ses idées philosophiques et politiques ne furent pas toujours les bienvenues dans une société française aux prises avec son histoire nébuleuse des années quarante et les guerres coloniales des années cinquante. Elles ne furent pas toujours non plus bien acceptées par le monde de cette époque divisé entre pro-soviétiques et pro-nord-américains.

Pour en revenir à *Anhemi*, on a constaté que la douzaine d'articles et de comptes rendus consacrés à Sartre abordaient non seulement les concepts philosophiques, mais aussi les pièces de théâtre les plus importantes et, il est vrai de façon assez superficielle, les activités politiques de l'écrivain français. Ainsi que nous l'avons fait dans notre analyse, il convient de séparer les différents domaines abordés pour mieux saisir la portée des commentaires et le choix des textes.

Les deux premiers articles – constituant un premier groupe – que nous avons observés, « Do existencialismo » et « De Freud a Sartre », se rapportent, comme nous l'avons déjà dit, à l'aspect théorique de la philosophie sartrienne. Bien que le premier cité ait été écrit en 1958 et le deuxième en 1951, il nous a semblé judicieux d'inverser l'ordre, car il nous semble nécessaire d'avoir au préalable des notions précises de l'existentialisme avant d'appréhender les concepts de la psychanalyse existentielle.

On s'aperçoit d'une part que l'explication de ce qu'est l'existentialisme, qui apparaît dans l'article « Do existencialismo » de Stephy Floersheim, arrive un peu tard, car il aurait certainement été plus utile d'en expliquer les fondements plusieurs années auparavant, si l'on tient compte du caractère didactique de l'article qui lui est consacré. Ceci dit, et pour corroborer l'affirmation précédente, Stephy Floersheim a le mérite d'exposer les bases et les principales idées de l'existentialisme. Elle tente notamment d'éclairer le lecteur pour que celui-ci ne tombe pas dans le piège des préjugés ou des malentendus qui entourent le mouvement à cette époque-là – et du reste jusqu'aujourd'hui. Pour ce faire, elle dresse habilement un historique de l'existentialisme et montre que, contrairement aux idées reçues, il s'agit d'une philosophie optimiste centrée sur l'homme et sur son pouvoir d'action sur le monde.

On peut néanmoins regretter un certain hermétisme de la part de l'auteur, étant donné que son exposé oublie d'un côté d'approfondir la notion d'essentialisme – directement opposée à celle d'existentialisme – et, de l'autre, d'apporter la lumière sur certains concepts-clés qu'elle utilise. C'est d'ailleurs pour cette raison que nous avons complété ses explications, ce qui nous a permis, entre autres, d'établir un point de départ pour la suite de notre étude.

En ce qui concerne l'article « De Freud a Sartre », il est indéniable que Dina Dreyfus maîtrise totalement le sujet qu'elle aborde et qu'elle réussit parfaitement à présenter son point de vue sur la question avec une solide argumentation à l'appui. Derechef, ce texte ne s'adresse pas à n'importe quel lecteur. Écrit en janvier 1951, donc huit ans après la parution de *L'Être et le néant*, il est un peu douteux que la majorité des lecteurs d'*Anhemi* eût les connaissances

requis pour la compréhension des idées qui y sont exposées. On s'adresse plutôt à des spécialistes de la psychanalyse, en particulier à des connaisseurs de Sartre, ce qui restreint considérablement la portée de ce type d'analyse. Il est donc tout à fait osé de la part d'*Anhemi* de publier ce genre de texte, mais cela montre en même temps que cette revue souhaitait établir avec ses lecteurs un dialogue intellectuellement élevé, ce qui est tout à son honneur.

Par le biais d'*Anhemi*, Dina Dreyfus remet en question le bien-fondé de la psychanalyse traditionnelle dont la théorie repose sur un traumatisme qu'aurait subi l'individu pendant son enfance et qui hanterait l'inconscient de celui-ci le reste de son existence. En montrant parallèlement et de façon objective les fondements de la psychanalyse existentielle, la commentatrice permet de mettre en place un débat à l'issue duquel elle n'opte pas clairement pour l'une des théories qu'elle confronte, mais qui permet de s'interroger d'une part sur l'efficacité de la méthode traditionnelle et, d'autre part, de révéler les possibles contradictions suscitées par la psychanalyse existentielle. Il est intéressant de constater que plus de cinquante ans après, le débat reste ouvert. De fait, même si, de nos jours, on parle moins de la psychanalyse existentielle, la psychanalyse freudienne continue d'être remise en question, non pas en ce qui concerne ses bases théoriques, mais plutôt pour ce qui est de l'application de sa méthode. Or n'était-ce pas le grief que lui portaient déjà Sartre et Dina Dreyfus, à savoir l'inefficacité d'une recette universelle appliquée à tous les patients sans que ceux-ci ne s'y reconnaissent forcément car elle efface toute forme d'individualité ?

Le deuxième groupe de comptes rendus que nous avons examiné se rapporte à certaines pièces de théâtre de l'écrivain français. Si nous n'avons pas respecté l'ordre chronologique dans lequel elle apparaissent dans *Anhemi*, c'est parce qu'il nous a semblé plus intéressant d'établir une suite logique entre elles, laquelle imposait également de placer en premier les deux premiers articles que nous venons d'évoquer.

Indépendamment de la date de parution du compte rendu intitulé « Entre quatre Paredes », nous avons donc choisi de l'analyser aussitôt après les deux textes consacrés à la théorie sartrienne, car *Huis clos* est intimement liée au postulat philosophique de son auteur. En vérité, nous la considérons comme une base à partir de laquelle se développent des ramifications, c'est-à-dire d'autres œuvres théâtrales plus ou moins éloignées dans le contenu et la forme de cette matrice.

Ainsi que nous l'avons répété, *Huis clos* contient la phrase emblématique qui est sans doute la plus connue de Sartre : *L'enfer, c'est les autres*. Depuis son apparition jusqu'aujourd'hui, cette phrase a souvent été mal interprétée, si bien que quiconque se sentant

accablé par la présence des autres ou encore par les difficultés que représente la vie en société s'y réfère. Bref, comment comprendre la pensée sartrienne sans saisir le sens de cette assertion ? L'ambiguïté de cet enchaînement de mots conduit hélas à des conceptions bien opposées.

Imaginer ainsi que, par ces mots, Sartre encourage au mépris d'Autrui, à la solitude protectrice et à l'égoïsme est tout à fait réducteur à l'égard du penseur français. Entrevoir dans l'emploi du mot enfer et dans l'univers clos de la pièce un simulacre de l'enfer chrétien dont Sartre l'athée éprouverait une certaine nostalgie ne serait certainement pas à la hauteur des desseins de l'écrivain.

Or c'est pourtant ce qui se passe parfois, y compris dans le compte rendu d'*Anhemi*. À l'instar d'autres critiques, le commentateur se laisse influencer par l'aspect superficiel de la pièce, à savoir par les premières impressions qu'elle peut causer chez un spectateur non averti : il y ressent un malaise propre à une humanité pleine d'inhumanité où l'homme est contraint pour son malheur à supporter le joug d'Autrui tout au long de son existence. Si tel était le cas, il s'agirait certainement d'une des littératures les plus sombres qui soient.

Pourtant, tout nous porte à croire que Sartre désire prouver le contraire. Comme s'il opérât à partir du négatif pour montrer le côté positif, il fait plutôt une description de l'inertie construite durant sa vie par un individu qui nie sa propre liberté et celle des autres. Il condamne le manque d'engagement, d'authenticité, de réactions qui transforme un homme en marionnette qui n'a jamais tenu les ficelles de son destin.

Dans le compte rendu intitulé « Outro 'Huis clos' : 'Haute Surveillance', de Jean Genet », le commentateur fait à juste titre une comparaison entre *Huis clos* de Sartre et *Haute Surveillance* de Jean Genet. Cette analyse est particulièrement digne d'intérêt lorsqu'on connaît le lien d'amitié qui a existé entre les deux écrivains et que l'auteur du compte rendu n'ignorait sans doute pas. On pouvait soupçonner que Genet avait été influencé par l'un de ses protecteurs et qu'il avait, à sa façon, repris l'un des thèmes principaux de l'univers sartrien. Toutefois, le cadre dans lequel se déroule la pièce de Genet est quelque peu trompeur. Même si l'on y retrouve le même nombre de personnages que dans *Huis clos*, l'objectif de l'auteur de *Haute Surveillance* semble diverger de celui du philosophe. Il est tout d'abord risqué de symboliser *Haute Surveillance* par la phrase sartrienne *L'enfer, c'est les autres*, laquelle, ainsi que nous l'avons montré, est souvent utilisée à mauvais escient. Du reste, elle l'est une fois de plus, dans la mesure où on lui attribue un aspect totalement pessimiste que, en dernière analyse, elle ne possède pas.

Genet s'applique visiblement à décrire l'univers carcéral, exclusivement masculin, avec tout ce que cela engendre dans les comportements des détenus. Il est donc essentiel d'y percevoir, à l'instar de Gitenet, leur privation de liberté, du sexe féminin, bref de la vie extérieure, et les sentiments qui les animent dans les rapports qui les opposent les uns aux autres. La masculinité est donc mise en avant, oscillant entre le pôle le plus féminin, représenté par la femme de Yeux-Verts, et Boule de Neige, véritable figure de proue de la virilité.

Certes, comme le montre le commentateur d'*Anhemi*, l'envie et l'orgueil sont des sentiments qui prédominent entre les prisonniers, mais aussi fallait-il en connaître les raisons profondes.

Nous sommes parvenus à révéler celles-ci à travers le prisme sartrien, lequel nous a permis d'expliquer partiellement l'attitude des personnages et leur changement de comportement au cours de l'action. Ceci pour dire que, même si la pièce de Genet s'éloigne des caractéristiques de celle de Sartre et malgré les apparences auxquelles semble s'être attaché le commentateur d'*Anhemi*, on peut néanmoins l'analyser au moyen de la théorie existentialiste du philosophe. On découvre dans ce cas que cette dernière peut aussi s'appliquer à l'univers carcéral, en ce sens qu'elle montre la lutte interne et externe menée par chacun et ce quelle que soit la situation. La liberté et la responsabilité des actions de l'individu prévalent une fois de plus sur l'environnement. Comme Sartre l'enseigne, l'homme est capable de décider de son sort, à condition qu'il ne soit pas mort ou mort-vivant. Les personnages de *Haute Surveillance* sont bel et bien vivants, maîtres de leur destin, contrairement à ceux de *Huis clos* qui ne peuvent plus contrôler leur existence.

On retrouve à nouveau la prise en main de son destin par l'individu dans la troisième pièce qui est analysée, *Morts sans sépulture*. Nous pouvons affirmer de prime abord que le commentateur d'*Anhemi* commet l'erreur d'y voir une réadaptation de *Huis clos*, tant et si bien qu'il juge *Morts sans sépulture* de qualité inférieure à la précédente. Il estime entre autres que l'époque à laquelle il écrit n'est pas celle où l'on se soucie le plus des thèmes existentiels évoqués par Sartre. Il remet également en question le fait que le philosophe traite des questions liées à la torture, sujet qu'il estime quelque peu dépassé, bien qu'il affirme – c'est là une contradiction – que le thème abordé dans la pièce est atemporel.

Nous pensons pour notre part que Sartre ne se répète pas et, de plus, qu'il s'ajuste au contexte dans lequel il vit. Le contraire serait d'ailleurs tout à fait paradoxal si l'on se souvient de la conception littéraire qu'il met en avant dans son essai intitulé *Qu'est-ce que la littérature ?* Disons plutôt que *Morts sans sépulture* se situe dans la continuité de *Huis clos*,

des *Mouches* et du *Mur*, étant donné que cette pièce traite des mêmes sujets en y apportant un aspect supplémentaire et fondamental : le thème de la torture.

Si l'univers est clos comme dans *Huis clos*, si la mort est aux aguets comme dans *Le Mur*, ou encore si l'acte d'un homme est en mesure de changer le destin d'autrui comme dans *Les Mouches*, Sartre y agrège le thème de la torture et la présence des tortionnaires, ce qui change évidemment les données du problème.

Si la mise en situation de *Morts sans sépulture* se rapproche d'une expérience de laboratoire – raison pour laquelle nous avons formé des groupes de personnages lors de notre analyse –, elle a toutefois le mérite de faire ressentir au lecteur-spectateur ce à quoi se trouve confronté un homme soumis à la torture. Que faire dans de telles circonstances ? Sauver sa vie au détriment de celle des autres ? Sauver les autres, une cause politique, au détriment de sa propre existence ? Elle montre également le point de vue du tortionnaire qui lui aussi est un être – humain, engagé et politique – soumis aux incertitudes de ses actions, de sa vie. L'univers sartrien prend dans cette pièce plus d'ampleur. Loin de répéter ce qu'il a déjà expliqué, Sartre applique ses idées de façon concrète afin d'illustrer une fois de plus que tout être humain, quel qu'il soit et où il se trouve doit faire face à sa condition, doit opérer des choix pour lui-même et pour les autres sans jamais être sûr pour autant du résultat et de la portée de ses décisions.

Une chose reste toute fois confirmée, comme l'affirme le commentateur : Sartre ne cesse de déranger les bourgeois, à savoir ceux qui sont rassurés par leur vie confortable à l'abri de toute question métaphysique ou concrète.

S'il est une pièce qui corrobore ce qui vient d'être dit, c'est bien *Le Diable et le Bon Dieu* puisque les premières réactions de la critique française qui apparaissent dans le compte rendu intitulé « A nova peça de Sartre : Le Diable et le Bon Dieu » qui y est consacré dans *Anhemi* sont tout à fait révélatrices. Le philosophe y est durement condamné par ceux qui interprètent sa pièce comme étant une attaque directe contre l'Église et l'existence de Dieu.

Il est toutefois intéressant de constater que le commentateur se méfie de ces propos enflammés, car, juge-t-il, s'agissant d'une pièce de Sartre, il convient de prendre du recul pour en saisir la véritable dimension. Il se permet même de montrer son admiration pour l'écrivain français. On remarque donc que, dès cette époque, Sartre jouit d'une certaine notoriété dans *Anhemi* et que les collaborateurs de cette revue sont toujours attentifs à ce qu'il produit.

Écrit par R. Marianic un an plus tard, le deuxième compte rendu intitulé « A experiênciã sartriana da inexistência de Deus » est beaucoup moins indulgent puisqu'il met en

avant ce que sont d'après lui les défauts de la pièce : sa longueur, son manque d'émotion, l'apparente idéologie qu'elle transmet, le désir de stigmatiser l'Église et l'existence de Dieu.

Dans les deux textes apparaissent donc les griefs qui sont en général portés à l'égard du *Diable et le Bon Dieu*, ce qui n'est certainement pas un hasard. Ainsi que nous l'avons montré dans notre étude, cette œuvre de Sartre a évidemment un côté nettement provocateur de par le thème qu'elle aborde et la façon dont elle en traite. L'Église et Dieu n'y sont nullement ménagés, bien au contraire, et le langage employé par le dramaturge est susceptible de choquer bien des esprits.

Toutefois, il nous semble que l'essentiel se trouve à un autre niveau. Même s'il est notable que Sartre n'est pas un sympathisant de l'Église et qu'il est athée, il explique clairement dans certaines œuvres tel que *L'Existentialisme est un humanisme* que l'existence de Dieu ne saurait régler le problème de l'être humain, car il serait tout au plus l'artisan qui l'a fabriqué et non le maître de son destin. Rappelons à ce propos que les philosophes existentialistes n'étaient pas tous athées, ce qui confirme l'idée qui vient d'être avancée.

Le souci de Sartre n'est donc pas de démontrer l'inexistence de Dieu, mais plutôt de redonner toute son importance et, une fois de plus, toute sa responsabilité à l'homme. Ce dernier, montre le philosophe, est tenu de prendre en charge son destin et celui des autres. On retrouve ici l'idée kantienne selon laquelle ce que fait un homme, il le fait pour tous les hommes. Goetz, le protagoniste du *Diable et le Bon Dieu*, symbolise donc cette attitude morale que tout individu devrait adopter, selon le point de vue du philosophe. L'intérêt ne doit pas être individuel mais plutôt collectif : l'homme qui se prend pour Dieu ou pour le Diable vit en dehors de l'humanité telle que la conçoit Sartre, à savoir Juste, pacifique et égalitaire, même si pour obtenir cet idéal il faut passer par des guerres.

Sartre fait souvent figure de militant, voire de révolutionnaire, en particulier auprès de ses adversaires. Cette image ne lui est pas indûment attribuée puisque lui-même la revendiquait. Cette caractéristique apparaît aussi bien dans *Le Diable et le bon Dieu* que dans *La Putain respectueuse*, pièce que nous analysons ensuite.

Paulo Duarte, l'auteur des deux comptes rendus intitulés « Le Strapontin » et « A prostituta respeitosa » reconnaît les qualités du dramaturge qui a su condenser des problèmes de société en un drame, ce qui apporte, dit-il, de la densité à l'œuvre. Il admire sa capacité à créer un personnage tel que Lizzie qu'il considère comme riche et complexe. Même s'il regrette le manque d'efficacité de la rhétorique, il souligne surtout les qualités de la pièce et de son auteur.

Néanmoins, sa compréhension de l'œuvre présente quelques lacunes. De fait, lorsqu'il parle d'un élan de charité qui réglerait les problèmes de racisme et d'autres types d'injustice ou d'oppression, il s'écarte visiblement du point de vue de l'auteur.

Les idées philosophiques de Sartre ne vont pas dans le sens de la pitié et de la compassion, bien au contraire. Il incite à la réaction, aussi bien de la part de l'opprimé que du dominant. Il est vrai que Lizzie et le Noir se trouvent infériorisés par rapport au sénateur et aux autres personnages qui occupent des positions privilégiées dans la société qui est décrite. Pourtant, rien ne les empêche de s'opposer à cette situation de fait, quitte à risquer leur vie. Or, ils l'acceptent et entretiennent donc cette perpétuelle injustice au même titre que ceux qui les subjuguent. Ceux-ci, naturellement, ne sont pas non plus épargnés par le dramaturge qui ne doute jamais de la pleine conscience de quiconque, c'est-à-dire de la culpabilité de ceux qui maintiennent un système dont ils profitent au détriment de certaines couches de la population.

Kean est la dernière pièce que nous abordons. Il est vrai qu'elle diffère de celles qui précèdent. Tant et si bien que les auteurs des deux comptes rendus qui s'y rapportent s'étonnent que Sartre ait résolu de reprendre cette œuvre d'Alexandre Dumas. Ils lui reprochent notamment de s'être écarté de la vie de l'acteur anglais, d'en avoir dénaturé le portrait au point de ne plus le reconnaître. Pourquoi s'être intéressé à ce sujet alors que le philosophe faisait preuve de tant de talent quand il abordait des thèmes plus rudes, s'interrogent-ils ? Aurait-ce été pour répondre à la demande de l'acteur principal, en l'occurrence Pierre Brasseur, ajoutent-ils ?

Cette dernière supposition n'est pas sans fondement. Nous avons montré que le premier à avoir proposé le remaniement de cette pièce à Sartre a justement été Pierre Brasseur, lequel était conscient de l'importance qu'avait pour lui l'interprétation d'un tel personnage.

À cette époque, Sartre et Brasseur savaient très bien que ce travail ne consistait pas à retracer fidèlement l'existence de Kean. L'acteur anglais s'était depuis longtemps transformé en mythe. Mythe de l'acteur qui finit par ne plus savoir qui il est réellement, et qui se joue de tous, y compris de lui-même.

Sartre saisit l'occasion et ce n'est pas un hasard. Le philosophe réalise dans ce projet une espèce de rêve qu'il gardait en soi depuis son enfance. Dans les bras de sa mère ou sur les genoux de son grand-père, Poulou était déjà un acteur. De La Rochelle au camp d'internement en Allemagne, il avait imité, interprété, fait travailler maintes fois son imagination au profit du théâtre. *Kean* était la pièce rêvée.

Comme Kean, Sartre marchait sur du sable mouvant et s'en moquait. Il savait qu'à rien ne sert de jouer le rôle d'un garçon de café ou celui d'un notable d'une petite ville de province, car le résultat est exactement le même. Sartre, à l'instar de Kean, ne s'est jamais pris au sérieux, il a eu le courage d'affronter la vie avec dérision, car il était le fruit du Néant.

Est-ce ce Sartre-là que l'on attend au Brésil en 1960 ? Sans doute pas. On est impatient de recevoir l'intellectuel qui défendait le F.L.N. et avait son mot à dire sur la Révolution cubaine. Le philosophe est pris dans l'étau de l'engagement politique qu'il se charge lui-même de resserrer. C'est surtout en tant que militant qu'on l'invite et qu'on le reçoit. *Anhemi* est présente lors de sa réception. Selon son commentateur, la venue de Sartre revêt une importance capitale pour le pays, car il est en mesure d'inciter la jeunesse à réagir, voire à se révolter contre le système établi au Brésil. Il regrette néanmoins que l'intellectuel français ne puisse rester plus longtemps pour bien comprendre les réalités du pays et, en même temps, il condamne les communistes brésiliens de le considérer comme l'un des leurs et de l'isoler des journalistes en général.

Quoi qu'il en soit, ces quelques observations sur la venue de Sartre au Brésil montrent que le journaliste d'*Anhemi* connaît le parcours du philosophe français et est conscient qu'il ne s'agit pas d'un communiste à proprement parler.

Pour porter quelques considérations générales à propos de la revue *Anhemi*, et plus exactement sur la façon dont elle appréhende l'œuvre de Sartre et le philosophe lui-même, nous pouvons nous inspirer de ce qui est dit par celui qui commente son séjour au Brésil. Sartre est vu comme une des personnalités les plus marquantes de son époque. Au Brésil comme ailleurs, on désire connaître son opinion sur les différents sujets d'actualité et sa venue représente un point culminant pour tous ceux qui s'intéressent de près à son œuvre. Aussi bien ses opposants que ses admirateurs ont besoin de poser directement des questions au penseur français pour éclaircir les doutes qui entourent ses idées. Difficile en effet d'interpréter avec justesse des ouvrages tels que *L'Être et le Néant*, *Le Diable et le Bon Dieu* ou encore *Kean* ; compliqué de saisir la démarche d'un philosophe qui se plaît à expliquer ses concepts en les illustrant par des métaphores et des mythes littéraires. *Anhemi* tente d'y parvenir, pas toujours avec succès.

En ce qui concerne les articles consacrés à l'existentialisme et à la psychanalyse existentielle, on s'aperçoit que ces textes sont tout à fait pertinents et qu'ils s'adressent de par leur teneur à un public spécialisé. D'une qualité indéniable, ces écrits établissent une bonne base de compréhension de la pensée sartrienne, malgré, répétons-le, leur hermétisme manifeste. Par contre, pour ce qui est des pièces de théâtre abordées par *Anhemi*,

l'impression générale qui reste est que les interprétations qui en sont faites manquent souvent de fondement ou pèchent par certaines lacunes théoriques. On ressent un profond intérêt de la part des commentateurs qui sont prêts à reconnaître le talent de Sartre sans savoir forcément comment l'expliquer. Favorables ou pas, les critiques ne sont donc pas assez étayées ou ne comprennent tout simplement pas ce que l'écrivain veut expliquer.

En vérité, nous pensons que la réception d'*Anhemi* reflète la façon dont est en général perçue l'œuvre de Sartre. D'un côté, se trouvent ceux qui y voient le reflet d'une pensée subversive émanant d'un être révolutionnaire et anticonformiste qui n'envisage la vie que sous son côté le plus obscur, le plus triste. De l'autre, ceux qui voient chez Sartre un grand esprit contestataire, un intellectuel dont la pensée est séduisante, libératrice, un génie qui offre son langage littéraire au service des bonnes causes. Mais qui le comprend vraiment ? Qui s'est donné la peine de lire l'énorme volume intitulé *L'Être et le Néant* ou d'autres essais théoriques que l'on retrouve constamment en arrière-plan de ses ouvrages littéraires ?

Victime de préjugés favorables ou défavorables, Sartre mérite que l'on approfondisse l'exploration de sa pensée, de son œuvre, pour que l'on sache, comme si l'on se trouvait devant un tableau abstrait, déchiffrer les mots de l'écrivain et s'enrichir de leur forme et de leur contenu.

BIBLIOGRAPHIE

1. ÉCRITS DE SARTRE

1936. *L'Imagination*. Paris : Presses Universitaires de France, 1936.
1938. *La Nausée*. Paris : Gallimard, 1969.
1943. *L'Être et le néant : essai d'ontologie phénoménologique*. (1943). Paris : Gallimard, 1993.
1945. « Huis clos ». In : *Huis clos* suivi de *Les Mouches*. Paris, Gallimard, 1964.
1946. « La Putain respectueuse ». In : *La Putain respectueuse* suivi de *Morts sans sépulture*. Paris : Gallimard, 1966.
1946. « Morts sans sépulture ». In : *La Putain respectueuse* suivi de *Morts sans sépulture*. Paris : Gallimard, 1966.
1947. *Situations I*. Paris : Gallimard, 1973.
1948. « Qu'est-ce que la littérature ? ». In : *Situations II*. Paris : Gallimard, 1975.
1951. *Le Diable et le Bon Dieu*. Paris : Gallimard, 1951.
1952. *Saint Genet comédien et martyr*. Paris : Gallimard, 1952.
1954. *Kean, adaptation de Jean-Paul Sartre*. Paris : Gallimard, 1954.
1960. *Les Séquestrés d'Altona*. Paris : Gallimard, 1960.
1963. *Baudelaire*. Paris : Gallimard, 1963.
1964. « Les Damnés de la terre ». In : *Situations IV*. Paris: Gallimard, 1964.
1964. « Merleau-Ponty » *Situations, IV*. Paris : Gallimard, 1964.

1966. *L'Existentialisme est un humanisme*. Paris, Nagel, 1966.

1964. *Les Mots*. Paris : Gallimard, 1967

1972. “Sur moi-même”. *Situations, IX*. Paris : Gallimard, 1972.

1973. *Un Théâtre de situations*. Textes choisis et présentés par Michel Contat et Michel Rybalka. Nouvelle édition augmentée et mise à jour. Paris : Gallimard, 1992.

1982. “Journal de Mathieu, carnet inédit”. *Les Temps modernes*, n° 434, sept. 1982. p. 463.

1989. *Verdade e Existência*. Titre original : *Vérité et Existence*. Traduction de Marcos Bagno. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1990.

2. SUR JEAN-PAUL SARTRE

ALBÉRÈS, René-Marill. *Sartre*. Paris : Éd. Universitaires, coll. « Classiques du XX^e siècle », 1964.

AUDRY, Colette. *Sartre et la Réalité humaine*. Paris : Éditions Seghers, 1966.

AYOUN, Pascal. « L'Inspiration boulevardière dans le théâtre de Sartre ». *Les Temps modernes*, n. 531-533, v. 2, oct.-déc.. 1990. p. 821-843.

BEAUMARCHAIS, J. P. ; COUTY, D. ; REY, A. (dir.). *Dictionnaire des littératures de langue française*. Paris : Bordas, 1984.

BERSTEIN, Serge ; MILZA, Pierre. *La Guerre et la reconstruction*. Paris : Hatier, « Histoire du vingtième siècle », vol. 2, 1997.

BEAUVOIR, Simone de. *La Force de l'Âge*. Paris : Gallimard, 1960.

_____. *La Force des choses*. Paris : Le Livre de poche, 1969.

CAMUS, Albert. *Le Mythe de Sisyphe*. (1942). Paris : Gallimard, 1992.

CAMPBELL, R. *Expliquez-moi ... l'existentialisme*. Paris : Foucher, 1969.

COHEN-SOLAL, Annie. *Sartre 1905-1980*. Paris : Gallimard, « Folio-Essais », 1989.

COLOMBEL, Jeannette. *Sartre, un homme en situations*. Paris : Librairie Générale Française, « Textes et débats », vol. 1, 1986. p. 97.

_____. « Le Jeu et le je de l'acteur ». *Les Temps Modernes*, n. 531-533, vol. 2, oct.-déc. 1990. P. 774-802.

_____. *Sartre, une œuvre aux mille têtes*. Paris : Librairie Générale Française, « Textes et débats », vol. 2, 1986.

COSTA, T. C. ; NAVES, R. ; NAZARIO, L. « Sartre um homem entre os homens ». Entrevue de Gerd Bornheim. *Oitenta*, v.5, hiver 1981. P.167.

COTENTIN-REY, Ghislaine. *Les Grandes Étapes de la civilisation française*. Paris : Bordas, 1992.

CRANSTON, Maurice. *Sartre*. Traduction d'Octavio Alves Velho. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1966.

DAMON SANTOS MOUTINHO, Luiz. *Sartre : Existencialismo e liberdade*. São Paulo : Editora Moderna LTDA, 1995.

DANTO, Arthur C.. *As idéias de Sartre*. Titre original : *Sartre*. Traduction de James Amado. São Paulo : Editora Cultrix, 1978.

DORT, Bernard, « Entretien sur le théâtre ». *Les Temps modernes. Témoins de Sartre* (v.2). N°. 531 à 533, oct.-déc., 1990, p. 872-889.

GALSTER, Ingrid. « *Les Mouches* sous l'occupation. À propos de quelques idées reçues ». *Les Temps modernes. Témoins de Sartre* (vol. I). N° . 531-533, oct.-déc. 1990, p. 846-859.

GENET, Jean. *Haute Surveillance* (nouvelle version). Paris : Gallimard, 1988.

GERASSI, John. *Sartre, conscience haïe de son siècle*. Paris : Éditions du Rocher, 1992.

GIDE, André. *Les Caves du Vatican*. Paris : Gallimard, 1922.

GITENET, Jean Antonin. « De la masculinisation dans *Haute Surveillance* de Jean Genet », *Sexe et genre dans le théâtre de Genet* [en ligne]. <http://harmattan.fr/index.asp?navig=catalogue&obj=livre&no=15201.htm>. (Page consultée le 10 septembre 2005).

GROSS DE NEGREIROS, Vânia Maria, *A Solidão humana no teatro de Jean-Paul Sartre*. Santa Maria : Editora UFSM, 1977.

HOLLIER, Denis. « Actes sans paroles ». *Les Temps modernes*, n. 531-533, v.2, oct. -déc. 1990. P. 803-820.

JEANSON, Francis. *Le Problème moral et la pensée de Sartre*. Paris : Seuil, 1965.

_____. *Sartre*. Paris : Seuil, 1977.

_____. *Sartre dans sa vie*. Paris : Seuil, 1974.

_____. *Sartre : les écrivains devant Dieu*. Paris : Desclée De Brouwer, 1966.

_____. *Sartre par lui-même*, coll. « Écrivains de toujours ». Paris : Seuil, 1955.

LALANDE, André. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. Paris : Presses Universitaires de France, 1960.

Le Petit Larousse, Paris : Dictionnaire Larousse, 1995.

LEFÈVRE, Luc J.. *L'Existentialiste est-il un philosophe ?* Paris : Alsatia, 1946.

LEPP, Ignace. *Existence et existentialisme*. Paris : Témoignage Chrétien, 1947.

LIVET, Georges. « Allemagne (histoire) ». *Encyclopaedia Universalis*. Paris : Encyclopaedia Universalis France S. A., 1990.

LYOTARD, Jean-François. *La Phénoménologie*. 12^e édition. Paris : Presses Universitaires de France, 1995.

MAGALDI, Sábato. « Sartre, dramaturgo político ». In : *Aspectos da dramaturgia moderna*. São Paulo : Conselho Estadual de Cultura, 1964.

MAIRE, Gilbert. *Une Régression mentale de Bergson à Jean-Paul Sartre*. Paris : Grasset, 1959.

MATHIEU, Anne. « Jean-Paul Sartre et la guerre d'Algérie ». *Le Monde Diplomatique*. Nov. 2004. p. 31.

MONIZ, Heitor. *Existencialismo, intimismo, surrealismo e outros « ismos » literários*. Rio de Janeiro : A Noite, 1954.

MOUNIER, Emmanuel. *Introduction aux existentialismes*. Paris : Gallimard, 1962.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Obras incompletas*. Seleção de textos de Gérard Lebrun ; tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho ; posfácio de Antônio Cândido. 3. ed. São Paulo : Abril Cultural, *Os pensadores*, 1983.

PERDIGÃO, Paulo. *Existência & liberdade. Uma introdução à filosofia de Sartre*. Porto Alegre : L & P M Editores, 1995.

PERROS, Georges. « Notes sur Sartre ». *La nouvelle Revue française*. Paris, déc. 1964.

PEYREFITTE, Alain (dir.). *L'Aventure du XX^e siècle, d'après les collections et les grandes signatures du Figaro*. Paris : Hachette, 1989.

POIROT-DELPECH, Bertrand. "Liberté et besoin de juges". *Les Temps modernes*, n. 531-533, v.2, oct. Déc. 1990. p. 864-871.

RANSOM GILES, Thomas. *História do existencialismo e da fenomenologia*. São Paulo : Pedagógica e Universitária Ltda., 1975.

RENAULT D'ALONNES, Olivier. « Tout homme est tout l'homme ». *Les Temps Modernes*. « Témoins de Sartre », n° 531-533, v.1, oct.-déc. 1990. p. 85.

RICŒUR, Paul. « Réflexions sur le Diable et le Bon Dieu ». *Esprit*, n. 184. v. 19, nov. 1951. p. 711-719.

ROUDINESCO, Elisabeth. « Sartre lecteur de Freud ». *Les Temps modernes*. Paris, (octobre à décembre 1990).

SCHILD MASCARENHAS, Paula. *Le Théâtre de l'être et le théâtre du faire : art et engagement dans Le Diable et le Bon Dieu de Jean-Paul Sartre*. Porto Alegre, 1998.

SIRINELI, Jean-François. "Le Manifeste des 121". [en ligne]. Disponible sur : http://lecri/net/liste.noire/manifeste_121.html (consulté le 12 mars 2005).

SULEIMAN, Susan. *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*. Paris : Presses universitaires de France, 1983.

TODD, Olivier. *Albert Camus : uma vida*. Titre original : *Albert Camus : une vie*. Traduction de Monica Stahel. Rio de Janeiro : Record, 1998.

TROISFONTAINES, Roger. *Le Choix de Jean-Paul Sartre. Exposé et critique de l'Être et le néant*. Paris : Éditions Montaigne, 1945.

ANNEXE

LES ARTICLES ET COMPTES RENDUS D'*ANHEMBI*

"traduzi-lo" de certo modo, refletir a respeito, compreender; coisas que tomam tempo.

Não é de estranhar que cada autor dê o seu colorido pessoal ao tema, de modo que se pode falar em diferentes formas de existencialismo. Mas embora a palheta e o pincel existencialistas variem com o pintor, o assunto, a cõr fundamental e a composição permanecem os mesmos.

Quem primeiro fez estourar o existencialismo em França foi Jean-Paul Sartre, e, com êle, Simone de Beauvoir, Camus, Gabriel Marcel etc. colocaram as primeiras pedras da escola existencialista. Não se julgue porém que foram os seus promotores. Houve, antes dêles e contemporaneamente, romancistas, dramaturgos, ensaístas, todos existencialistas sem o saber, na medida em que propunham os mesmos problemas, embora sem os definir com um termo preciso, e sem encontrar uma solução formulada. Esses problemas, que se reduzem ao problema inicial da Existência, quais são? Julgar-se a vida vale ou não a pena de ser vivida é responder à questão filosófica fundamental, é resolver o único problema filosófico realmente sério.

Em primeiro lugar, o existencialismo é a filosofia do homem que se propõe a questão "por quê?". É uma questão de revoltado, que implica uma resposta negativa. Mas essa recusa não é uma renúncia, pois quem diz "Não" diz também "Sim" (em todo o caso, vive como se dissesse "sim"). O ato supremo, e o mais nobre de que um homem é capaz, é justamente, uma vez chegado aos limites do "Não", continuar a achar a vida positiva, e viver de acõrdo com essa resolução. Porém Viver não é Existir. Existir, é ter consciência. É tornar possível a vida, subjetivamente de acõrdo com o objetivo, com o concreto. É pôr em primeiro lugar a Existência não a existência sensível, mas a própria essência da existência. É chegar ao fundo da própria consciência de si próprio, é concretizar o abstrato. Nisso é mais fácil compreender a filosofia existencialista pelos romances e o teatro do que pelos ensaios. O mesmo se dá com a arte, em que se pode gozar da facilidade de expressão que as imagens na aparência sensíveis permitem, mais diretamente perceptíveis que os raciocínios.

Segundo Hegel, que reabsorve todo o Ser na Ideia, isto é, no espírito humano, o homem só nasce no momento em que tem consciência de si; se compreendermos este princípio, seguiremos Gurdjieff que chama "nascimento", despertar à vida, o instante em que não só temos consciência de nós mesmos mas em que nos tornamos senhores de nossa consciência. Urge que o façamos, pois tudo e todos vivem apenas um tempo limite; e para que a Eternidade seja, é preciso viver Tudo pelo instante, a fim de que este se torne Eternidade. Comprazemo-nos demais no esquecimento do provisório, e com isso,

DO EXISTENCIALISMO



À quase vinte anos que a palavra "existencialismo" entrou na linguagem corrente. Desde então, têm-se feito malabarismos com ela, como se fosse uma bola; ela tem servido de qualificativo-curinga, para todos os fins, sobretudo para fins pejorativos. Basta que alguém seja um pouco original, vagamente triste, ou esteja à beira do suicídio, que use cabelos compridos ou calças veludó de cõr incerta, ei-lo imediatamente tachado de "existencialista"; basta que uma menina se afaste da moral corrente ou que um rapaz desesperado se perca no álcool, eis de novo o existencialismo no banco dos reus. Na realidade, a maioria dos que falam no "existencialismo" seria incapaz de dar uma definição precisa do assunto. O termo vulgarizou-se a tal ponto que muita gente estaria pronta a admitir que o existencialismo é uma moda do vestuário ou um estado d'alma-anárquico, e possivelmente as duas coisas juntas. E desde que se fala no existencialismo a torto e a direito, sem conhecer-lhe o fundo ou a forma, fala-se para atacar; o ataque é sempre mais fácil que a defesa, ainda que seja mal sucedido; em filosofia como em todos os demais terrenos, há falhas, e é sempre mais cômodo destruir do que construir.

Não se trata aqui de defender o Existencialismo, mas de tentar, senão defini-lo, pelo menos explicá-lo, compreendê-lo; e a compreensão é uma porta entreaberta à simpatia.

No início de sua vulgarização em França, censurava-se ao existencialismo o fato de ser "novo"; era mesmo um dos seus principais defeitos. Entretanto, como tôda novidade, excitava a curiosidade, despertava um certo temor, entretinha discussões, fatores que faziam prever o papel que ia desempenhar no país. Mas essa acusação de "novidade" era injustificada. Foi efetivamente o pré-guerra que o estabeleceu na França. Porém Kierkegaard já cuidara do assunto há um século e meio; e os que o acompanharam eram alemães ou russos tais como Heidegger, Husserl ou Hegel. Foi pois necessário

sacrificamos nossos próprios instantes de Eternidade. Camus já disse: "Jamais gostei de ser surpreendido, e quando me acontece algo, prefiro estar presente". E Sartre acrescenta: "Curvo-me sobre cada segundo, procuro esgotá-lo. Nada passa sem que eu o apañhe, sem que o fixe em mim para todo o sempre".

Dostoiévsky, Kafka, para citar apenas dois que não foram classificados como existencialistas, propõem todos os problemas essenciais, e não há um só de seus personagens que não se interrogue, cada qual segundo a sua consciência e sobretudo a sua angústia, sobre o sentido da vida. E todos se surpreendem. O próprio Vigny, em pleno romantismo, sugere uma solução, liricamente formulada, sem dúvida, mas bem próxima das de nossos filósofos contemporâneos:

"Gémir, crier, prier est égatant lâche,
Fais énergiquement ta longue et lourde tâche
Dans la voie ou le sort a voulu t'appeler,
Puis après, comme moi, souffre et meurs sans parler".

Estendemos o "cogito ergo sum" de Descartes como "sendo, eu penso, portanto sou pensante, ou melhor, existo porque penso."

O existencialismo tende para a essência primeira, para o impulso inicial objetivo, antes que a consciência subjetiva se tenha apoderado dele. Esforçamo-nos por encontrar o fluxo e o refluxo original, antes que o espírito tenha interferido introduzindo uma lógica, um mecanismo que não existiam.

O mecanismo do Existencialismo é o seguinte: — penso, portanto vivo; mas vejo-me pensar que estou vivendo; quem prova que isso não seja pura subjetividade? Portanto, saio de mim mesmo para me ver. Pensar uma coisa é torná-la existente, é pensar em si mesmo como percebendo essa coisa; em outras palavras, cremos que uma coisa existe, mas ela só existe por nós, pelo conhecimento (experimental, sensível, de memória ou de projecção) que dela temos e vice-versa. O que outorgamos a nós deve ser outorgado aos outros.

O Existencialista quer ver em si mesmo de um modo permanente: conhecendo-se melhor, impondo-se uma disciplina que destaque melhor a parte da Verdade e do espectro, dando-se como objetivo ser a si mesmo. Mas essa busca de si próprio, essa nostalgia, por assim dizer, de uma unificação com o Absoluto, isola o ser na sua pobre condição humana, e faz dele para todo o sempre um estranho que tem de aprender a encontrar a sua própria salvação. Pois a questão que o existencialismo propõe e à qual responde, não é a questão Divina, nem a questão supra-humana, mas a questão humana, o problema humano, que é preciso resolver sem evasões nem escapatórias.

A maioria das pessoas toma suas ambições cotidianas, físicas, mecânicas etc. por escopos. Mas uma ambição não é um escopo.

Ora, o fim do existencialismo não é saber o que é o Universo, mas o que é a Vida e o que se deve fazer com ela. Não cogita de encontrar um sistema intelectual, mas uma tabua de salvação para o indivíduo. Para um ser consciente, o mundo não é esse enigma cujas peças parecem estar completas, mas a Vontade, a intenção, e a decepção, o resultado. É esse incluível divórcio que Camus chama o Absurdo. Para um ser semelhante, o fim é a Liberdade, o livre arbítrio. Mas "vontade" implica um motivo, um motivo em que naturalmente se crê. Ora, se se crê em algo, é que esse "algo" é uma realidade. Em outras palavras, se se crê na liberdade, é que essa liberdade corresponde a uma realidade. Apenas essa liberdade choca-se contra o Absurdo, que também é uma realidade (embora provoque por vezes sensações de irreal), e corta-lhe as asas. De tal modo que a liberdade do existencialista é essencialmente uma liberdade intrínseca, de solitário. É uma Independência. Para o existencialista, "Os Outros", os escravos de todas as ordens, estão na cadeia e, pior ainda, julgam ser a prisão dos outros. O existencialista também é prisioneiro de sua condição, mas está consciente disso.

O existencialismo começa pela surpresa de existir. "A simples preocupação", diz Heidegger, está na origem de tudo. Essa preocupação, de que fala Heidegger, não somente é a tomada de consciência do eu consciente, mas ainda o que esse conhecimento da consciência, uma vez revelado, desperta como angústia interrogativa, imediata e constante, no infinito. Desde que a consciência e o seu conhecimento se instalaram no Ser, se esse for honesto, no sentido filosófico da palavra, já não há para ele repouso possível. Ele é, nesse instante, toda a humanidade. Para os filósofos clássicos, a Essência precede a Existência. Para os existencialistas, ela segue-a. Para eles, existir não quer dizer Ser; é um estado de passagem entre o que somos e o que nos tornamos, entre o Estado e o Dever: passagem possível somente graças à essência, ao trabalho mental: o homem é em primeiro lugar o que projecta de si próprio subjetivamente.

Essa tomada de consciência é lenta e insidiosa, e desnatura a emoção numa angústia surpreendida de sobreviver à sua própria força destruidora, unificada, que tende ao infinito e se perde na própria perenidade; como a pedra de Sísifo, que hesita no momento da chegada e da descida, e provoca então um caos de emoções fundamentais, cuja percepção impossível isola o ser em sua impotência, encerra-o no seu nada.

Existir não é um atributo: é a realidade, ou no mínimo a tendência à realização de todos os atributos: é partir do que somos, para tornar-nos o que queremos ser. Mas julgar que basta mudar constantemente de estado, para existir, seria um grave erro. Para as coisas, as modificações pre-existem na causa, desde a origem: para

os homens, é preciso que essa passagem seja consciente, desejada, proposital, escolhida.

Por isso, o existencialismo, no sentido existencialista do termo, é privilégio do homem apenas. Dizeis então que nem todos podem escolher. É exato: e é por isso que somente aquele que se escolhe livremente, que é a sua própria obra, existe autenticamente, no sentido filosófico da palavra. Um dos heróis de Sartre diz "je voudrais ne me tenir que de moi-même". Essa escolha deve-se fazer sabendo o indivíduo de sua importância "em si", sabendo da importância do outro "em si", e sem esquecer contudo a insignificância essencial de si próprio e sua pequenez infinitesimal no Universo e diante do Absurdo. A angústia que essa ambiguidade propõe é a solução em si. O ser, resignado a viver entre duas incógnitas essenciais e, nas incógnitas, os imponderáveis que o Absurdo apresenta, defende-se por meio de proibições mecânicas do espírito. O ponto de honra metafísica que nos damos para viver, é a desculpa e também a justificação dessa resignação; não valem senão por si. Mas o homem nunca se atinge inteiramente, mesmo no supremo limite de si mesmo; e é por isso que o existencialismo é uma filosofia de ação permanente. Imobilizar-se é cessar de existir. E na ação, é unicamente a ação de querer que importa; o resultado é secundário. A ação em si não é má. Só se torna tal quando ou porque o homem lhe acrescenta um motivo; o que conta é o ato gratuito. Afinal, querer viver — intensamente — é o fim último de todas as religiões, não somente do existencialismo; para isso é preciso ultrapassar as coisas, sabendo-o — isolar-se, atravessando os outros — e destacar-se de si, sem se perder de vista. Pois a ação verdadeira situa-se no interior de quem age. Caso contrário, o ser só atinge a sua verdade, só estabelece a sua verdadeira relação com o mundo, em si, isto é, sozinho, isto é, gratuitamente. É preciso reconhecer que quando se trata de viver no sentido "técnico" da palavra, o absurdo com que nos chocamos é tal que a "alma" acaba mais dia menos dia por nos mentir e por se mentir a si própria; basta que não o esqueçamos por muito tempo.

A idéia do tédio, do perigo que provocaria a estabilização, a imobilidade filosófica, evoca a lembrança de Pirro a fazer projetos de conquistas.

"Primeiro vamos submeter a Grécia, disse ele.

- E depois perguntou Cíneas.
- A África.
- E em seguida? repetiu Cíneas.
- As Índias, o mundo...
- E depois? insistiu o outro.
- Depois voltarei, descansarei — respondeu Pirro.

— Para que partir, então? Por que não descansar já? — disse Cíneas...

No entanto, quem tinha razão era Pirro, pois se não nos resolvêssemos de início deter-nos nos limites do possível, pareceria ainda mais absurdo e mais vão partir. O arquiteto da Torre de Babel não julgava que o céu era um teto e que um dia seria possível tocá-lo? Evidentemente, aos olhos da reflexão, todo projeto humano parece absurdo; basta indagar "para que?" — e Cíneas então teria razão. Mas somos feitos de tal forma que a reflexão não detém essa obstinação na projeção de nossa pessoa, na exaltação, na esperança; os sábios vêem aí um sinal de loucura. Enfermidade, perversão, loucura, que importa a palavra, visto que se aplica a uma característica do ser humano. Afinal de contas, se o homem um dia se encontrar no paraíso, não será por ter dominado ou amiguado a sua natureza, mas por ter cultivado a sua compreensão. O homem entra contra e escolhe os seus próprios limites, e é na consciência que tem de sua própria medida, nos limites que determina de si próprio, que ele existe, no sentido existencialista da palavra.

Eis pois estabelecido o primeiro princípio existencialista: o Homem é o que ele faz de si. É o que se chama a subjetividade — e daí tiramos imediatamente o segundo princípio: o homem é o único responsável pela sua existência: e não só pela sua mas pela de todos os homens. Pois, tendo liberdade de se escolher, não pode evidentemente, a seus próprios olhos, deixar de se escolher bem (senão não se escolheria), e de querer que todos se lhe pareçam. Chegamos assim à condição primordial, "sine qua non" do existencialismo: a Boa Fé.

De fato, se a filosofia existencialista parece dura, por vezes inaceitável e amoral, é porque se funda no homem só e que se julga só. Ele o é na medida em que se considera como um mundo em si, deixa de sê-lo quando, perdido na humanidade, se torna uma de suas ínfimas parcelas. A segunda hipótese não é mais confortadora.

O existencialista está forçosamente só, pois somente assim pode "Ser". Se não acredita em Deus, é responsável por si mesmo e por tudo o que vive. Cabe-lhe e a ninguém mais encontrar a sua lei. A sua lei JUSTA, e aí começa a sua verdadeira solidão; porque a liberdade de espírito é incomfortável e angustiante: a luta que travamos para obtê-la é uma luta sem tréguas, da qual é melhor sair vi-torioso, se não se quiser sair morto. Porém essa liberdade de espírito é a grandeza do homem, e sobretudo a sua libertação, quando mais não seja perante si próprio.

Poderíamos sem dúvida calar-nos e cegar-nos. Mas a solução está justamente em assumir, em enfrentar o caos, e em calar-se DEPOIS, quando o ato gratuito se realizou.

O escopo do existencialismo, afinal, é servir a humanidade, como apóstolo realista, certamente, mas como todo apóstolo, piedoso e sorridente.

Não se deve ver apenas uma razão pessoal na indignação do homem, na sua recusa em calar-se e cegar-se. Ele se transcende nisso, e sua solidariedade humana transpõe então as fronteiras da metafísica. É sobre a condição humana inteira, e toda a humanidade que ele se curva. Mas todo esse amor, toda essa piedade são impotentes perante o Absurdo. Então, que restará? A morte, sob uma forma qualquer? Claro que não. A morte não é uma cura e além do mais não podemos infligi-la livremente senão a nós mesmos. Ora, por maior que seja a importância e o valor do indivíduo, uma morte a mais ou a menos, mesmo em sinal de protesto, não muda coisa nenhuma nos dados do problema, que não encontraria aí a sua solução, afinal. E um suicídio coletivo pareceria uma solução de "grand guignol"... Não, o que resta é justamente esse amor impotente, e a recusa dessa impotência, que são a um tempo o alibi e a desculpa do existencialista, e que o acompanham sem cessar, por que os valores, as grandezas que ele daí retira são continuamente repostas em dúvida. Pois não há apenas uma verdade, ou verdade absoluta, como não há tão pouco justiça absoluta. Senão a liberdade não teria razão de ser, nem a revolta, nem o absurdo, portanto, nem essa sede de unificação. A bem dizer, somente a honestidade intelectual existe num absolutismo rigoroso, num absolutismo bruto. — O que é bom para mim, deve ser bom para todos, — de onde a angústia, nessa escolha, pois o homem é o único juiz do homem, e não pode deixar de escolher. A sua liberdade também está limitada pela obrigação do compromisso que o fato de estar no mundo constitui, e atitude que ele toma com referência ao que ele é contribui para transformá-lo: torna-se porta aberta à liberdade. É essa porta aberta à liberdade, à escolha, que assusta no existencialismo, e o fato de ter de assumir a responsabilidade. Ao mesmo tempo, ela constitui a dignidade do homem.

Ser livre não significa ter o poder de fazer qualquer coisa, pois a liberdade exige ao mesmo tempo não só a realização de fins concretos, mas ela se exige universalmente. A liberdade, tal como a entendem os existencialistas, não é uma liberdade total que redundaria — dada a natureza do homem — ao assassinio e iria contrariar o próprio espírito de justiça e de liberdade. A liberdade encontra o seu limite na liberdade de outrem, isto é, onde quer que se encontre outro ser humano. É uma unidade; é seja de vida, e não força destruidora. Tende a fazer de nós o que somos essencialmente, em pleno conhecimento de causa. A questão é pois saber como se pode chegar a viver, a fazer viver, a criar sem a Graça, sem justiça, sem verdade única, como um estrangeiro solitário? O exis-

tencialismo responde: "assumindo", "como um responsável", "como se" (diria Camus) e gratuitamente. A liberdade é causa, efeito, meio e fim. Querer ser moral e querer ser são uma única e mesma decisão. A existência de outrem como liberdade determina e condiciona a minha. Aliena-se a minha liberdade reduzindo-a a certos limites, não se aliena mais impedindo-a de alienar a do meu vizinho.

Sendo o homem determinado, o que somos constitui a essência do ser. Esta é pois posterior à existência, pois para escolher é preciso existir. O homem por conseguinte é o único a gozar desse privilégio, dessa consciência de si, porque é o único livre, tudo o mais sendo determinado.

Abraços aqui um parêntese. Pode-se pensar que esses princípios são de orgulho, — que entre todas as hipóteses à nossa escolha, muitas perguntas ficam sem resposta, e que então a resposta talvez estivesse numa Divindade. Mas o recurso a um Deus, segundo os existencialistas, não seria mais do que um modo de contornar a dificuldade sem suprimi-la.

Se o homem é livre e Deus existe, Este é todo-poderoso e responsável pela Mal. Se Ele não for responsável pelo Mal, não é todo-poderoso, o homem é livre e único responsável pelos seus atos. Todas as sutilezas das escolas nada conseguiram acrescentar nem subtrair a esse paradoxo.

Os existencialistas não repelem a religião no desejo de serem anti-cristos, ou por um orgulho desmesurado, que lhes daria o anseio de serem Deus antes de serem homens, e contradição assim a sua própria filosofia. Ao contrário, eles sentem-se infelizes por não poderem aceitar a Fé, tal como lha apresentam, pois teriam de pagá-la com o Mal, e nesse caso ela se destruiria por si. A esse preço, mesmo uma verdade desnudada provocaria uma recusa. A Graça para ser válida deve ser incondicional. O desespero e a indignação diante do Absurdo levam obrigatoriamente ao "Tudo ou Nada". O que o existencialismo quisera seria poder dizer "Sim", e não "Creio". Vem a falhar a história que Sartre narra para ilustrar esse desejo e a angústia em que nos deixa a impossibilidade de satisfazê-lo.

— Um homem encontra-se perito de um telefone quando este toca. Do outro lado do fio uma voz lhe diz: — "É Deus quem fala; acredita e serás salvo. Duvida, e serás condenado". O homem responde: "Muito bem, nesse caso serei condenado". Resposta dura, que mergulha o homem na sua tragédia e que se justifica pelo fato de todo indivíduo gozar do privilégio de poder duvidar de uma coisa que não pode conhecer.

Mas se o ateísmo ignora Deus, também ignora o Diabo. Para o existencialista ateu, Deus e Satã, Bem e Mal fazem parte da mesma criação, colaboram no processo universal. Sem o segundo termo não teria havido luta nem vitória. Essa co-existência é não só

o patético paradoxo do Cristianismo, mas sobretudo a tragédia da condição humana.

Charles Péguy, o grande poeta católico, aderia aos existencialistas crentes ou increus quando dizia: "Ceux qui sont bons pour le péché, son du même royaume que ceux qui sont bons pour la Grâce".

Os existencialistas cristãos vêem em todas as coisas a existência de Deus. Mas tanto os existencialistas crentes como os descrentes estão de acordo quanto ao drama que constitui essa liberdade obrigatória, quer seja de essência humana ou divina. O homem não passa pois do seu próprio fruto, do seu próprio fim. Ele se assume totalmente e, assumindo-se, assume a humanidade. É esse abandono, essa solidão que criam o drama existencialista: condenado à liberdade porque não se fez por si, e ainda único juiz, único responsável.

Esse abandono não pode, não deve acarretar a inação ou a negação. Pois a inação também é uma escolha, e o homem sendo tributário de todos, não se realizará senão na concretização de seus projetos, transcendendo-se. Não se trata tão pouco de negar tudo: o nihilismo também pode levar ao assassinio (como nos demonstrou Hitler): trata-se de submeter-se interiormente, independentemente, a uma recusa que entretemos justamente por méo dessa submissão, e pela submissão a todas as causas que a provocam. A covardia consistiria em renunciar ou em ceder; ora, ninguém nasce covarde, mas se torna covarde. Hitler, na sua loucura, dizia, falando do povo alemão: "Se o povo alemão é incapaz de vencer, é indigno de viver." É preciso tomar essa frase imbecil e transformá-la não só para o povo alemão, mas para todo o mundo: Incapaz de viver, indigno de vencer.

O efeito do existencialismo é dar ao homem uma dignidade individual que é tirada do fato de ter liberdade de se escolher; sua dignidade depende dessa escolha, como valor singular e no sentido moral da palavra, mas não como valor coletivo. O homem, pois, é determinado visto que escolhendo é cria uma imagem à qual tende, e — escolhendo-se — escolhe o homem em sua universalidade.

Chegamos assim aos problemas propostos pela moral. O homem é único juiz e se faz por si. Para os existencialistas ateus, Deus não existe, com grande aborrecimento deles: a moral funda-se então em obrigações leigas, kantianas; é preciso porque é preciso, porque o que é bom para mim, deve ser bom contra mim. A moral existencialista é, como dissemos, uma moral de BOA FÉ. Por isso os existencialistas ateus pensam que a prova da existência de Deus nada mudaria no problema, e que é preciso assumir a sua tarefa de homem, sozinho, com um ponto de honra metafísico. É de certo modo a Aposta de Pascal invertida, abrindo a Deus um crédito maior no seu amor pelos homens. Mas a negação de Deus, assim como sua afirmação, não passam de hipóteses. É a falta de religião,

quer seja uma força, quer seja uma fraqueza, um grande orgulho ou simplesmente indiferença, é um luxo que só se podem permitir, vivendo "honestamente", os que estão de um ponto de vista leigo e, profundamente arraigados na tradição cristã como humanismo.

É evidente que o conhecimento de si, a consciência de si implicam uma distância a tomar entre o "eu" que sou e o "eu" que me vê. Há sempre um instante cego em que a tomada de consciência não faz corpo com o conhecimento que se tem dela, em que ela é solitária. É da duração desse isolamento, desse "manchon de néant" que depende a serenidade do ser não resignado.

Essas tomadas de consciência sucessivas, que procedem por etapas ascendentes, são todas inerentes ao invólucro primitivo que, como um caracol, se enrola e se alcança nas profundezas do seu ser para tornar-se infinitamente último. O afastamento que se pode ter desse estado não será ainda uma tela entre a consciência e a origem desconhecida, essencial, dessa consciência? Essa distância em verdade não passa da resignação cristalizada, passiva, ineficiente em si, no absurdo da batalha desse ser em si e da vida mecânica.

Chegamos então a esse trágico problema da ambivalência que o homem conhece e pensa, e que o animal e a planta sofrem.

Como disse Pascal, "animal raciocinante, canção pensante", o homem é a um tempo indivíduo numa coletividade e esmagado pelas coisas de que faz parte, e vive dificilmente essa ambiguidade que o eleva e o esmaga a um tempo.

Eis-nos pois levados a dizer que o existencialismo é uma filosofia não somente da ambiguidade, mas ainda do Absurdo e do desespero. O conhecimento desse desespero, contrariamente ao que disse Kierkegaard, que faz dele "a doença mortal", provoca um grito de indignação, de protesto diante do Absurdo, e essa revolta não acarreta "obrigatoriamente" o assassinio ou a anarquia, como certos espíritos atarabaiários se comprazem em acreditar. Ela encontra uma solução, passa sem dúvida, pois o homem é impotente na ação solitária, porém mais digna, menos pretensiosa, na aceitação da condição humana: englobando esta razoavelmente (uma vez admitido o Absurdo) todas as grandezas, todas as misérias e todas as culpabilidades. Nessa atitude, as únicas coisas que o ser reivindicada são o reconhecimento e o respeito de sua integridade.

Como diz Camus, essa solução é uma terapêutica, um remédio, não uma cura. É verdade. Mas também é verdade que as morais mais otimistas começaram todas por sublimar a parte de malogro que comporta a condição de homem. Sem malogro, não pode haver moral.

O mito de Electra é um testemunho longínquo, mas não significativo, do divórcio existente entre a intenção, o impulso, e a fi-

nalidade, as conseqüências e os limites do mecanicismo exterior, aos quais não nos podemos subtrair.

Se o homem estivesse sempre em perfeita coincidência consigo mesmo, seria Deus, e nesse caso não haveria problemas. Em outras palavras, o homem na sua vã tentativa de aproximar-se de Deus, faz-se existir como homem. Não é permitido existir sem tender para essa transcendência, mas é possível querê-la com o conhecimento da parte de malogro que ela comporta.

É por existirem verdadeiros perigos, verdadeiras vitórias, que as palavras "sabedoria", "alegria", "vitória" têm um sentido. O homem sendo o seu próprio autor, é por ter algo a perder que tem também algo a ganhar e que pode ganhar.

Vitalidade, Generosidade, Amor, não passam de palavras trazendo um modo de atrair-se ao mundo. O valor dessas qualidades é função dos significados, dos fins que elas fazem aparecer. Elas nos confirmam no orgulho e por vezes na alegria de nosso destino de homem, e suscitam ainda a simpatia, se subsistem num indivíduo, mesmo quando este se tornou detestável pelo sentido que deu à sua vida. Baudelaire é um exemplo notável desse desdobramento, como poeta e como homem.

"Tout homme digne de ce nom,
A dans le cœur un serpent jaunté,
Installé comme sur un trône,
Qui, s'il dit — je veux —, répond "non".

Quoiqu'il ébauche ou qu'il espère,
L'homme ne vit pas un moment
Sans subir l'avertissement
De l'insupportable Vipère.

Ne suis-je pas un faux accord...

Je suis la plaie et le couteau,
Je suis le soufflet et la joue...
Je suis de mon cœur le vampire...

Car c'est vraiment, Seigneur, le meilleur témoignage
Que nous puissions donner de notre dignité
Que cet ardent sanglot qui rûle d'âge en âge
Et vient mourir au bord de Votre Éternité."

Uma vez que o homem se faz por si, por que não poderia ele achar que o seu próprio "lucro" não tem valor algum e que a vida não vale portanto a pena de ser vivida? Por que não seria o suicídio a solução a essa ambigüidade, a esse Absurdo? Visto que desde que o pensamento reflecte sobre si mesmo, o que descobre em primeiro lugar é uma contradição? Foi Aristóteles o primeiro a des-

cobrir a origem dessa "preocupação". "A conseqüência frequentemente ridicularizada dessas opiniões é que elas se destroem por si, pois afirmando que tudo é verdade, afirmamos a verdade da afirmação oposta, e por conseguinte a falsidade de nossa própria tese".

Responder-se-á que esse Absurdo, esse divórcio entre o homem e o exterior, esse paradoxo de sua condição é TAMBÉM seu único liame. O homem está ligado ao Absurdo, como somente o ódio ou o amor podem prender um ser: e a partir do momento em que esse Absurdo é reconhecido, torna-se paixão. O problema resta, pois, de saber se podemos, se queremos viver com essa paixão que mina e exalta a um tempo.

O suicídio é sempre a conseqüência de múltiplas causas. Mas as mais aparentes nem sempre são as mais determinantes. Em geral, a crise, o "momento" em que se dá o suicídio, é produzido não por uma derradeira reflexão, mas por um fato, um instante introlável. Seria demasiado fácil se existissem apenas duas soluções: a do "sim" e a do "não". Existe também a dos que se interrogam sem cessar. Dos que respondem "não" e agem como se pensassem "sim". Aliás, a gente sempre pensa "sim" de um modo ou de outro; e parece que os que se suicidam têm certeza do sentido da vida.

Devido à ambivalência, encontramos obrigatoriamente o Absurdo. O Absurdo não está num ou noutro dos elementos comparados: está apenas na sua confrontação. Exige pois uma recusa contínua, que não se pode em caso algum confundir com a renúncia, e a insatisfação consciente, que não deve ser assimilada à inquietude juvenil. O consenso escamoteia o divórcio, ignora o Absurdo, e por conseguinte desvaloriza a atitude do homem. O Absurdo não tem sentido senão na medida em que o recusamos, e o valor do homem na medida em que, conhecendo o absurdo, se opõe a ele de modo constante e inútil, tendendo para uma unificação para um "fingir" que acredita. Somente nisso está o valor do ato gratuito. Fazê-lo viver é antes de tudo olhá-lo de frente. Ao contrário de Eurídice, o Absurdo só morre quando nos afastamos dele.

Sísifo, herói do Absurdo tanto pelas suas paixões como pelos seus tormentos, percebe um absoluto que ele sabe impossível de atingir, e está submetido à mais indigna, à mais trágica das punições: empregar-se com todo o seu ser para não conseguir nada. É durante o instante de pausa, antes que a pedra retome a sua corrida descendente, que Sísifo nos comove.

Esse tormento cujo fim ele não conhecerá, a consciência que ele tem desse instante, e pela eternidade, faz que ele seja superior a seu destino; e se o mito é trágico, é justamente por ser o herói consciente. Com efeito, onde estaria a punição se a cada passo a es-

De Freud a Sartre

A psicanálise entrou nos costumes, na ciência e na história. Dantes completamente ignorada, depois combatida com paixão, hoje em dia constitui o assunto das conversas de salão assim como de relatórios dos Congressos científicos. Em setembro último realizou-se em Paris um Congresso Internacional de Psiquiatria e simultaneamente inaugurou-se no Palácio da Descoberta uma exposição sobre o desenvolvimento e os progressos da Psiquiatria que dedicou à psicanálise uma parte importante. Porém as publicações especializadas ou de vulgarização encarregadas de difundir os processos e descobertas da psicanálise, raramente se interrogam sobre os conceitos-chave que ela põe em obra, e utilizam as noções de inconsciente, de complexo e de libido sem se preocupar com o seu sentido e valor. São justamente essas noções que pretendemos elucidar à luz de uma nova forma de psicanálise, a psicanálise existencial, tal como foi definida e ilustrada por Sartre.

O esquema da psicanálise freudiana é conhecido: um acontecimento fortuito encontra a libido e determina um traumatismo. Toda a história do indivíduo é consequência desse primeiro choque, cujas causas e condições desapareceram da lembrança e da consciência da pessoa, mas subsistem no inconsciente sob a forma de complexo. A psicanálise consistirá em remontar indutivamente dos acontecimentos e dos fatos da história individual a esse primeiro choque, isto é, em refazer em sentido inverso o caminho complicado da história, para desatar os elos tênues e misteriosos que lhe emaranham o curso.

Porém esse esquema tão claro e cuja eficácia terapêutica já foi demonstrada, encobre muitas ambigüidades, noções confusas e até arbitrárias. O acontecimento que determina o choque inicial é fortuito. É um acontecimento puro, objetivo; é mesmo o único acontecimento puro em toda a história individual, isto é, o único que ainda não deve nada a essa história nem àquele que a vive. É um acontecimento do mundo, se não absolutamente objetivo (pois o absolutamente objetivo seria algum "em-si" impenetrável e impensável para nós, sem relação conosco) pelo menos relativamente objetivo. Pertence ao contexto do indivíduo: condições familiares, sociais, par-

ticularidades anatómicas ou funcionais, doenças, incidentes e acidentes etc.. Entretanto esse acontecimento puro por si mesmo nada é para nós. Para que adquira um sentido, é preciso que encontre uma afetividade originária, a libido, que, como se sabe, está presente em todos os homens; desde esse momento é constituído, com ela, um "traumatismo" que inicia e determina toda a história ulterior do indivíduo, a qual resulta do encontro dos acontecimentos ulteriores com o complexo formado pelo encontro inicial do par "acontecimento-libido" de onde surgiu o traumatismo. Os acontecimentos sucessivos da vida individual já não podem, a partir desse momento, ser considerados como acontecimentos puros, fortuitos e contingentes, pois não têm sentido senão com relação a uma individualidade já marcada por uma primeira experiência. É essa primeira experiência que é absolutamente determinante, as outras não passam de monótona repetição. Daí resulta que uma história, longe de ser sempre novidade absoluta e imprevisibilidade criadora, se repete segundo modalidades diversas, mas essa diversidade é justamente insignificante. Também a casualidade e a exterioridade dos acontecimentos é ilusória: na verdade, após o primeiro traumatismo, nada de novo pode ocorrer-me. É a razão por que não poderia haver verdadeiros traumatismos na idade madura; estes referem-se todos ao primeiro, que se situa forçosamente na primeira infância. Sem traumatismo, não há história e não há psicanálise. Mas o próprio traumatismo não é possível senão porque uma libido existe; essa afetividade polimorfa comum a todos os homens é, pois, senão o motor, a fonte da nossa história, do ponto de vista do sujeito; como o primeiro acontecimento é a sua fonte do ponto de vista do objeto. Conclui-se que o traumatismo é o mesmo, quanto à forma, senão quanto ao conteúdo particular, para todos os homens, de sorte que a história de cada um, se dela excluirmos as diversidades insignificantes cujo fim único parece ser o de propor uma charada ao psicanalista, é a história de todo o mundo. Por aí se vê a que estranhos resultados se vai chegar. Entre uma libido comum a todos os homens, e uma história que é a de todo o mundo, onde se situa a minha singularidade da qual no entanto tenho, parece-me, uma experiência tão incontestável como incommunicável? E, como se não bastasse, sou intimado a me reconhecer no retrato que me vai entregar no fim da psicanálise o feiticinho dos tempos modernos. A menos que ele seja mais conativo a oportunidade única de falar a meu respeito diante de um terceiro atento e benevolente que toma momentaneamente em mãos os meus problemas e lhes dá pelo menos a importância que eu lhes dou, e

pensado" (1). Essa duplicata, pois, não é senão uma segunda narrativa, apresentada abusivamente como uma "realidade" anterior ao próprio sonho. O simbolismo peculiar ao sonho não se refere, pois, senão ao próprio sonho ou antes ao sonhador, ao funcionamento de sua dialética individual. A hipótese freudiana de um inconsciente psíquico apresenta-se menos como uma descoberta indissolvelmente ligada à psicanálise do que como uma sobrevivência dessas entidades e faculdades da psicologia clássica cujos preconceitos, postulados e abstrações, a psicanálise tinha tomado a si ultrapassar.

A psicanálise é tanto, mais independente da hipótese de um inconsciente quanto mais se orienta para uma concepção sintética. Pode-se com efeito ver no complexo acontecimento-libido que define o traumatismo, o esboço de uma síntese adaptativa, porém defeituosa, da conduta. O psiquismo comporta-se aqui como um corpo enfermo que se "acomoda" à doença, que organiza uma vida nova em torno dela, diminuída, sem dúvida, mas de um certo modo adaptada à norma situação, se bem que inadaptada se se tomar por base uma norma superior de síntese. Assim o indivíduo neurótico, atingido em suas fontes vivas, organiza como pode em torno de uma experiência custosa que constitui o núcleo da doença, condutas defeituosas e "anormais". Nessa concepção que faz da neurose um tipo inferior de síntese psíquica, a terapêutica deve ser concebida de modo diferente e se apresenta mais como uma psico-síntese: enquanto a primeira era de certo modo uma técnica de "de-recalcamento", bastante próxima da confissão, com a dupla e importante diferença de que a narrativa do doente exige uma interpretação de que só o psicanalista é capaz, e que, além disso, este só toma a si o doente e seus problemas a título provisório e para permitir que ulteriormente carregue ele sozinho a sua própria verdade, a psico-síntese esforça-se por recolocar o indivíduo numa situação afetivamente análoga àquela que ele viveu uma primeira vez e que o traumatizou. Aqui a "transferência" desempenha um papel de primeira plana. Trata-se de fazer representar a situação vivida uma primeira vez de modo a provocar uma espécie de descarga afetiva, passional, que desenlaça os conflitos psicológicos tanto mais eficazmente quanto a origem da enfermidade é, como se sabe, afetiva, enfermidade sobre a qual a descoberta abstrata e intelectual de uma verdade sobre si própria não poderia produzir grande efeito. Assim, o psicodrama (2) utiliza o caráter catártico do teatro para provocar essa descarga, que é menos uma tomada de consciência do que uma re-edição da situação, porém representada, e com relação à qual o

(1) Politzer: Critique des Fondements de la Psychologie, Paris 1928, p. 191.
 (2) cf. Les temps Modernes n° 59 et 60: Psychodrame d'un Maréchal, par le Dr. Moreno.

por em ordem os meus negócios interiores. Uma ordem vale tanto como outra: e se assim é, o fim da psicanálise seria em vez de me contar a verdade sobre a minha pessoa, restituir-me uma ordem perdida, retificar uma condura mal adaptada, reconciliar-me com o mundo e comigo mesmo. Para chegar a esse resultado não é necessário que eu me reconheça na minha história e, de fato, eu raramente me reconheço. Mas essa interpretação contradiz a afirmação da existência de um psiquismo inconsciente. Ora, a psicanálise vê na tomada de consciência e na liquidação de um complexo inconsciente uma condição da cura, e essa excursão monótona e decepcionante através da minha história não teria outro fim. E' este o mais obscuro e o mais contestável dos conceitos da psicanálise; o inconsciente, depositário dessas constelações de lembranças ligadas entre si pela sua forte comum, essa afetividade brutalmente traumatizada, atiradas fora da minha consciência por todas as recusas que me impõe a divina autoridade inscrita na profundidade da minha alma, da sociedade e do seu representante mais acreditado, o pai.

Politzer primeiro e depois Sartre dirigiram contra a noção de inconsciente críticas tão graves que se chegou a pensar que a psicanálise freudiana ficaria por terra. O conceito de inconsciente, concebido como um receptáculo destinado a guardar, ainda que para resstituir mais tarde, tudo o que incomoda ou sobrecarrega inutilmente a minha consciência, ou como o resíduo momentaneamente inutilizável ou nocivo à adaptação ao mundo dos atos, pensamentos e desejos primitivamente conscientes, repousa sem dúvida sobre um falso conceito da consciência, que a filosofia contemporânea, reapossando-se do pensamento cartesiano, pôs no seu lugar. Se com efeito a consciência não passa dessa "intencionalidade" que visa o mundo e que só se volta para si própria secundariamente, embora esteja sempre presente a si mesma, ainda que, presente para o mundo, esteja ausente de si mesma, ela não pode nunca desaparecer. A alma pensa sempre ou, em termos mais atuais, a consciência é sempre consciência, mesmo quando não é consciência de si.

Mas a psicanálise não é tributária da noção de inconsciente e pode muito bem subsistir sem ela. A explicação simbólica, por exemplo, que parecia pressupô-la, não implica que um sonho seja uma espécie de tradução de algo que já existira antes dele e que seria um desejo recalado e inconsciente. Esse algo, espécie de "duplicata ontológica" do sonho, não existe; pois essa duplicata ontológica, ou "conteúdo latente" do sonho oposto ao seu "conteúdo manifesto", que é o próprio sonho, e que constitui o objeto da narração do sonhador, não é "senão o sonho tal como teria sido se, em vez de ser sonhado, tivesse sido simplesmente

inconsciente, e Sartre considera que a escolha ou projeto é vivido mas não conhecido pelo indivíduo.

Porém a psicanálise existencial recusa a existência de um psiquismo inconsciente; recusa-se a parar diante desses falsos irracionais, arbitrários e abstratos, que são a libido ou desejo de poder, em benefício de um irredutível verdadeiro, o complexo fundamental por trás do qual não há mais nada, e que é a escolha original, contingente e singular do indivíduo.

Como se vê, a psicanálise existencial lança mão dos temas fundamentais da filosofia de Sartre que lhe constituem os pressupostos ontológicos. A psicologia desenvolve-se a partir de uma compreensão pre-ontológica do homem, mas funda-se na sua compreensão ontológica.

O que a experiência nos revela de um homem é a sua história, os acontecimentos, os fatos que constituem a sua vida. Mas esses acontecimentos não são acontecimentos puros, fortuitos, contingentes, pois com eles não se pode constituir uma história singular, em primeiro lugar porque não há algum "em-si" histórico cuja objetividade absoluta o tornaria impenetrável, depois porque, se os acontecimentos não fossem de certo modo vividos por mim, o que é que daria à minha história a sua singularidade? Os acontecimentos são atos, são os meus atos. O homem não é outra coisa senão os seus atos, em outras palavras, ele é o autor responsável de sua vida e não pode descartar-se de sua responsabilidade recorrendo aos acasos da história. Senão, de que maneira se repetiriam esses pretensos acasos? Nós nos pomos numa situação, não estamos nela; e sem o saber provocamos os acontecimentos em vez de "sofrê-los".

Eu sou pois a minha história, na medida em que sou os meus atos. Ser, é ser uma história. Aprender o ser de um homem, a sua essência, é apreendê-lo como história, isto é, como passado. O meu passado sou eu próprio, mas um eu mutilado, cortado do seu futuro, de seus possíveis, de sua liberdade. E' assim que outrem me contempla e me vê. Ele me apreende e me julga segundo o que eu fui, isto é, segundo o que fiz. Todo olhar de outrem me alheia num passado irrevogável, ossificado, esclerosado, quer ele me considere num momento qualquer e arbitrariamente escolhido de minha vida, quer me julgue após minha morte, o que não é menos arbitrário. A morte transforma a vida em destino, pois me constitui em essência, isto é, num ser que já não é passível de transformação. Quer dizer, pois, que o que de mim é definitivo é o meu "para-outrem". Eu não sou, senão sendo para outrem, e é outrem que me

indivíduo é ator e espectador ao mesmo tempo, comprometido e desimpedido do compromisso. A psico-síntese torna átiás a encontrar a verdadeira fonte de inspiração da psicanálise, visto que a intuição fundamental que lhe deu origem é a do sentido global e sintético das condutas humanas, mal aclarado pela técnica puramente analítica segundo a qual tudo se resumia em levar o doente a atirar licitamente num passado encerrado e por isso mesmo despido de toda a sua força emocional e corrosiva, a experiência que êle continuava, sem o saber, a viver no presente, embora ela fôsse passada. Era preciso pois contar com o poder clarificante da verdade para determinar a cura, hipótese, como se vê, muito intelectualista. A psico-síntese, ao contrário, conta menos com a verdade, sempre precária, do conteúdo da revelação, do que com um efeito de choque e uma espécie de catarsis-transfêrência. Ela não tem pois nenhuma necessidade da hipótese de um inconsciente, que representa aos olhos de Sartre uma das diferenças mais importantes entre a psicanálise freudiana e a psicanálise existencial.

A psicanálise existencial tem por fim descobrir, por trás dos desejos concretos, as condutas cotidianas de um homem, o seu "projeto subjetivo concreto"; isto é, a sua maneira singular, irredutível de estar no mundo e que é o significado último de sua história. Ela parte do princípio de que o homem é uma totalidade, não uma coleção de estados ou um agregado de faculdades: em consequência deve ser encontrado inteiro em cada uma de suas atitudes concretas que constituem a experiência de onde parte a psicanálise existencial, mas para remontar, por decifração e comparação dos dados empíricos, até a revelação única, a significação última que elas "exprimem de maneira diferente".

Assim entendida, a psicanálise existencial deve muito à psicanálise freudiana: ela lhe deve a idéia de um sentido e de uma origem irredutível da história individual (libido ou escolha original); da necessidade de uma interpretação dos símbolos que são as condutas concretas com relação às estruturas fundamentais que constituem a pessoa; da importância da situação na qual o homem está sempre comprometido e que é síntese de um acontecimento e de uma "cris-talização" psíquica em volta desse acontecimento. Sartre, como Freud, vê nessa síntese uma estrutura existencial anterior a toda reflexão e a toda lógica. mas de onde derivará a lógica ulterior da história individual. Psicanálise existencial e psicanálise freudiana não reconhecem ao indivíduo um privilégio de ponto de vista do conhecimento analítico de si, pois Freud postula a existência de um

196

ANHEMBI

orige em ser. essência, passado, história, caráter ou natureza: todos esses termos são equivalentes: exprimem o meu alheamento.

Porém, outrem; como eu, está em jogo. Quer dizer que não me pode ele julgar senão de um ponto de vista subjetivo, que é o seu e que depende de sua facticidade (1) ao mesmo tempo em que a define. Como eu, ele tem uma história; como a minha, a sua história é o seu passado, e a sua facticidade consiste em estar sempre comprometido numa situação única e irredutível, visto que é definida pela sua escolha subjetiva e original. Em vista disso, eu não posso reconhecer-me completamente na imagem que outrem me devolve de mim mesmo: o meu caráter, tal como é definido, por outrem, é um "irrealizável-a-realizar". A realizar, porque a imagem que tenho de mim é o resultado de uma interiorização da imagem que outrem tem de mim e de um esforço para recuperar esse eu alienado no olhar de outrem, e por outrem, no meu passado. Porém irrealizável porque esse eu sou eu mesmo, mas conforme a situação, a facticidade o projeto ou mais simplesmente o ponto de vista de outrem.

E' por isso que essa maneira de me constituir a mim em essência, ou em mim como objeto do mundo, o que vem a dar na mesma, é o resultado de uma reflexão cúmplice e de má fé. Como o melro branco, tento apreender a brachura das minhas asas que todos os outros melros vêem. Mas não posso apreendê-la nem completamente como os outros, pois o seu olhar me transcende, nem completamente de outro modo, pois não posso outro olhar que seria por assim dizer imanente a si próprio. O que eu desejaria apreender, com efeito, é a um tempo o meu ser e a minha consciência desse ser que o apreende. Empresa impossível que, como se sabe,

(1) *Facticidade* — vem de *factum*, fato: dados de fato, situação de fato; indica os acontecimentos contingentes que não afetam a nossa vontade livre, pelo menos diretamente, e nos quais nos encontramos colocados.
O *ser em si* é contingente; não se pode fundamentar senão tornando-se o *para si*, isto é, refletindo-se. O acontecimento absoluto é contingente em seu próprio ser. O *para si* é sustentado por uma perpétua contingência que ele assume por sua conta sem nunca poder suprimi-la. É a essa contingência perpétua e evanescente de *em si* obedecendo a *para si* que chamamos *facticidade do para si* (Sartre, "L'Être et le Néant", pp. 125). Sem essa facticidade eu poderia escolher-me, determinar-me, desta ou daquela maneira, mas eu nasci garçon de café ou burguês.

Alharos Sartre escreve: é completamente contingente que eu seja, é igualmente contingente que eu esteja nesta situação e não noutra (eu teria podido nascer noutra família etc.); é a esta dupla contingência que chamamos a *facticidade do para si*.
"Contingência e facticidade são uma e a mesma coisa". Mas é somente a liberdade que me revela a facticidade (pg. 574-5). E' por ter escolhido livremente tal futuro (projeto) que a minha facticidade me aparece "com esses caracteres de invenção, de contingência de fraqueza, de absurdo". Por exemplo, é em relação ao meu sonho de ver Nova York que é absurdo e doloroso que eu viva numa aldeia. (Nota da Redação).

é a da introspecção psicológica. Empresa de má fé, pois joga sobre dois quadros: o do ser "em-si", que é totalmente ser de comiço a fim, opacidade absoluta e sem fissuras; e o "para-si", que é separação do ser e, no ser, não-ser e fissura. Quero ser não senão ao mesmo tempo me libertam todos esses seres que eu tento ser: o eu psicológico, a natureza; prefiro ser isto ou aquilo, ladrão, peçonhoso, o caráter, a natureza; como Jean Genêt, a não ser nada, isto é, a derasta e miliciano, como Jean Genêt, a não ser nada, isto é, a poder ser tudo. E a minha angústia é a vertigem dos possíveis abertos a mim, dos quais eu fujo alienando-me todas as formas do ser, isto é, no ser, afinal de contas.

E' esse projeto fundamental da realidade humana, tal como se revela à reflexão pura. E' o projeto ou desejo de ser em-si para-si, desejo fundamentalmente de má fé.

A psicanálise existencial terá por fim dar aos nossos atos cotidianos, a nossas condutas concretas, a todos os fatos grandes ou médios da nossa história que sem ela pareceriam fortuitos, contingentes, sem nexos e sem coerência interna, uma significação íntima que é a minha escolha subjetiva original, a qual se refere por sua vez ao projeto fundamental da realidade humana, ou desejo de ser em-si para-si. A escolha baudelaíriana é esse "balancement perpétuel entre existence et être" (1) et Baudelaire "preferiu existir para si próprio como ele era para os outros, êle quis que a sua liberdade se lhe apresentasse como uma natureza, e que a natureza que os outros descobriam nêle lhes parecesse a própria emanação da sua liberdade" (2). A história de Baudelaire e a de Jean Genêt, depois da decifração da psicanálise existencial, é a história de um malôgro: malôgro na realização do desejo fundamental de ser em-si para-si. Se é verdade que a realidade humana é desejo contraditório e portanto destinada ao malôgro, todas as ilustrações da psicanálise existencial devem afinal de contas chegar à mesma significação última.

E' esse sem dúvida um dos limites e uma das maiores dificuldades da psicanálise existencial. Porque, destinada a decifrar uma história singular, e a ligar a sua originalidade à de um projeto concreto subjetivo, ela chega a um projeto fundamental comum a todos os homens. A singularidade se evapora na universalidade de um projeto. Também não é surpreendente que nós não nos re-

(1) Sartre — Baudelaire, pg. 115.
(2) Ibidem, p. 222.

conheçamos completamente na elucidação de nós mesmos e do nosso projeto existencial tal como se apresenta em Sartre, e que não encontremos o homem Baudelaire ou o homem Jean Genêt que a psicanálise existencial deveria ter-nos revelado, ela que parte da afirmação de que o homem é totalidade e não coleção. Uma totalidade nos é de fato revelada, porém abstrata e universal.

Não me reconheço pois nem no meu "caráter" constituído pelo olhar de outrem, que me aliena e me imobiliza no passado, nem no projeto que a psicanálise existencial me desvenda; porque por um lado também está comprometido numa situação e sob a carga da sua própria facticidade; e por outro lado o projeto que me dizem ser o meu é também o de Baudelaire, de Jean Genêt e de todos os homens.

Não é tudo: se o projeto subjetivo-concreto é ontologicamente primeiro, então a minha história não tem mais sentido, pois o seu sentido é dado de início, e uma vez por todas (salvo conversão instantânea, ruptura com o passado e nova escolha, a qual, entretanto, não poderá contradizer o projeto fundamental da realidade humana, como de antemão se sabe). Ela é inútil e estéril, qualquer que seja a riqueza dos pormenores concretos que a constituem. Encontra-se aqui a objeção feita acima à psicanálise freudiana. Mas pelo menos havia em Freud um acontecimento puro, portanto um esboço de história. Em Sartre, até esse acontecimento desapareceu, visto que a situação não é tal senão para um indivíduo e relativamente ao seu projeto original e subjetivo. De sorte que a minha história, suspensa ao projeto fundamental da realidade humana, cessa de ser história, e deixa de ser minha.

A psicanálise existencial, longe de resolver as dificuldades da psicanálise freudiana, tem de se haver com todas elas. E quem sabe se tem de ser assim; quem sabe se a história, para ser singular, não pode ser história, e, para ser história, não pode ser totalmente coerente e inteligível.

DINA DREYFUS

Procura-se, pois, na Índia, uma nova fórmula de expressão dramática que concilie as necessidades e as tendências do teatro contemporâneo, impraticável por natureza dentro dos esquemas clássicos de preferência das massas, e a tradição milenar de possibilidades esgotadas. Essa síntese, como veremos num próximo artigo, ainda não foi encontrada. O teatro folclórico, mitológico e histórico é o único que ainda chega ao povo, mas não oferece campo para os dramaturgos de hoje. E o tão desejado teatro social, o teatro-armá de Zhdanov, não tem nenhuma aceitação. — PAULO MENDONÇA.

ENTRE QUATRO

PAREDES

"Huis Clos", se não se pode considerar uma das peças mais felizes do mestre do Existencialismo francês, não é certamente despida de vigor e persuasão. De fato prende, além do interesse, a atenção do espectador, até à angústia. É uma exaltada manifestação do instinto, da paixão humana, não através de uma dialética particularmente sutil ou altamente filosófica, mas sobretudo através de representações de fatos realísticos, bestialmente exasperados numa atmosfera diabólica. Com efeito estamos no inferno, cuja existência o filósofo ateu aparentemente admite. Porém esse tétrico e pretensioso quartinho com as paredes forradas de papel de brocado e os três equívocos divás e a luz otocentista pendurada no forro; esse quartinho suspenso no vácuo sobre o calor de um inferno ardente, muito pouco tem de comum com o inferno da religião cristã. Aqui não há dor física, nem tormento purificador do remorso; mas raiva, impotência, e sobretudo louco desejo de continuar a pecar, como no planeta a que os condenados do inferno dantesco chamavam "a doce terra".

Em torno de uma idéia que é núcleo e justificação da peça e que contém um princípio teórico bastante confuso, gira a brevíssima e intensa ação do único ato de "Huis Clos". A idéia é esta: o inferno não é chama que consome, nem tormento físico, nem remorso, nem arrependimento; o inferno não é dor do pecado. O inferno são "os outros". Os outros que nos vêem, nos julgam, sabem tudo de nós; os outros em que nos espelhamos e que se espelham em nós. Mas o que são os outros? A argélia humana, feita à imagem e semelhança de Deus, que através dela descobre os nossos segredos mais íntimos e duros? A nossa consciência? O desespero da consciência pelo que somos?

Seja o que for, não se consegue apanhar o conceito sartriano nesta obra, em que assistimos ao choque de diversas paixões que perseguem como verdadeiras Eumênides os três condenados, obrigando-os a viver em contato uns com os outros na angustiada impossibilidade de conciliar a paixão própria com a alheia. "Os outros" são portanto o inferno; e o inferno é, pois, solidão. Porque com os outros não há possibilidade de fusão, de compreensão. Porque os outros nos investem com os seus pecados e a sua cupidéz e tentam transferir-nos a sua carga sem todavia aliviar-nos da nossa.

Por fim, três personagens diversamente diabólicas, três "pecadores" (se a filosofia existencialista admitisse definições tão absolutas e gráficas, em vez de outras mais vagas e de menor responsabilidade) encontram-se juntos no inferno; "et pour cause" — (o que subentende uma Vontade Superior que tenha tomado uma decisão nesse sentido) — nunca mais conseguirão separar-se, livrar-se uns dos outros, depois que se revelaram tais como são, confessando os seus pecados (para que,

uma vez que não é para deplorá-los e detestá-los com sinceridade?) e desnudando-se uns diante dos outros como vermes.

Este é o inferno. Esse olho de outrem aberto sobre nós, que impede a Garcin e a Inês de cumprir o seu pecado na presença um do outro. É indubitavelmente uma peça rude, com um mínimo de emoção humana, dessa emoção que encontramos em outros trabalhos teatrais do mesmo autor (basta citar "La...respectueuse") e que lhe fazem aceitar melhor a crueldade e a rudeza. E também a peça de um habilitíssimo dramaturgo que explora as situações criadas até o fundo, mantendo viva a atenção, mesmo espiritual, do público.

Mas um jogo desses deve-se afrontar com a máxima responsabilidade e uma atenção extrema. Pouco se deveria conceder, interpretando "Huis Clos", aquilo que é teatro tradicional, teatro... teatral. As risadas convulsivas, histéricas, com a cabeça atirada para trás, que terminam num soluço irremovível; os "agudos" patológicos nas cenas mais dramáticas; os olhares rotativos, enfim todas as manifestações que um amador diligente toma por verdadeiro teatro. Naturalmente admitimos que a situação paradoxal exija uma certa paradoxalidade de interpretação, uma exaltação que não exigiria sentimentos cotidianos, de alto tom. Mas os intérpretes do teatro Santana exageraram ao recorrer a tais meios expressivos, não raro chegando a atitudes e inflexões de voz histriônicas, para não dizer francamente desbragadas por excesso de excitação e de "vis dramática". Se as intenções da peça estão igualmente confiadas à eficácia da palavra, (e convém não esquecer que o autor é também literato e filósofo), deveria ter-lhe sido dado relevo maior, em vez da mímica. Boas ou más, nobres ou obscenas, humildes ou soberbas, as palavras representam o homem, como os gestos e as ações. O empenho quase furioso que os intérpretes puseram na mímica prejudicou, a nosso ver, o espetáculo.

E, não obstante, podemos dizer que nos defrontamos com três intérpretes de alto nível (sobretudo Paulo Autran no papel de Garcin e Margarida Rey no de Inês). De fato, tiveram êles momentos felicitosos, expressões adequadas em harmonia com a peça e à altura dela. Em outros momentos, ao contrário, deixaram-se levar pelo próprio ritmo do drama, daquele estranho processo entre portas fechadas, entregando-se a verdadeiras convulsões cênicas.

Direção, um tanto truculenta, de Adolfo Celi. Tradução de Guilherme de Almeida.

ÊSSES

FANTASMAS

A tragi-comédia de Edoardo De Filippo já era conhecida do público paulistano. Não obstante os seus defeitos óbvios, é uma obra vigorosa, com seu tanto de irrealidade paradoxal que faz pensar num Pirandello mais rude, sem intelectualismos e sobretudo mais populareco.

A "vis comica" genuína, peculiar à indole napolitana, acha-se aqui estreitamente ligada a um drama humano dos mais patéticos. Eis o drama do pobre, do inepto, do que não sabe dar à criatura amada o bem-estar, o conforto, as coisas superfúas que a maior parte das mulheres exige e espera do amor do homem e que a maior parte dos homens quisera dar à mulher querida.

Aqui o marido pobre, incapaz de abrir caminho, aceita, numa trágica passividade, que o conforto e o luxo venham até a mulher do outro lado, isto é, do amante. Situação amorosa? Equívoca? Talvez. Em todo o

prontas, esteja preparada: tudo havemos de fazer para a surpreender e vencer...

Não tome isto como um desafio, mas como um pacto de honra, apenas, feito antes de principiarem as escaramuças.

Se conseguirmos vencê-la um dia, — nossa grande esperança — reconhecê-la, o nosso mérito, como reconhecemos hoje o seu.

Agora, adeus. Esteja a postos. Está prestes a soar a trombeta da batalha. Pedimos, *afinas*, que, se nos derrubar, não nos poupe. Não poderíamos jamais suportar a sua piedade...

TEATRO DE FRANÇA

OUTRO "HUIS-CLOS": "HAUTE SURVEILLANCE",

DE JEAN GENÉT

"Não é bastante morrer de fome, estar sem forças entre quatro paredes, é preciso ainda que a gente se esvazie". "O algóz é cada um de nós para os dois outros". "O inferno são os outros". Duas definições sartrianas que se aplicam perfeitamente à obra de Genét. A forma exterior do drama é absolutamente a mesma de "Huis-Clos". Se não estamos no inferno, estamos na prisão, mas são as mesmas quatro paredes hermeticamente fechadas e é o mesmo diálogo insuportável de homens empenhados em se torturar mutuamente. O número dos algózes também é o mesmo e quase que se poderia encontrar certos traços de caráter comuns a Garcin, Estelle, Inês e Yeux-Verts, Maurice e Lefranc. Um ódio idêntico anima os reclusos, particularmente "Cale-se. Estou farto de estar entre vocês dois, de ser atravessado pelos gestos de um a falar com o outro". Um tique nervoso e a falta de espelho aumentam a aparência. "Eu precisava de um espelho e não ha nenhum".

Mas se o drama sartriano é puramente cerebral, tratando do patético problema da incompreensão entre os homens, dos falsos julgamentos emitidos que nos imobilizam sob um falso letreiro, se ele apresenta a encarnada luta entre os reclusos a fim de convencer o adversário das verdadeiras intenções dos seus atos, o drama de Genét desenrola-se num plano puramente afetivo. As armas do algóz são aqui o orgulho e a inveja. Três homens transbordantes de orgulho esbarram-se mutuamente pela inveja e se desesperram de tanta solidão. E os ataques não têm tréguas: Lefranc, exasperado pela superioridade de Yeux-Verts, tentará diminuir o companheiro gabando a incomparável força de um detento negro, Bonile-de-Neige; tentará roubar-lhe a mulher, graças a uma correspondência secreta; a sua inveja estender-se-á até o crime do adversário que ele espera igualar com o absurdo assassinio do pequeno Maurice. Mas que termo de comparação poderá haver entre um ato ditado pela fatalidade a Yeux-Verts e de que ele ostenta orgulhosamente a dolorosa marca à guisa dos antigos heróis vítimas do destino, e esse ato deliberadamente executado por Lefranc? Ainda aqui Lefranc perde. Nada de comum, com efeito, entre esses dois homens. Se o crime cometido por Yeux-Verts começou por ser um objeto de horror para si próprio: "Eu queria voltar atrás, desfazer o meu trabalho, reviver até antes do crime..."; progressivamente é da sua própria desgraça, e da sua solidão — pelo seu destino único e o seu orgulho exasperado até o paroxismo — que ele passa a tirar toda a sua força: "Sou melhor que Bonile-de-Neige. É para mim que se deve olhar". "Sou a fortaleza e estou só no mundo". "A prisão é minha e eu é que mando nela".

4. Quanto orgulho, aliás, já estava presente na hora do crime: "Estrangulei-me. Pensei que uma vez morta eu poderia ressuscitá-la. Pensei mesmo".

Dos três prisioneiros, a personalidade menos acentuada é a de Maurice: "Não o incomode, despeje a sua raiva sobre mim, eu sou o mais fraco". Apaixonado pela mulher de Yeux-Verts, ele sempre defenderá com unhas e dentes o marido contra Lefranc. Por isso a sua amizade não pode trazer a paz, devido à sua origem por demais transparente. "Não reconhece a trazer conplicações para a cela. E por sua causa que tudo vai mal. Por causa das suas manhas. Você é pior que um demônio".

Porém está claro que por esse inferno habilmente organizado ninguém quer ser responsabilizado e as incessantes acusações recíprocas são mais um motivo de rixas. Maurice dirá a Lefranc: "Devíamos ser três companheiros. Com você é impossível. E faz oito dias que você me fazia eram por causa dela". Yeux-Verts e eu somos amigos. Mas você está perdendo o seu tempo. A nossa amizade fica por minha conta".

Yeux-Verts a Maurice: "De você também estou farto. De vocês todos!... Você se apaixonou desde o primeiro dia, quando foi ao locutório e viu minha mulher. Todos os agradinhos que você me fazia eram por causa dela". E Lefranc: "São vocês que estão contra mim. Vocês não me deixam mais viver".

O orgulho exasperado unindo-se à inveja mesquinha, cria perfeitamente esse universo irrespirável em que cada um dos prisioneiros se fez o carcereiro do outro, em que a presença humana não é mais do que uma tortura sem chegar a romper de outra maneira a desesperante solidão do homem solidão.

Entretanto a obra de Sartre tem um acento muito diverso: a própria apresentação do problema é infinitamente mais original. Quanto à língua, seria difícil imitar a força incisiva e a expressiva violência das frases de Sartre. A peça de Genét peca de certo modo pela falta de densidade; não obstante, a tentativa permanece interessante.

conceitos no espetáculo, para pertencer à carregada atmosfera psicológica, definida pela utilização apenas de dados essenciais. Apesar do requinte analítico, que ameaça dissolver o bloco compacto do texto, a representação restituiu a unidade dos sentimentos e dos indivíduos, valorizando o resultado. Daí acompanharmos com emoção as silhuetas dos "maquis" e dos carcereiros, tão próximas, na verdade, pela busca de justificação dos seus atos.

Sartre foi hábil, mais uma vez, ao definir as psicologias. Seus tipos, facilmente passíveis de despersonalização, pelo processo literário próximo da experiência de laboratório, guardam a verdadeira individualidade, que os distingue entre si. Não se interessando pela diferenciação da aparência, Sartre investiga os redutos finais em que se estabeleceram as personalidades, únicas e inconfundíveis. Canaris (Ziembinski) é o duro, o que não grita com a tortura, consciente de que o orgulho é muito menos importante do que a utilidade da causa. Seria o revolucionário menos fadado a traír os companheiros, e, ao mesmo tempo, não hesita em lançar os inimigos em pista falsa, num aparente recuo dos próprios princípios, pela possibilidade de continuar a viver e a ser útil. Henry (Maurício Barroso), solitário, procura uma justificação para o sacrifício: preferível morrer para ocultar a identidade do chefe a ser fuzilado sem motivo. Já Sorbier (Joseph Guerreiro), que nada confessara no primeiro interrogatório, por não ter o que confessar, conhece a fraqueza do próprio físico. Sabedor de que não resistiria à tortura, resgata-se pelo suicídio, torna-se herói pela negação. Aos carcereiros não seria agradável contemplar o martírio aceito dos adversários. Para desculparem a própria vergonha, ou apenas para que não se sentissem inferiores, nada melhor que a fraqueza deles, indicando ser igual a matéria de todos os homens, frágil e corrompida. Único consólo a que almejam.

Sem a direção sóbria e vigorosa de Flaminio Bollini Cerri, temeríamos pelo mérito do espetáculo, que pode facilmente derivar para os excessos guinholescos. Desconfiamos dos gritos repetidos, das torturas em cena, dos tapas que ressoam de verdade. Ao enfrentar esses momentos difíceis, o encenador optou pelas soluções discretas, trazendo os gritos dos bastidores, colocando os torturados de costas para o público, ou esganando o menino na penumbra do fundo do palco. Quanto aos intérpretes, fez uma distribuição muito feliz, e orientou a representação pela intensidade interior, transmitindo aquele "suspense" psicológico que encontrara no texto.

O elenco do Teatro Brasileiro de Comédia, afeto ao repertório moderno, realizou em "Os mortos sem sepultura" um dos seus mais notáveis desempenhos, pelo equilíbrio e pela exatidão. Mesmo em "Assim é (se lhe parece)", de Pirandello, encontramos diferença entre os papéis principais e os secundários, com prejuízo do rendimento total do espetáculo. Aqui, todos os atores estão em nível idêntico de excelência, tornando suas as qualidades das personagens. Ziembinski é o revolucionário frio e decidido, Maurício Barroso o remóido pelos estratagemas intelectuais, Joseph Guerreiro o de sensibilidade menos domesticada, Benedito Corsi o adalberto vivo e rebelde ao sacrifício (portanto explosivo), Paulo Autran o chefe impotente ante o irremediável dos companheiros, e Cleide Iaconis a vítima consciente, mas querendo subjugar o aviltamento pelo orgulho. Luis Linhares viveu o carcereiro inteligente e preso de ditadura, Waldemar Wey o sádico profissional, Luis Callorero o alvar, e Fredi Klueman e José Vitiello os simples cumpridores de ordens. Cada um, preenchendo o que lhe exigia a personagem, permitiu o extraordinário efeito do conjunto. Mauro Francini, como cenógrafo,

caprou muito bem o ambiente e resolveu com inteiro acerto o problema da superposição das salas.

Ao lado de tantos elementos de valor, o espetáculo apresenta outro, talvez mais ponderável: exige que a plateia sacuda a tranquilidade a que se ia acostumando, no sentido de não se deixar vencer pela satisfação burguesa. Para um elenco que poderia descansar sobre as anteriores vitórias, esse desafio é altamente expressivo. Com "Os mortos sem sepultura", o Teatro Brasileiro de Comédia inquiriu-se também a respeito das próprias bases. Satu revigorada, sem dúvida, a sua vitalidade.

Festival "Martins Penna"



JÁ terá sido coincidência a escolha, pela Escola de Arte Dramática, do Festival "Martins Penna", para iniciar o programa da Comissão do IV Centenário no setor de teatro. Nas comemorações oficiais, nada mais adequado que a retrospectiva da dramaturgia brasileira, e dentro dela a encenação de Martins Penna, o fundador da comédia nacional. Entre os elencos de São Paulo, como símbolo de um movimento que data de tão pouco, quando os grupos amadores prepararam o Teatro Brasileiro de Comédia, talvez apenas a Escola de Arte Dramática pudesse indicar o contraste da cidade que se volta para o passado e ao mesmo tempo cresce em ritmo vertiginoso — na fusão de um nome que pertence à história com uma iniciativa cujo fim é o de criar promessas para o palco. E é mais expressivo ainda, num ano em que as epuséicas podem ameaçar o gosto e o equilíbrio literários, que esteja incluído no Festival "O dilettante", tragédia com uma pesagem paulista, cheia de qualidades morais, como a respeito à palavra empenhada, e também provinciana, aos olhos da gente da metrópole. O espetáculo, na curta temporada do Leopoldo Fróes, veio mostrar, ademais, que os alunos estavam a altura de assumir a grande responsabilidade.

Martins Penna tem lugar definido na literatura brasileira para que nos dispense de discutir o seu mérito. A não ser que tentássemos o levantamento de toda a obra, cabe a consideração geral sobre as suas características, a maior propriedade desse ou daquele texto, e até que ponto a montagem desperfa interesse. Entre as qualidades que mais nos atingem, no autor, estão a justeza e o sabor na observação dos costumes, a fluência do diálogo, lançado ao vivo, e a veia cômica, espontânea e rudimentar, que não deixa de ter uma certa sabedoria do bom senso e da reposição dos valores, um dos atributos da sátira. Quanto aos caracteres, Martins Penna não foi muito além dos esboços, o que torna incontestavelmente exagerada a afirmativa de que seria o nosso Molière.

Ainda assim, é com muita graça que aparece, em "Os dous ou o inglês maquiasta", encenada pela primeira vez há mais de um século, a figura do explorador estrangeiro, tão atual, embora um pouco ingênua diante dos processos de hoje. A falsa viúva da peça é o protótipo de todas as viúvas que, por serem moças, se enfeitam para um novo casamento. Na "Festa na roca", o fazendeiro é o homem autoritário, que dispõe dos bens e da família, mas indefeso diante da superstição indígena. Só em "O dilettante" consegue Martins Penna aprofundar mais o

blico. Não será o melhor caminho para o teatro puro esse teatro que pode dispensar todos os agentes secundários de sugestão — cenários, música, luzes, etc. — e colocar face a face, no mais direto, natural e honesto dos contatos, quem cria, quem interpreta e quem assiste?

A NOVA PEÇA DE SARTRE: «LE DIABLE ET LE BON DIEU»

Não vimos nem lemos «Le Diable et le Bon Dieu». Não temos, pois, elementos para formar um juízo próprio a respeito. Não é nosso género falar por ouvir dizer. As notícias que nos chegaram às mãos, e que procuraremos transmitir ao leitor, devidamente coordenadas, são breves, apaixonadas, contraditórias. E' que a peça é complexa demais para ser analisada nas poucas linhas de que dispõem os críticos nos jornais: forte demais para permitir que a julguem friamente, como uma peça qualquer. O próprio Sartre, falando a Jean Duché, observou que a crítica em geral ficou escandalizada, com excepção dos anarquistas de direita e da extrema esquerda comunista. Ora, críticos escandalizados, isto é, críticos que perderam a seriedade, a objectividade, não podem criticar ou, pelo menos, não podem criticar bem. Podem tomar partido, defender ou atacar: criticar não. Jacques Lemarchand, escrevendo no «Figaro Littéraire», reconhece que «Il y aurait de l'outrecuidance à prétendre rendre un compte exact, nuancé et précis d'une oeuvre même de sa création, après une seule audition, et sans en avoir le texte sous les yeux». E' nesses depoimentos incompletos e parciais que teremos de nos basear: nos depoimentos inflamados dos que se escandalizaram, nos depoimentos quidadosos dos homens prudentes.

Por que se escandalizou a crítica francesa? E' o próprio Sartre quem explica: «Il y a très peu de critiques qui soient de vrais athées». E «Le Diable et le Bon Dieu» visa, embora o próprio autor inexplicavelmente o tenha negado, alegando que pretendem apenas «fazer teatro», provar a inexistência de Deus. «Ils blasphèment ce qu'ils ignorent!», rugiu logo François Mauriac, citando Pascal. E argumentou: «Des quelques sottises qui ont échappé au grand Nietzsche, conviens que la plus sotte est ce «Dieu est mort!» que la milice sartrienne a inscrit sur son drapeau noir: car pour être mort il faut, avoir été, et si Dieu a été, il est encore et à jamais». Mas Sartre vai mais longe: «L'Eglise est une p...», diz «Nasty», uma das personagens. E «Coetz», a figura central da peça, quando lhe dizem: «Tu es un bâtard» responde: «Oui, comme Jésus-Christ!». Na antestreia especial para os críticos, a sala ficou gelada quando «Coetz insultou o Cristo crucificado. Ninguém sabia onde tudo aquilo ia parar. Cocteau resumiu essa angústia numa frase wildeana: «On ne savait pas jusqu'où Sartre irait loin...»

Depois disso foi o escândalo. Mas não o escândalo no sentido baixo do termo, o escândalo como acontecia aqui no Brasil, com deputados deitando discursos «manchetes» na última página dos jornalecos sensacionalistas, «homens de bem» investindo furiosamente contra uma coisa que não conhecem e que temem, e que temem porque não conhecem. O escândalo na França foi feito de debates, de troca de idéias; foi o escândalo de que é capaz um povo civilizado. François Mauriac, depois de atetar «indifference devant le blasphème de Sartre», prosseguiu: «Qu'importe si la pièce a paru ennuyeuse: Sartre, lui, est intéressante. Sim, Sartre é interessante e vamos estudá-lo, conhecer-lhe os pontos de vista, discutir com ele, demonstrar-lhe que está errado. Mesmo porque, Sartre não é o verdadeiro ateu, o ateu profundamente convencido de que Deus não existe. Não é um ateu perigoso como Gide. «Sartre blasphème ce qu'il ignore, Gide renie ce qu'il connaît». E, na própria violência com que ataca, não estará o sintoma da crença não reconhecida mas real, da nostalgia de Deus, do desespero de estar só? Talvez. Nostalgia e uma certa ingenuidade em discutir Deus e o Diabo, o

Bem e o Mal, em pleno século vinte, a era da bomba atômica, das esituações de fato», numa França espremiada entre os Estados Unidos e a Rússia. «Por isso fiz que a minha peça se passasse no século dezoitos», retruca Sartre. Mas mesmo assim. Porque, como diz Mauriac: «Dans ce drame interminable l'incertitude des personnages est beaucoup plus évidente que celle de Dieu». Sartre é a única personagem e é ele, na feliz expressão do sr. Novais Teixeira, que, como Don Quixote, investe, de armadura e lança, contra os moinhos de vento.

«Le plus grave défaut de cette pièce, c'est son inhumanité». E' provável que a observação de Jean-Jacques Gautier seja exata. Sentimos a mesma coisa nas outras peças de Sartre, uma sensação de frio, como se todas as cores se tivessem fundido no cinzento. «Nulle part l'autre n'est parvenu à nous communiquer le sentiment de sympathie qu'il prétend éprouver pour les hommes». Tudo é muito lógico, muito claro, como uma sala de operações, como o mecanismo de uma máquina moderníssima. Jacques Lemarchand diz: «Le Diable et le Bon Dieu est une machine énorme, construite avec une minutie scrupuleuse». E mais adiante: «C'est une machine de guerre». Mas as máquinas, principalmente as de guerra, são duras e frias, inflexíveis, desumanas. Funcionam, às vezes, com absoluta perfeição, como a dialética de Sartre. Mas não cantam, nem choram, nem gemem, nem amam. François Mauriac chama a dialética sartriana de «proliferation cancéreuse d'un esprit qui se dévore lui-même, qui s'irrite d'un mot vide: L'Être — vide comme la cape abandonnée contre laquelle le taureau s'acharne».

Dois impressões principais nos ficaram da leitura desses comentários:

- a) que a argumentação de Sartre é magistral
- b) que toda a peça é thesis the points

Seria inútil alongarmos esta notícia. Acrescentemos, apenas, que como teatro «Le Diable et le Bon Dieu» é o que há de melhor. Gregos e troianos concordam em que Sartre domina completamente o seu instrumento de expressão (1). Afluído pela direção superior de Jouvet e por um elenco magnífico, encabeçado por Pierre Brasseur, o autor de «Les mains sales» e «Huis Clos» lavrou, de qualquer sorte, mais um tento. — P. M.

A CRÍTICA TEATRAL NO BRASIL

Figuram na rubrica «Teatro», de um jornal recentemente surgido no Rio, as seguintes barbaridades (não há outro termo) assinadas por um escritor bastante conhecido, encarregado da crítica dos espetáculos da Companhia Diana Lorrier-Vittorio Gassman: «... e falando de Eletra não sei porque me sinto na obrigação de informar que a irmã de Orestes não tem nenhum parentesco com a filha de Oedipos».

Confundir Eletra com Antígona! Não é de pasmar que alguém que assumia a responsabilidade de crítico dramático possa cometer tamanho engano, provocando evidentemente pelo desejo pueril de mostrar erudição? ... (Será que foram os malhados complexos «de Oedipos» e «de Eletra» os involuntários causadores de tamanha confusão? Pode ser, na nossa terra vêem-se tantas e tamanhas...)

Pois há pior, talvez: a crítica acima citada é do dia 4 de julho, Dia 5, nova roza. Lá está no mesmo jornal, na mesma rubrica, assinada pelo mesmo nome: «A companhia italiana oferecendo «Due no giapponesi», de Tennessee Williams, etc. E' isso mesmo, leram bem: «Due no giapponesi», de Tennessee Williams, e aqui não há explicação possível, não há confusão com nomes pouco usados da mitologia grega, nem complexos que valham, nada!

(1) A técnica teatral de Sartre nada tem de revolucionária, como alguns poderiam supor. Suas soluções são quase sempre convencionais e, não raro, caem no por comum.

que eu se caceticia com a maior parte das chamadas peças de tese. Acontece, porém, que os autores franceses em sua esmagadora maioria, estão de tal forma esgotados que não sabem dizer mais nada, nem mesmo bobagens. É lamentável, lamentabilíssimo, não resta dúvida. Mas é a verdade. E é por isso que os grandes espetáculos são montados sobre pilares de solidez comprovada: Shakespeare, Sofocles, Molière, Pirandello, Strindberg. E é por isso que a França de hoje é o que é...

E a Inglaterra? Na Inglaterra a situação é um pouco menos grave. Lá ainda há autores de real talento revivendo com inteligência e seriedade velhas tradições. Não serão revolucionários arrojadíssimos mas são construtivos. Refiro-me a T. S. Eliot, Christopher Fry e mais um ou dois entre os quais o próprio Peter Ustinov. Na França apenas Anouilh tenta a luta. E se Anouilh tem talento não tem grandeza.

Hamlet tinha razão quando dizia que o teatro é o espelho do tempo... — PAULO MENDONÇA.

TEATRO DE FRANÇA

A EXPERIÊNCIA SARRIANA DA INEXISTÊNCIA DE DEUS

"Agora, conheço a resposta: nada. Deus não me vê, Deus não me ouve. Deus não me conhece. Vês esse vazio acima de nossas cabeças? E Deus. Vês aquela brecha na porta? E Deus. Vês esse buraco na terra? E Deus ainda. O silêncio, é Deus. A ausência, é Deus. Deus é a solidão dos homens. Não havia senão eu: é, sózinho, resolvi o Mal; sózinho, inventei o Bem. Fui eu que enganei, eu que fiz milagres, sou eu quem acusa hoje, eu sózinho que posso me absolver, eu, o homem. Se Deus existir, o homem não é nada; se o homem existir... Deus não existe".

O autor de "Huis-Clos" e de "Morts sans Sépulture" nunca perdeu a ocasião de expor, nas suas peças, problemas pertencentes ao seu sistema filosófico. Essa necessidade de vulgarização ou de tradução, num universo vivo e palpável, de uma doutrina, está certamente à origem da indiscutível veia teatral de Sartre, fato que não poderia deixar de apresentar um perigo contínuo para o artista sempre inclinado a transformar o palco em cátedra. A demonstração não pertence ao domínio teatral em que somente a vida com suas múltiplas facetas tem o direito de ser citada. O teatro não vive somente de idéias mas igualmente de paixões, somente uma síntese sábia de ambas produz a verdadeira emoção: A personagem, por seus atos e gestos é, em si, uma filosofia completa. Querer ditar-lhe fórmulas, é transformá-la em simples títere deixando transparecer o diretor que o movimento; matar a vida autêntica em proveito da sua imitação artificial.

Por isso, não nos pode surpreender que o teatro sarriano nem sempre tenha sabido libertar-se das pretensões filosóficas do seu criador, provocando a tédio pelas suas argumentações tendenciosas e reservando-se infelizmente a uma elite intelectual extremamente restrita.

Entretanto, nunca Sartre se deixara levar por essa tendência como nestas peças "Le Diable et le bon Dieu". Tendo tido a pretensão de completar "Les Mains Sales", Sartre alarga-lhe infinitamente os debates, convocando céu e inferno a uma experiência em que o pigmeu Hugo toma as proporções gigantes de Goetz, curioso amalgama de Calígula e de Malaresta, chegando, após a busca patética do absoluto, duas vezes malograda, no Mal e no Bem, à dolorosa revelação de um mundo em que o "Bem e o Mal são inseparáveis", em que somente a terra subsiste, libertada do Céu e do Inferno inexistentes.

Mais modesta nas suas dimensões, a peça "Les Mains Sales" conserva uma certa ressonância de autenticidade completamente alheia a "Le Diable et le Bon Dieu", peça com uma tese e de uma estrutura artificial, verbosa, muitas vezes descambiando para a grandiloquência e mesmo para o "grand guignol", sempre mais próxima do estilo da grande ópera que da tragédia.

O quadro histórico escolhido agrava inutilmente esta obra, já bastante indigesta, de grande número de episódios secundários que nos poderiam ter sido poupados. Para apenas citar alguns exemplos, a lenta introdução, o quadro da venda das indulgências, ou a tripla embaixada minuciosa do banqueiro enviado pelo Arcebispo para defender a causa dos ricos burgueses de Worms, de Nasty, padreiro-profeta que toma o partido dos pobres da cidade sitiada, finalmente de Heinrich, o padre apostata que trai a cidade entregando-lhe a chave.

Todos esses preparativos minuciosos têm apenas o fim de empenhar Goetz na luta, de incitá-lo a escolher entre o Bem e o Mal, o massacre e a anistia.

Uma vez feita a experiência do Mal levado ao máximo, Goetz deve reconhecer que o mal absoluto não existe, mesmo para os que fazem o mal pelo mal. O assassínio do seu irmão Conrad não foi uma vitória para o Arcebispo? Dessa impossibilidade do absoluto, Heinrich saberá convencê-lo: "O inferno é um parque de diversões, imbecil. Eis o visionário mais estranho (Goetz) o homem que se julga o único a fazer o Mal. Todas as noites a terra da Alemanha se ilumina por tochas vivas; esta noite, como todas as outras, as cidades queimam-se às chizias e os capiães que as saqueiam não fazem tantas cerimônias. Matam todos os dias úteis e, aos domingos, confessam, modestamente. Este, porém, se toma pelo Diabo em pessoa porque cumpre o seu dever de soldado".

A experiência do Bem absoluto entendida por capricho ruiará da mesma maneira; a oferta das suas terras por Goetz aos camponeses provocará uma guerra geral em que vinte-e-cinco mil mortos testemunharão contra o seu gesto de generosidade: "Num dia de virtude causaste mais mortes do que em trinta-e-cinco anos de malícia".

A prova da inexistência do Inferno e do Céu acamatará a revelação da única existência do homem, senhor único de um destino por si próprio forjado. O momento mais patético da peça é certamente esta tomada de consciência de Goetz, após a luta desesperada com o aujo inacessível e surdo porque inexistente, de estar vivendo numa terra sem Deus e sem Diabo, único responsável das suas "mãos sujas" de homem empenhado na ação.

No requisito contra Deus, Sartre acrescenta outro, não menos terno, contra a Igreja, deletando-se em cobrir de injúrias esse deus que o pôs no index.

Estamos, pois, no direito de indagar se o gesto do escândalo não foi, desta vez, além da idéia filosófica, um dos fatores decisivos da elaboração da peça.

Porém a estética, a exemplo de Gide, sendo a nossa única moral, não podemos condenar o fundo da peça; é a forma que criticamos, pois o mau gosto nem sempre foi evitado, como na cena dos estigmas tallados por Goetz, ou a da declaração de amor de Hilda:

"Há mais sujeira na tua alma que no meu corpo. É na tua alma que está a imundície e a feitura da carne. Eu não preciso de olhos de cordeiro de ti, lavei-te, conheci o cheiro da tua febre. Deixei de te amar? Dia a dia te pareces mais ao cadáver que serás e eu te amo sempre. Se morres deitar-me-ei contra ti e lá ficarei até o fim, sem comer nem beber, apodrecerás nos meus braços e amar-te-ei, carcaça: pois nada se ama se não se ama tudo".

A maior censura, entretanto, que faremos a Sartre, é de se ter servido do teatro em vez de serví-lo ao escrever "Le Diable et le Bon Dieu". — R. MARIANGIC.

degenerar em grotesco a comicidade plausível e mesmo necessária da peça.

A própria direção preocupou-se com a expressão do rosto das personagens, sobretudo das principais. Porém, enquanto Fregalente e Fernanda respeitaram um contínuo jogo de mobilidade expressiva, disciplinado e eficazíssimo, durante toda a representação, o jovem Oscar Felipe (Clarence Jr.), demasiado cuidadoso e cioso dessa sua tarefa, exasperou as características do moco semi-ingênuo e obediente à autoridade paterna, fixando no rosto uma constante expressão de surpresa abobada, que se lhe pegou como uma máscara inalterável. O que, evidentemente, não favoreceu a interpretação.

Elegantes os figurinos de Kalma Murinho. Bom, na sua fidelidade ao gosto da época, e relativamente ao tema, o cenário de Gianni Ratto.

LE STRAPONTIN "Le Strapontin", grupo de amadores franco-brasileiros, sob a égide da Alliance Française, estrou no Teatro Cultura Artística. O grupo apresenta-se com uma astúcia toda francesa: um nome humilde — todos sabem que o "strapontin" é um assento sem encosto preso à última poltrona de cada fila, e que se usa quando o teatro está lotado. Um assento humilde, pois não é uma poltrona nem sequer uma cadeira, mas algo de muito incômodo, uma solução de emergência; mas como só se usa quando todos os lugares estão tomados, a sua presença significa êxito; significa que o teatro já não comporta mais ninguém, e que o público está evidentemente interessado. Tomemos pois a espirituosa denominação deste novo grupo nos dois sentidos: humildade e importância do "strapontin" (que o nosso amigo Paulo Emilio certa vez traduziu, jocosamente, como "extra-pontinha", pois não passa de uma "pontinha extra"...). E damos os parabéns ao conjunto, com tão mais convicção quanto o "Strapontin" se apresentou brilhantemente ao público, quer pela escolha das peças, bem longe de constituir repertório de amadores, quer pela direção, quer ainda pela interpretação. Em suma, um espetáculo de gente madura, com experiência de teatro e — por menor importantíssimo — bom gosto.

A primeira comédia "La grâce", é um aéreo "divertissement" tirado por Jean Luc Descaves de uma novela de Marcel Aymé. "Divertissement" não é uma palavra de responsabilidade, e o breve ato único voa, por assim dizer, numa atmosfera lírica e delirante, com uma ou outra queda, rápida e crua, na dura terra. As personagens saltam sobre a realidade, voam até às alturas e depois caem de novo: "divertissement", jogo, entre irônico, filosófico e poético. Onde a ironia não se torna sarcasmo, a filosofia não se torna doutrina e finalmente a poesia é espontânea, extemporânea, da vida de todos os dias, da rua, da gente humilde. O senso um tanto vago de fábula e a poesia de que falamos fazem acóitar a insolente conclusão do texto: M. Duperrier, contempulado pela graça celeste em a tangível manifestação de uma auréola de santo que lhe surgiu em redor da cabeça, nem por isso vive em estado de beatitude como se poderia supor. Ao contrário: a auréola é motivo de zombaria por parte dos membros da família e dos amigos; a auréola o ridiculariza e o desumaniza. Por fim, está longe de constituir um privilégio para o pobre Duperrier. Livrar-se dela? Não lhe resta outro modo senão o pecado. É forçado a escolher. E na vasta, variegada lista dos pecados capitais, e dos seus derivados, Duperrier faz a sua escolha.

A brincadeira de Marcel Aymé não pretende ter propriamente um sentido, mas permanecer na atmosfera encantada das semi-verdades, das "difíciles vérités" que preferimos apresentar a meio caminho entre a realidade e a fábula. Personagens reais são certamente o privilegiado Duperrier, o barbeiro, Marthe, "le rapin" Leopold, Julien e outros, que porém vivem num mundo vago de sonhos, de presunções, de preconceitos, de lembranças. Personagens reais e lendárias; não conhecem a sua lenda e não aceitam a sua realidade. Por isso para eles a verdade é difícil, penosa de afrontar e tem o mesmo peso das "réalités fantastiques".

Jean Luc Descaves, que é filho do diretor da Comédie Française, fez da novela de Aymé uma "ante-peça" elegante, desenhada a bico de pena, porém pintada em cores vivas, explosivas, cúpidas... como as difíceis verdades a que aludimos.

Boa interpretação sobretudo de Albert Srouf, como Duperrier. Bonito cenário de Isabelle de la Sablière.

Com "La... respectueuse" de Sartre entramos num campo mais amplo e árduo. A obra é demasiado conhecida para que nos alonguemos a respeito. É uma peça rápida, forte. Um quadro que em pouco espaço e num breve tempo hospeda um drama enorme, muitos dramas, mesmo, num só: o de uma raça, o de uma condição humana, o de uma situação social. O drama do médo, da pusilanimidade, da solidariedade instintiva entre gente humilde, da prepotência. Por fim, o drama de muitas e diferentes misérias (desde a de Lizzie à outra, certamente mais digna, do Senador). Essa Lizzie é sem dúvida uma das personagens mais bem definidas e robustas de Sartre. Absurda e lógica, solidária com o pobre por inclinação (pronta a desprezá-lo quando o aproxima); ávida de dinheiro como de ateto; com impetos ferinos de orgulho e mansidões animalescas. A meretriz, que é tudo isso, é uma protagonista — base para um talento que quer revelar-se. A peça está a um passo da retórica (não cai literariamente porque o autor sabe o que faz). Mas cai, não raso, devido à interpretação de atrizes mediocres, que tomam essa figura, dramaticamente completa, pela teórica "flor da lama" tão explorada pela literatura e pelo teatro. E isso, a prostituta de Sartre não pretende ser.

A jovem Maria Fernanda superou brilhantemente a prova; estamos tentados a dizer "a competição" com a personagem, cuja vitalidade é tão forte que poderia superar até a de uma atriz mais madura e experimentada.

Com esta prova vencida, Maria Fernanda entra no rol das grandes intérpretes. Sobre ela o espetáculo se sustenta, aliás harmonioso, bem dirigido, bem recitado. Sobre ela e sobre Descave. Mas não há dúvida que a impetuosa interpretação da personagem de Lizzie, de múltiplas facetas, deixa atrás os demais intérpretes, todos mais ou menos bons, porém com papéis de menos responsabilidade que ela.

De fato, assistimos a um bom espetáculo desses que não esmorecem numa cena sequer, numa replica sequer.

Escrupulosa, exata, a direção geral de Raymond Fraymund.

ENQUANTO ÉLES FOREM FELIZES

Se as reações do público influem nos intérpretes de um espetáculo, enquanto estão representando, se se estabelece uma espécie de relação fluida entre público e atores, o entusiasmo, as risadas, as manifestações de satisfação participadas por parte dos espectadores no caso de "Enquanto eles forem felizes" não podem deixar de esti-

de-se que um Viggiani qualquer não esteja à altura de assimilar estas coisas, mas não se pode compreender a inércia de um consultado ou de uma embaixada, que afinal são os que zelam pela boa execução desses contratos.

Não podemos crer que essa indiferença se motive por uma falta de interesse de ANHEMBI pela cultura italiana. Quase dez anos de vida at teatro, fizemos questão da presença em nossas páginas, em relação ao da crítica teatral italiana: Silvio d'Amico e A. Giúlio Bragaglia. O primeiro só se ausentou de ANHEMBI depois que faleceu e o segundo permanece presente em quase todos os números. Ademais, numerosos são os nomes italianos de grande expressão literária, científica e artística que temos procurado para dar realce às nossas edições. Carlo Alberto Sustris foi, por assim dizer, anjo tutelar de ANHEMBI até a sua morte. E quando essa tristeza aconteceu, não foram poucas as manifestações que recebemos dos mais eminentes vultos italianos cumprimentando-nos e agradecendo o número que dedicamos a Trilussa, quase infindo de encontros e de trabalhos sobre e do grande fabulista romano, embora nenhuma manifestação nos chegasse da Erabairada no Rio de Janeiro por causa disso e por causa de um lúzioso volume que editamos, uma antologia cuidadosamente elaborada da obra de Trilussa, com os seus poemas mais célebres no original romanesco e em tradução brasileira, tudo numa homenagem expressa à cultura italiana.

Verdade é que não havia necessidade de manifestação alguma, porque a nossa homenagem ditaram-na o respeito e a admiração que mantemos e continuaremos sempre a manter por uma Itália imortal de onde provimos como civilização, respeito e admiração que não esmorecem evidentemente nem quando verificamos nesses rostos de beleza e perfeição as lesmas que não faltam a nenhuma fase da caminhada social, como esses Viggiani e aqueles dejetórios fascistas remanescentes, um dos quais já pretendem mesmo meter na cadeia o diretor de ANHEMBI.

Lembramos estes pormenores apenas para justificar o direito que temos de reclamar contra a discriminação que vem sendo feita a ANHEMBI todas as vezes em que chega a S. Paulo uma manifestação oficial ou oficiosa da cultura da Itália. Por isso mesmo queremos repetir, para terminar, expressões que aqui mesmo publicamos quando pela primeira vez nos vimos obrigados a protestar contra esse mesmo sr. Viggiani espaldado por gente mais alta do que ele.

"ANHEMBI nunca solicitou a nenhum empresário, a nenhuma entidade de teatro ou de cinema bilhetes ou ingressos para os seus críticos. Considerando embora que nenhum favor especial vai nisso, pois aos críticos deve ser facilitado o acesso às casas de espetáculos, sem que de tal fato possa advir qualquer constrangimento ao julgar peças, artistas ou fatos pessoais, o seu corpo de redatores jamais se amarrara a essa praxe para emitir opinião imparcial sobre as nossas atividades teatrais ou cinematográficas. Revista que timbra em manter um nível de cultura bastante alto e feita exatamente para defendê-lo em nosso meio comprometido pelos sub-lectuais e simuladores de cultura, tomou como um dever levar aos seus leitores uma análise objetiva e desapassionada sobre tais atividades. Quando os empresários se lembram de mandar ingressos, dêles nos aproveitamos agradecidos e quando isso não acontece, a administração da revista se incumbiu de adquirir os necessários bilhetes, sem que tal possa influir de qualquer maneira no juízo a ser emitido em nossas páginas".

A prova está em que ANHEMBI comentou até hoje todos os espetáculos estrangeiros sem qualquer constrangimento e com toda a desen-

volvira sem ver conveniências pessoais de quem quer que fosse, muito menos de negocietes destituídos de educação, de compreensão e mesmo de idoneidade, como são esses que dirigem a referida empresa Viggiani. Mas é preciso ficar bem claro que isso é feito com o intuito apenas de orientar o público culto de S. Paulo, concorrer para a educação do seu povo e analisar os produtos intelectuais que nos são apresentados. A interpretação daqueles leitores de espetáculos pertence-lhes evidentemente, se outra opinião não podem eles, por deficiências mentais ou quaisquer outras, ter da verdadeira crítica, isso não nos cabe analisar. De qualquer forma é preciso que esses sujeitos saibam que quando um jornal ou revista recebe um ingresso para espetáculos não estão obrigados a fazer nenhuma propaganda nem a contribuir para que à guisa desses falsos filantropos ocorram ou escapem alguns níqueis. O compromisso da crítica foi tomado com outros níveis e com outros fins. E qualquer interpretação diferente só poderia mesmo caber no bestuário de indivíduos mal preparados para as funções que procuram desempenhar, como esse copulador que arvorou todos os críticos de S. Paulo e os órgãos da imprensa paulista, sem exceção, em instrumentos de anúncio de tais rufiões da inteligência."

Hoje não voltamos, como das outras vezes, a fazer o comentário dos espetáculos da companhia italiana que nos visitou. Solicitamos ao nosso crítico um artigo de apreciação geral, artigo assinado que só publicaremos em nosso próximo número. Queremos deixar assim bem claro o nosso protesto, sem que possa parecer que estejamos confundindo os interesses da cultura italiana e da cultura brasileira com certos indivíduos incapazes de compreender tanto uma quanto outra. Continuamos pois fiéis a ambas as coisas pela forma por que desprezamos certos resíduos da grosseria e da mid-ciação. — PAULO DUARTE.

A PROSTITUTA RESPEITOSA

Já tivemos ocasião de falar no drama de Sartre, inclusive quando foi encenado pelo "Strapontin" com a viva interpretação de Maria Fernanda. É certamente uma peça que, ao lado de grandes qualidades, apresenta grandes defeitos; e que une a uma grande carga emotiva, uma retórica polemizante pouco persuasiva. A sua evidência dramática e a extraordinária habilidade teatral de Sartre fazem dela uma obra capaz de sustentar-se perante o ondulante e variado juízo das platéias.

Todos sabem do que se trata. E se é retórica, não deixa de ser de alto tom; e se é polémica, tem suas tristes justificativas na mais trágica realidade humana: as barreiras que se elevam entre as classes, os povos, os indivíduos — barreiras que um simples ato universal de caridade bastaria talvez para derrubar. Mas esse ato ainda não foi cumprido.

Seja como for, a figura da prostituta Lizzie permanece uma das mais bem sucedidas plasticamente, mais realísticas, mais espontâneas e impulsivas do mundo feminino de Sartre.

Com a direção original de Itália Fausta, numa produção de Sandro e interpretação de Maria della Costa e do próprio Sandro, o Teatro Popular de Arte deu um espetáculo que não se eleva muito acima de uma regular interpretação de bons amadores.

Em conjunto, um resultado mediocre, embora Maria della Costa tenha buscado traduzir por todos os meios a evidência da personagem; talvez tenha cometido o erro de cuidar mais das suas peculiaridades externas que do seu vigor dramático, preocupando-se sobretudo com as características da metriziz ignorante em vez dos cambiantes delicadíssimos

simos que constituem a sua segunda natureza, a sua emotividade, o seu cansaço, o seu desejo instintivo de ordem, a sua necessidade de ser útil a alguém. Na apresentação direta e superficial de Maria della Costa, os matizes mencionados passaram para segundo plano. Nem nos per-suadiu muito a interpretação rebarbativa e sem utilidade de Sandro no papel de Fred. Eugénio Kusmet deu da figura do senador Clark uma versão acertada. Foi o que se mostrou mais fiel à personagem.

Conário de Sandro e guarda-roupa de Luciana Petruccelli.

PEDREIRA DAS ALMAS

Peça em três atos de
JORGE DE ANDRADE

SEGUNDO ATO

Primeiro quadro

CENÁRIO: O mesmo do primeiro ato.

EPOCA: Uma semana depois.

AÇÃO: Quando se abre o pano, alguns homens estão passando pelo largo, carregando balaios cheios de terra. A área entre o adro e a varoa, à esquerda, está cercada por um paredão de pedras; constroem o cemitério. Os carregadores dizem ser, de preferência, homens de côr. Espantados pelo largo, dirigem malta e canaistras. De vez em quando pessoas apressadas entram carregando apêrechos de viagem — que vão depositando junto às malta e canaistras. Algumas mulheres permanecem no adro, conversando animadamente; estão em trajes de viagem. A porta da igreja está aberta e percebem-se dentro, algumas pessoas ajoelhadas. No topo da escadaria, em cima de uma das léses mui-res, há um tripé de ferro com uma vela acesa. Gabriel aparece à porta da igreja, acompanhado por Mariana; está triste e, de luto. Para um instante no adro e volta à vela acesa; depois desce a escadaria. As mulheres olham para Gabriel e Mariana com carinho e admiração. Mariana está com um vestido cinza, um pouco mais claro do que o de Urbana no 1.º ato.

GABRIEL — (A um dos homens que passam com a terra.) O Supriano ainda está de vigia?

ESCRAVO — Sim, sinhô. Ele é sacudido na espreita.

(Gabriel vai ao primeiro plano, olhando o vale, ansioso, como se o examinasse. Mariana observa Gabriel durante um momento. Durante toda a primeira cena os escravos continuam carregando a terra).

MULHER — (Ligeiramente ansiosa.) Desceremos logo, Mariana?

MARIANA — (Sem se voltar.) Assim que acabar a missa.

(Expressões de alívio nas mulheres.)

MARIANA — (Antes de descer a escadaria.) Pusaram a maça de pão nos carregueiros?

MULHER — Pusaram. Uma das rocas quebrou.

MARIANA — Não tem importância. Faremos outra.

(Mariana desce a escadaria e vai ficar ao lado de Gabriel.)

MARIANA — (Depois de uma pausa, em que observa Gabriel.) Não fiquei preocupado, Gabriel. Esse delegado de policia não chegará tão cedo à Pedreira.

GABRIEL — (Estremece ligeiramente.) Tenho compromisso com essa gente. Venderam tudo, acabaram com o pouco que tinham para me seguir.

MARIANA — (Calma.) Vamos partir.

GABRIEL — (Agitado.) Já devíamos ter partido.

MARIANA — Não podíamos ir sem assistir à missa de teu pai.

GABRIEL — (Pausa. Caminha olhando o vale.) Se, pelo menos, Martiniano tivesse voltado.

MARIANA — (Controlando-se.) Com certeza ainda não foram dis-pensados.

GABRIEL — Estou aqui há sete dias!

MARIANA — (Disfarçando sua preocupação.) Disseste que Martiniano não corria perigo. Para que te preocupares?

GABRIEL — Não compreendo por que demora tanto.

MARIANA — (Sbbitamente energética.) Não vai acontecer nada. Um dia, voltamos para levá-lo.

GABRIEL — (Com remorso.) Não passa de uma criança!

MARIANA — (Já impaciente.) Precisamos partir hoje, de qualquer jeito. Logo que acabe a missa.

GABRIEL — (Em sua idéia fixa.) Não devia ter permitido que me acompanhasse.

MARIANA — Martiniano teria ido assim mesmo. Não penses mais nisso.

GABRIEL — (Ligeiramente áspero.) Como não pensar?! Achas fácil... partir assim... deixando Martiniano preso?!

MARIANA — (Pausa. Contrai-se, magoada.) Não têm nada contra éic. Não podem acusá-lo de nada... não é uma criança? Penso no que pode acontecer a ti... se demoramos mais ainda.

GABRIEL — (Pausa.) Perdoa-me, Mariana. Não compreendo mais o que sinto.

Barrault está apresentando no "Marigny". As outras duas: "Cristophe Colomb", sobre a qual falei na minha primeira nota, e "Partage de midi", que já havia visto e comentado em 1951.

O teatro de Giraudoux é, antes de mais nada, um teatro literário e "de idéias". Não prima pelo vigor nem pela emoção, mas pela pureza da forma e o elaborado do pensamento. Mauriac definiu-o, com muita justeza, como "la dernière fleur latine du préceux". "Pour Lucrèce" é uma obra típica do gênero.

O clima desta peça é de tal forma intelectualizado que as personagens, lúcidas ao extremo — sem sombra, entretanto, de autenticidade humana — são freqüentemente tratadas não pelos próprios nomes, mas pelo nome da paixão que representam no engenho e elegante debate moral que se trava desde a primeira cena: o vício, a frivolidade, a tibieza, a insensibilidade, a virtude... E o debate se desenvolve, a correr de quatro longos atos, não entre homens e mulheres de carne e osso mas entre atitudes morais. Giraudoux manobra hábilmente no intrincado dos argumentos que se chocam, dando rigorosa coerência e meridiana clareza ao conjunto, esmerando-se ainda no acabamento formal. "Pour Lucrèce" é a obra de um artista plenamente amadurecido e em completa posse de suas virtudes mais características.

A história é a do "vício de Lucrèce" transportada para a cidadezinha de Aix, na segunda metade do século passado. Lucille, esposa do procurador Blanchard, é a virtude intrasigente, a mulher que nega cumprimento não só aos decessos declarados mas também aos levianos, indiferentes e omissos, a "mulher de bem" em todo o seu detestável alface. Paula é a personificação da frivolidade feminina (frivolty, thy name is woman...), pecadora simpática, inteligente e agradável, odiada pela orgulhosa pureza de Lucille. Marcellus é o vício pelo vício. Armand o homem bom mas fraco, o procurador Blanchard a estreiteza de vistas, o preconceito, a intolerância mediocre...

O desenvolvimento da trama todos conhecem: irritada pela soberba de Lucille, Paula, depois de fazê-la dormir com um soporífico, leva-a para um lugar suspeito e, quando o efeito da droga passa, convence-a de que havia sido raptada e violada por Marcellus, o homem mais corrupto de Aix. Este, avisado, confirma a calúnia. Armand, marido de Paula e para cujas infidelidades Lucille havia aberto os olhos, mata Marcellus num duelo. Tarde, porém, para salvar a situação: colocado por Lucille diante da questão, o procurador Blanchard mostra toda a mesquinhez do seu caráter. E quando Paula se dispõe a revelar a verdade dos fatos, a provar, portanto, a inocência de Lucille, esta não quer mais viver, insiste em que o marido seja deixado na impressão de que ela realmente o traía e se mata.

Interpretação extraordinária de Edwige Feuillère (Paula), Jean Dessailly (Armand), Jean Servain (Marcellus) e Madeline Renaud (Lucille). Barrault, cujo trabalho de direção nada fica a dever — em esmero, equilíbrio, gosto e elegância — ao texto de Giraudoux, aparece discretamente no curto papel do procurador Blanchard.

"Kean", mais do que qualquer outra coisa, é pretexto para um "tour de force" de interpretação. A peça de Alexandre Dumas, em si, pouco apresenta de interessante, apesar das profundas reformas por que passou nas mãos de Jean-Paul Sartre. Não é propriamente uma peça: é um retrato. E é um desses retratos em que somente o retratado aparece mais ou menos nítido contra um fundo escuro. Nenhuma perspec-

obscecado pela palavra "obscuro", que repete a cada passo: a implacável e torturada oposição do representante da Inquisição, fundado em pontos de doutrina e no fanatismo filosófico mais intransigente; a hábil e benevolente política do presidente do tribunal, homem "razoável", cansado, empenhado em salvar a acusada demonstrando-lhe a inutilidade prática de sua obstinação (dos três é o mais próximo de Creon) — e com a desvantagem de sacrificar, pela dispersão, a densidade dramática do "fêre-a-têre" Antigone-Creon.

Joana D'Arc, por sua vez, é uma Antigone mais humana, mais simpática, mais complexa como personagem. Não é apenas um ponto de vista; é uma mulher. Sente tanto quanto argumenta e não tem a frieza intelectual da filha de Édipo (por mais que esta nos fale do seu gosto pelas caminhadas solitárias antes do sol nascer). Joana D'Arc é muito mais viva, muito mais sensível, muito mais de carne e osso. Prova-o, aliás, no final, quando escolhe a morte não em nome de um princípio filosófico e moral, não por repugnar-lhe a "fatia de felicidade" que o bom senso lhe queria oferecer, mas por não poder imaginar, depois das grandes batalhas e dos grandes gestos, "Joana bordando num convento, Joana gorda, Joana trocando frealdas..."

O clima de "L'Alouette", porém, é o mesmo de "Antigone". A mesma luta entre o que é razoável e o que é certo, entre a relatividade do possível e a fatalidade do necessário. Sequências inteiras são quase idênticas, sobretudo quando o representante da Inquisição exige de Joana que abjure, que desminta as vozes, e quando o presidente do tribunal oferece-lhe, em troca da renúncia à verdade, a tranquilidade da prisão num convento, com a possibilidade de ser "discretamente libertada ao fim de seis meses...". O mesmo clima mas não a mesma força, a mesma uniformidade no tratamento do assunto, o mesmo equilíbrio de estrutura ou a mesma segurança de ritmo. E, cortando as asas à peça, impedindo-lhe o vôo, o horror inventível de Anouilh pelo patético, a sua recusa obstinada em deixar-se arrastar pela inspiração, levando-o, de certo modo, a acanhar a história, a interromper todos os "grandes momentos" com observações irreverentes nem sempre oportunas, a anular o efeito dos trechos emocionalmente fortes com cenas de pura farsa. É esta, mesmo, uma das características de "L'Alouette": a desigualdade de tom, a oscilação entre o grave e o cômico, o solene e o ridículo, o inspirado e o cínico. Nenhuma elevação, nenhuma dignidade diante do tema. Durante todo o transcorrer do espetáculo, lembrei-me das palavras que o próprio Anouilh colocou na boca de uma das personagens de "La répétition": "J'aime casser..."

Suzanne Flon foi uma Joana D'Arc admirável, perfeita do primeiro ao derradeiro minuto da representação. Poucas atrizes poderiam transmitir com tanta intensidade, com tão evidente sinceridade, com tanta graça, delicadeza e força, todas as "nuances" de um papel difícil, extremamente perigoso. A ela, antes de mais nada, deve "L'Alouette" o êxito estrondoso que vem obtendo.

Ao terminar o espetáculo de estréia de "Pour Lucrèce", Jean Cocteau declarou tratar-se, na sua opinião, da melhor peça de Giraudoux. Pronunciamento certamente determinado por fortes considerações de ordem sentimental, mas não de todo desligado da realidade. "Pour Lucrèce" é mesmo uma excelente peça, um dos espetáculos mais finos e de maior classe da presente "saison" parisiense. Se é a melhor obra de Giraudoux, não sei. Cada dia me convergo mais à relatividade de semelhantes julgamentos. Em todo caso, é a melhor das três peças que

tiva, nenhuma valorização por contraste, nenhuma integração panorâmica. Apenas um grande "close-up" (não muito em foco) do célebre Shakespeareano inglês. Época e demais personagens (há uma dezena delas) surgem unicamente como pontos de apoio para o desenvolvimento de um simples esboço de ação dramática, três ou quatro momentos da vida de Kean, insuficientes até como esquema biográfico. Kean ídolo das mulheres da alta sociedade londrina, Kean boêmio e irresponsável, Kean revoltado e amargo, Kean cínico, Kean generoso... Estruturação precária, continuidade artificial, ritmo oscilatório.

Disse que a peça se resume num retrato mais ou menos nítido. Pensando bem, é dos menos nítidos, é incompleto e arbitrário. Há aspectos trabalhados em pormenor, outros apenas indicados, outros pura e simplesmente omitidos. Não é uma figura humana que resulta: é uma composição literário-psicológica sem maior imaginação ou coerência. Não é um retrato fotográfico, de corpo inteiro, nem um retrato impressionista, realçando as grandes linhas essenciais, nem sequer uma caricatura deformadora. É uma simples justaposição de traços sem plano perceptível e bastante monótona como concepção, apesar do disfarce de um dinamismo superficial. As repetidas deslocções no espaço e a multiplicidade dos episódios em que se envolve não bastam para dar à figura de Kean toda a riqueza que evidentemente lhe quiseram atribuir Dumas e Sartre. A soma final é das mais pobres e a personagem-título não logra ultrapassar, em nenhuma cena, os limites de um registro muito estreito. Kean exuberante, Kean deprimido, Kean deprimido, Kean exuberante... E embora haja depressões e depressões, exuberâncias e exuberâncias, a depressão e a exuberância de Kean são sempre as mesmas.

Quase nada, pois, no texto, que valha realmente a pena. Uma ou outra réplica oportuna, uma ou outra irreverência espirituosa de Sartre, e é só. Entretanto, como Kean fica em cena do primeiro ao último minuto, falando do primeiro ao último minuto, monopolizando a atenção do primeiro ao último minuto, torna-se fascinante acompanhar o tremendo esforço imposto ao intérprete do papel, a luta d'este para não deixar a peça "cair", para renovar a cada passo o interesse do público, em duas palavras: para dar péso ao texto. Esforço físico no mais rigoroso significado da expressão e, também, esforço de criação dramática. Trabalho, em suma, para um ator peso-pesado.

Só Pierre Brasseur poderia aceitar o desafio e sair-se bem da empreitada. Em primeiro lugar, por sua presença dominadora, por sua voz possante, por sua energia inesgotável. Mas não só por isso: Brasseur é também um ator competente e sensível, ator que já passou por provas mais difíceis do que esta. Aquêles que o viram como "Goetz", em "Le Diable et le Bon Dieu", sabem do que estou falando. Imagino-o sempre como Macbeth, como Othello, como Creon....

O seu Kean é impressionante e... exaustivo. Que vigor, que força extraordinária, que resistência! Enche o palco todo, esmaga os coadjuvantes, tiraniza os espectadores, desdobra-se, multiplica-se e, por culpa do papel, acaba oprimindo, abafando, cansando... Mas Brasseur é o espetáculo todo e só por êle perdooamos os gravíssimos pecados de Alexandre Dumas, sobre os quais Jean-Paul Sartre houve por bem lançar sua bênção existencialista.

Poucas peças terão tido, na atual temporada, o êxito de crítica de "La volupté de l'honneur", de Pirandello. Todos os jornais receberam a sua apresentação, pela companhia Jean Mercure com aplausos entusiás-

ticos. Aplausos à peça, à "mise-en-scène" (medalha de ouro, 1953), aos atores. Uma verdadeira consagração.

Não gosto de parecer espírito de contradição nem pretendo ensinar o Padre-nosso ao vigário. Mas a verdade é que a peça me pareceu das mais secundárias, a mais fraca das de Pirandello que já vi representadas. Não falo das que já li porque, naturalmente, não se pode julgar o valor de uma peça sem antes vê-la funcionando no palco. Entretanto, grandes autoridades aqui saudaram a "obra-prima de Pirandello", "a mais pirandellesca das obras de Pirandello" e eu devo respeitar tais pronunciamentos. Devo, mas não posso. E aquilo que a gente não pode a gente não pode, está acabado. Tenho, porém, a obrigação — obrigação profissional — de argumentar.

O primeiro ato é realmente perfeito. É o ato de proposição do tema. Procura-se marido para uma moça de família burguesa e conservadora que "deu um passo em falso". Explica-se que esse mau passo foi dado com os mais nobres propósitos e que o cavalheiro causador da desgraça é rapaz excelente, sinceramente apaixonado, e que certamente casaria com a companheira de loucura se já não fosse casado e a esposa não lhe recusasse, por maldade, o divórcio. É preciso descobrir um marido para salvar as aparências, homem bastante cínico para participar de semelhante farsa sem causar aborrecimentos, sem atrapalhar as relações entre os amantes, e que possa ser despedido em pouco tempo com o pretexto de uma separação por incompatibilidade de gênios, mediante razoável remuneração.

Apresenta-se um candidato, o mais devasso dos devassos. Só que esse devasso era um homem de bem (no bom sentido da expressão) e aproveitava a oportunidade para reabilitar-se perante si mesmo, para recuperar o "self-respect". Impõe condições: se ia entrar num jogo, queria jogá-lo certo. Não haveria simples manutenção de aparências mas um rigoroso respeito pelos princípios em nome dos quais tudo ia ser feito: honra, respeitabilidade, virtude... E isso não no interesse d'ele, devasso, que nada tinha a perder, e sim no das pessoas respeitáveis e virtuosas que a êle recorriam para salvar a própria honorabilidade.

Nunca Pirandello foi mais lúcido, mais inteligente, mais... pirandellesco do que nesse ato. A peça, contudo, continua. O segundo ato, já muito mais ralo, mostra a intrasigente moral do devasso em choque com a moral flexível dos virtuosos. A coisa, porém, é mal concebida e pior apresentada. A peça desce verticalmente e vai atingir seu ponto mais baixo no terceiro ato, o ato da reabilitação definitiva. Ao cair o pano, a impressão que se tem é de degradingolada. Magnífica história, admiravelmente montada e sacrificada ao ser pôsto o esquema em execução. Três atos como o primeiro e teríamos uma obra genial; dois atos como o segundo e o terceiro, e a impressão final é de um lamentável desperdício, assim como se em "Seis personagens" a filha acabasse casando com o diretor do teatro.

Interpretação seguindo a mesma linha. No papel do devasso — o único importante e realmente difícil — Jean Mercure aparece perfeito no primeiro ato — de uma sobriedade, noção de medida e inteligência extraordinárias. No segundo entra a repetir-se e, no terceiro, descamba para o melodrama barato, com uma lágrima na voz, lembrando vagamente o Orlando Silva quando choramingava "No apartamento azul do nosso coração"... — PAULO MENDONÇA.

O herói da comédia, quem lhe deu o título, quem a vive por mais de duas horas e meia, com sua personalidade tumultuosa, sua embriaguez de amor e de álcool, com sua insolência e, como dizia Dumas, com a sua desordem e o seu gênio, é Kean.

Kean, o modelo dos atores, viveu em Londres na época do Romantismo. O teatro foi sempre o seu mais caro e único universo. Aos cinco anos figura no antro das feiticeiras do Macbeth. Aos catorze, representa Hamlet para o rei (neste meio tempo serviu como grumete num navio numa longa viagem e ligou-se também a uma "troupe" de saltimbancos). Conquistou a glória em Shylock. Morre no palco, após uma representação de Otelo.

Kean ofereceu sempre aos atores um tema que lhes assegura salas repletas, diante do palco ou diante da tela. Porém desde que Jean Paul Sartre teve a ideia de o incluir na sua obra e de corrigir Alexandre Dumas, que por sua vez havia retocado o Kean, de M. de Courcy, pergunta-se o que restará de tantas metamorfoses. Quem escolheu até hoje os temas os mais rudes, todas as formas do inferno humano? O inferno de "Les mains sales" e de "La putain respectueuse"? O inferno que carregamos em nós mesmos de "Huis-Clos"? Como se comportará diante desse comediante sedutor que é infernal, apenas de modo relativo?

Kean, em resumo, sofre somente do complexo clássico do ator, colocado fora da lei pela boa sociedade, às vezes tratado como um Deus, outras como um bufão que deve todas as suas vitórias amorosas aos trajes dourados e às almas que toma emprestado, e que se vinga das humilhações, fazendo sua pequena revolução ao enganar os mais ilustres maridos do seu tempo.

Ao subir o pano, tem início o baile em casa da Embaixatriz da Dinamarca. Uma encantadora música d'Armand Petit abre a "soirée" e também adiante marcará o ritmo das acrobacias dos truões em um cabaré nas margens do Tâmis. As beladões convidadas falam somente do homem do dia, do Don Juan que trata de igual o Príncipe de Gales, o hóspede de honra da noite, o famoso comediante Kean. Ele chega pretenciosamente quando não era mais esperado e faz a corte a Elena, a embaixatriz dinamarquesa. O Príncipe de Gales preocupado por razões aparentemente diplomáticas, mas que decorrem sobretudo do fato de que a sua amizade por Kean leva-o a compartilhar de todos os amores do ator.

Segunda cena: Na cabine de Kean, onde seu fiel mordomo e ponto tenta em vão fazê-lo pensar de modo sensato. As dividas e as complicações amorosas agravam-se. Kean nada quer ouvir. Lança verdadeis cruéis a seu rival, o Príncipe de Gales, de mais em mais enamorado da embaixatriz Elena. Tenta em vão desencorajar um aprendiz de comediante que sonha fazer sua carreira e sua vida com ele.

Em um cabaré mal frequentado, regala seus amigos atores, prova um conde, depois novamente em sua cabine onde espera Elena para lhe dirigir um ultimatum, ensaia Otelo com a jovem comediante que insiste em interpretar Desdêmona, acreditando ter o talento suficiente para terminar sufocada sob um travesseiro. Sobre o palco do Drurylane, a representação de Otelo se desenrola da maneira a mais escandalosa porque o príncipe e a embaixatriz trocam sorrisos muito próximos no proseno e Kean esquecendo seu papel, sua companheira, Shakespeare e o travesseiro, dirige-se violentamente à infiel e à alteza real.

Último quadro: Depois de ter fingido de louco, consola-se. Foi condenado ao exílio, reconciliou-se com o herdeiro do trono, enfim decidiu-

"Yerma", de Garcia Lorca, é uma peça de boas qualidades literárias e discutíveis qualidades dramáticas. Considero-a inferior a "Bodas de sangue", a "A casa de Bernarda". Desta última, aliás, já tive oportunidade de falar há alguns anos, em 1951, quando passei por Paris e Sylvie a estava representando com bastante êxito. Mandei na ocasião uma nota a respeito para ANHEMBI. "Yerma" é obra mais de poeta que de teatrólogo. Desconho sempre desse gênero de peças, sejam do autor que forem. Foi por isso, aliás, que quando estava como crítico desta revista, antes de vir para a Europa, manifestei-me certa feita violentamente contra "O filho pródigo", de Lúcio Cardoso, por ser peça de poeta e não de teatrólogo. Já "Orfeu da Conceição", de Vinícius de Moraes, embora "poética", me parece possuir elementos teatrais suficientes para funcionar efetivamente num palco. "Yerma" funciona também, não há dúvida, mas sempre repousando na beleza da forma, nas imagens literárias, e nunca numa ação dramática autêntica. Guy Suarès, um jovem de grande talento, apresentou-a recentemente ao público parisiense numa encenação engenhosa, cheia de idéias felizes, encenação que não somente conseguiu captar e transmitir toda a poesia do texto de Lorca mas também atribuiu-lhe um certo ritmo, uma quase-estrutura teatral. Mas ficou o *quase*...

O interesse da representação de "Yerma" em Paris residiu no fato da atriz principal ser uma brasileira: Domitilla Amaral. Estranha personagem! Segundo soube, Domitilla veio para a Europa em 1948 acompanhando os pais. Quando estava na Itália, resolveu proclamar a independência e ficar por aqui a fim de estudar pintura. Aírada pelo teatro, seguiu varios cursos, tendo sido aluna, entre outros, de Roger Blin, que ainda considera como seu principal mestre. Domitilla estava na Espanha quando Guy Suarès a foi buscar para que interpretasse o papel de Yerma, "a estéril". E provou ser uma que interpretasse o atriz que, adquirindo maior experiência, poderá fazer brilhante carreira. Ótimo físico, ótima voz, segurança, sensibilidade, inteligência. O que faz, porém, de Domitilla Amaral uma personagem estranha é a sua atitude quase mística diante do teatro, diante do trabalho. Sobre tudo do trabalho. Não pensa noutra coisa, não faz outra coisa. Nenhuma futilidade, nenhum estrelismo, nada. Sua seriedade, sua noção de disciplina, sua dedicação impressionam, ainda mais que se trata de uma moça de vinte e poucos anos. E o êxito que está obtendo (críticas elogiosas em todos os jornais e revistas) não lhe subiu à cabeça. Domitilla sabe que está ainda nos primeiros degraus de uma longa escada e sabe que para subir até o alto precisará, além de talento, de muito estudo, muita paciência, muita perseverança. Como homem interessado em teatro e como brasileiro, foi para mim um grande prazer aplaudir-la.

— PAULO MENDONÇA.

Dumas e Sartre



Imprensa parisiense tratou exaustivamente da aliança Dumas-Sartre, quando da representação do drama KEAN, de autoria do primeiro e que Sartre, segundo afirmou, se deu ao trabalho de "limpar e emendar".

Sobre o espetáculo realizado no Teatro Sarah Bernhardt, a crítica teve inúmeros comentários, dos quais oferecemos aos leitores um resumo.

se a embarcar para Nova York na companhia da jovem atriz que acredita ter realizado o seu sonho: representar Shakespeare e casar-se com Kean. Por quanto tempo, porém? O fiel mordomo também o acompanha na viagem. Ele não se separará facilmente de Kean e de Shakespeare. "Conheço Shakespeare intimamente, diz ele, há quarenta anos que o sopro".

O excelente assunto de comédia e melodrama, os encantadores cenários, as situações dramáticas muito bem exploradas por Alexandre Dumas e por Jean Paul Sartre, tudo isso justifica amplamente os aplausos que acolheram a comédia. No entanto, por que o diálogo nos terá surpreendido e, às vezes, decepcionado?

Não há lirismo, aquela suntuosidade verbal que atrai facilmente no romantismo mais antiquado. Pelo contrário, encontramos uma espécie de prevenção, de constante auto-crítica. Kean não cessa de ridicularizar-se em cada uma das suas réplicas, como para assegurar ao espectador, que nem ele nem Sartre são tolos. Isso acaba nos incomodando. Não estaria Sartre mais à vontade nos dramas tenebrosos do nosso tempo do que nas aventuras donjuanescas dos comediantes de 1830?

Pelo que o próprio Sartre declara, consoante foi dito, parece que ele se limitou a limpar, a emendar a antiga comédia de Dumas, apagando-se diante do novo Frédéric Lemaître que, cento e vinte anos mais tarde, daria vida nova ao herói do palco inglês. Nada é mais importante para ele do que Pierre Brasseur representando de Kean ou Kean representando de Pierre Brasseur.

As comédias vivas quinhentistas



Oportunamente rever o juízo, bastante difuso, segundo o qual os comediógrafos italianos quinhentistas não passaram de pedrestres imitadores dos latinos, despídos de qualquer originalidade moderna. Se, além da forma tradicional, levarmos em conta o caráter da substância, isto é, do tipo das personagens, das ocorrências representadas, do espírito e dos modos que as animavam, a indole das histórias burlescas e o diálogo, ficará demonstrada a italianidade desses autores quinhentistas que gostavam de se fazer passar por descendentes de Plauto e de Terêncio unicamente por oquetismo erudito. Foram esses mesmos quinhentistas que ostentaram o valor da filiação dos antigos, na ânsia de fazer ressurgir Atenas e Roma: mas também foram eles que, de fato, se afastaram do modelo e afirmaram a sua própria novidade. Se em geral as obras teatrais do século XVI passam por reformas ou francamente traduções das romanas, os mais agudos críticos intuam o contrário, não obstante o afã com que quinhentistas em sinal de respeito aos altos cânones, procuravam des-cobrir plágios em todas as personagens, em todos os episódios, em todas as situações cômicas, uma vez que a revelação das fontes inflava a sua vaidade de sabichões. Entrementes o Arefino dedicava aos críticos o prólogo do "Ipócrito": "Vorrei, levati i pedanti a cavallo, che il sovavito d'una scuriata gli insegnasse il come si fanno l'opre, e non come le si mordano" (1).

(1). "Quisera, uma vez colocados os pedantes na sela, que uma boa chifronda lhes ensinasse como se fazem as obras, e não como se mordem".

Os professores esqueciam que, na arte cênica, a novidade dos acontecimentos é secundária diante da composição e da felicidade da sua exposição: de modo que a descoberta da fonte de inspiração de uma cena, de uma situação, do breve plágio de um achado ou de dez linhas de diálogo tiradas de Plauto, perde toda a importância diante dos resultados de conjunto de uma representação artística, em grande parte conseguidos pela habilidade, experiência, previdência do autor e ligados também às ocasiões oferecidas ao ator para exercer a sua veia cômica.

No prefácio do "Amour Médecin", Molière permite a leitura das suas comédias somente "aux personnes qui ont les yeux pour découvrir dans la lecture tout le jeu du théâtre". E é o que os professores não compreenderam também a propósito da "Commedia dell'Arte". Fr. Sarcely escreve:

"J'ai bien vu... qu'il n'y avait qu'un moyen de sentir et de juger une oeuvre de théâtre, c'était de la voir dans son milieu, aux chandelles, comme disaient nos pères: je me suis mieux expliqué les erreurs niaiseries qu'ont débitées gravement nombre de critiques professionnels qui, du fond de leur cabinet, se sont mêlés de trancher sur la littérature dramatique".

Em todos os tempos os atores preencheram com toda a sorte de temas as comédias "premeditadas" e até as dos máximos autores. Os quinhentistas, partindo das costumeiras personagens, "juno perjurus, amator fervidus, servolus callidus, amica illudens, sodalis optulata, miles praediator, parasitus edax, parentes tenaces, meretrices procaezae" (Apuleio Florid. XVI'), não pintavam as personagens latinas, mas sim os caracteres pertencentes à vida do seu tempo, e propunham aos atores que reproduzissem da vida real atos, gestos, modos: havia somente cinco ou seis tipos tirados de Plauto e de Terêncio e esses mesmos só aparentemente. A arte do dramaturgo é sobretudo o modo de arquitetar, estender, compor o material; e, graças à tarimba, sabemos que muitas comédias de hoje são bem sucedidas devido ao trabalho dos diretores na reelaboração, pelo ouvido, dos ensaios e, pelos olhos, da encenação; somente chegam a prever o resultado submetendo-as à luz da ribalta que é a única decisiva num juízo de obra teatral. Ainda que tais reduções, adaptações e reformas não sejam hoje louvadas como obras literárias, no terreno profissional são altamente consideradas sempre que conseguimos conferir um ritmo teatral e eficaz a comédias tecnicamente erradas mas que possuem um fundamento poético. O importante não é o fato, mas o "modo" de apresentá-lo. Não nos referimos aos "zibaldoni" que por vezes nos vêm ter às mãos; referimo-nos a verdadeiras e substanciais comédias fracas por defeitos técnicos que conduzirão ao malogro se não se reelaborarem as obras. As velhas cópias do "ponto" são avidamente consultadas não somente pelos "assuntos" que contém, mas pelas variantes derivadas da distribuição da matéria fornecida pelo autor: isto é, cortes, achados cênicos acrescentados e novas proporções na encenação; à qual, no palco, devem afinal submeter-se até os maiores atores, antigos e contemporâneos.

Por exemplo, uma comédia quinhentista que necessita novas proporções é o "Candelaiò" cujo terceiro ato está cheio de descrições e de delongas, ao contrário dos dois primeiros, cheios de ação: basta dizer que o último é tão comprido como os dois primeiros reunidos. Em 1941 o diretor Nino Meloni tentou este trabalho, levando a insigne obra ao teatro da Universidade. Outro grande exemplo pode ser o "Faust". O mérito principal da "Mandrágola", obra-prima "teatral", é o seu ritmo dialógico, cerrado na arquitetura de palacete renascentista de harmoniosas proporções. Neste sentido "La Mandrágola" está na van-

dera o maior de todos os legados de nossos antepassados: a unidade nacional.

Significativas tais palavras quando se referem a um marechal do Exército Brasileiro.

Por isso também é que preferimos votar em Jânio Quadros: porque votamos contra Lott e contra Adhemar. A eleição do marechal seria uma calamidade, a de Adhemar uma vergonha. A de Jânio poderá ser boa como poderá ser má para o Brasil. Há portanto uma alternativa. E há sobretudo a certeza de que o sr. Jânio Quadros se terá eleito com a ajuda de todos os seus defeitos e algumas de suas qualidades e governará, certamente, como aconteceu em S. Paulo, com todas as suas qualidades e alguns dos seus defeitos. Para nós não poderia haver dúvida na opção. Entre a calamidade e a vergonha, preferimos a incerteza.

Sartre no Brasil — A descoberta do Brasil pelos intelectuais europeus e norte-americanos prossegue. No breve espaço de dois anos desfilarão pelo Rio de Janeiro e São Paulo celebridades como Aldous Huxley, André Malraux, John dos Passos, Moravia, Graham Greene, Lin Yutang e Madariaga. Agora chegou o mais universal dos grandes espíritos da França: Jean Paul Sartre. Entre a visita do autor da "Crítica da Razão Dialética" e as que nos fizeram os escritores citados não há, entretanto, o menor ponto de contacto. Os nomes famosos que o precederam vieram em amena peregrinação turística, atentos às belezas da paisagem e do fôciore brasileiros, exibindo alegremente a sua condição de grandes das letras; Sartre veio animado da dupla ambição de tentar compreender-nos e de colocar a juventude brasileira perante as suas responsabilidades.

No momento em que redigimos esta nota, cinco semanas transcorreram desde a sua chegada. Tanto bastou para que o autor de "Les Mots sans Sépulture" visse e compreendesse muita coisa que certos brasileiros não conseguem entender durante toda uma existência. Guardou para si algumas conclusões, deu-nos a conhecer outras. Disse-se-nos, por exemplo, que vê o Brasil como "o País em que a História se faz no momento actual". A força, a originalidade e a personalidade da Nação brasileira impressionaram-no tanto que penso estar ao nosso alcance o desempenho de um papel fundamental na construção do futuro da Humanidade se encontrarmos a solução para os nossos problemas. A empresa não é, porém, fácil. Não tanto, assimale-se, pela complexidade das tarefas a levar a bom termo, como pela ausência de uma geração responsável e desmistificada. Foi aliás esse o aspecto da questão que parece ter escapado a Jean Paul Sartre. Em seus contactos com a mocidade brasileira o grande escritor pôde dar-se conta do entusiasmo que as suas palavras despertavam, da receptividade encontrada pelas suas teses de intelectual "engagé" junto dos auditórios juvenis. O que não terá talvez percebido é que não bastava falar a esses moços do drama argelino, do colonialismo europeu ou da pureza dos heróis da Sierra. Maestra para que eles pudessem no plano nacional agir em conformidade com a concepção de existência implícita na luta travada por argelinos e cubanos, Jean Paul Sartre vê longe, mas não é um adivinho. A qualidade humana da nossa juventude impressionou-o profundamente. O ambiente nacional é, entretanto, tão docemente corruptor que existe nessa mocidade potencialmente válida uma ausência de angústia que leva as gerações moças a perderem-se

uma após outra. É a facilidade e não a dificuldade que tenta os jovens. Na maioria não existe o debate íntimo e, sobretudo, o estímulo que impelle o homem a lançar-se na senda das soluções radicais, a *repensar o mundo*. O *não vale a pena* acaba quase sempre por prevalecer quando chega o momento de transformar em acção as posições decorrentes das adesões ideológicas. São, por exemplo, inúmeros entre nós os jovens que não entendem que uma recusa consciente do sobrenatural implica numa conduta ainda mais heróica do que a dos antigos cristãos, como são frequentes os que julgam que para ser de Esquerda basta proclamá-lo e aceitar três ou quatro teses ou ler algumas páginas de Marx e Engels.

Conforme acentuava recentemente em artigo publicado no "Estado de S. Paulo" um jornalista que debatia precisamente estes problemas: "aos vinte anos, os horizontes da quase totalidade dos nossos universitários convergem para uma meta única: o triunfo material. O exercício metódico de uma profissão, o emprego bem remunerado, o negócio rendoso, a realização de uma carreira política. — eis as perspectivas existenciais desses jovens. Pobres "robots"! Desistiram já de viver antes de iniciarem a vida! Seguirão em frente até ao fim sem olhar para o lado e morrerão sem ter compreendido que não chegaram a tomar conhecimento da existência. E, contudo, não podem ser responsabilizados pelo seu malogro. Vão perder-se estando inocentes..."

Não se trata agora de apurar de quem é a culpa desse estado de coisas. Todos somos, aliás, responsáveis em certa medida, a principiar pela Universidade que não desempenha junto dos jovens a sua missão de *formação*.

Dai, o inevitável equívoco de Sartre. O eminente pensador veio *informar* a mocidade do Brasil; ora, o que ela precisa é de ser *formada*. O aplauso com que foram recebidas as teses sartreanas não tem mais significado do que assumira a sua rejeição. Nenhuma consequência práticas decorrerão da campanha de esclarecimento desenvolvida pelo autor de "Les Chemins de La Liberté". Nossa juventude continuará correndo-se em ritmo acelerado esteja ela ao lado de Fidel Castro ou dos fascistas de Argel. Para que a escolha entre Direita e Esquerda adquira um significado é indispensável que esse opção tenha por base uma atitude consciente e a firme determinação de aceitar as responsabilidades a que ela obriga.

E precisamente por isso que merece o nosso inteiro apoio o movimento lançado em São Paulo no sentido de se conseguir obter uma permanência maior de Sartre no Brasil. A sua presença entre nós por alguns meses produziria certamente os benefícios que não podem resultar de uma visita fugaz. O de que necessitamos acima de tudo é de uma geração responsável e a maioria dos nossos mestres não se acha em condições de a modelar. Desde o comunismo primário ou aburguesado ao esteta decadente, passando por indivíduos que são apenas poucos de validade e ignorância, temos um pouco de tudo menos — salvo honrosíssimas excepções — aquilo de que precisamos. Com Sartre, o panorama podia e devia mudar. Ele funcionaria como lapidador de diamantes. Tiraria aos nossos jovens a ganga que os envolve, impedindo-os de abrir os olhos e de se formarem.

Associando-se às sugestões feitas nesse sentido, ANHEMI lembra, entretanto, à juventude universitária de São Paulo que não seria indispensável obter a anuência da Universidade de S. Paulo. Se esta se desinteressar da iniciativa, o que é muito provável, será sempre possível e muito mais revolucionário, mais radical, organizar-se um curso regido pelo grande pensador e directamente promovido pelo conjunto

dos grêmios e associações acadêmicas, sob o patrocínio da União Estadual dos Estudantes e de outra entidade idônea.

Se, pela sua significação, a vinda ao Brasil de Jean Paul Sartre constituiu um acontecimento de interesse nacional que superou de longe as visitas de todos os intelectuais que estiveram entre nós ultimamente, esse fato não impede que ela tenha sido também a única em que, incompreensivelmente, se procurou estabelecer uma cortina de proteção em volta do homem. Nem o próprio Andre Malraux, ministro do sr. de Gaulle, foi tão inacessível. É, contudo, da mais elementar justiça salientar que Jean Paul Sartre não é responsável pela criação dessa autentica redoma em que o meteram. Foi ele a primeira e grande vítima! A culpa cabe por inteiro ao sr. Jorge Amado que, desde o momento em que o casal Beauvoir-Sartre pôs os pés no Brasil se arvorou em empresário de ambos e organizou um programa a seu gosto. Mas que guia! Dir-se-ia o "manager" de um "boxeur" ou de uma estrêla de revista. Quem quer que não fôsse — pelo menos em São Paulo — das suas relações ou não gozasse das suas simpatias não teve possibilidade de se aproximar dos visitantes. Para se chegar a Sartre era preciso passar primeiro pelo sr. Jorge Amado. O que nos leva a pensar se não teria razão um cronista de São Paulo que, embora aplaudindo a idéia de Sartre ficar no Brasil, dizia recear que entre nós ele se "avacalhasse"... E esse processo de avacalhamento já se iniciara, embora à revelia do dinâmico casal de intelectuais, através dos esforços que Jorge Amado fez para passar Sartre, filósofo marxista, como um comunista partidário e militante. Da mesma forma, o envolvimento manifestou-se também quando se interpretava a atitude de Sartre a favor de Fidel Castro como um aplauso à confusão que acontece em Cuba. Quando a posição do ilustre autor de "Le Bon Dieu et le Diable" ficou bem clara ao esclarecer que a situação do imaturo revolucionário cubano, que teve a coragem de libertar-se da influência poderosa dos Estados Unidos o colocava no mesmo nível de Tito que teve o heroísmo de libertar-se de influência poderosa da Rússia.

Dêsse cêrcio malicioso e ridículo a origem de algumas bobagens feitas por Sartre em declarações que evidentemente levava a marca do caipiríssimo partido comunista do Brasil. Dentre elas uma a favor da candidatura Lott, na qual estava visível a encomenda da propaganda eleitoral a que Sartre, não podendo adivinhar, repetimos, se prestou. Mas isso não tem importância nenhuma, porque o grande filósofo acabará descobrindo a mistificação e ele não é daqueles que endossem a tolice praticada ao descobrir que o fizera por conta de outrem. O importante nisso tudo seria a idéia de Jean Paul Sartre passar alguns meses entre nós, dando um curso de extensão universitária, abrindo os olhos e ensinando a pensar essa nossa mocidade de tão boa qualidade, mas acanhada, inexperiente e, senão cega, pelo menos muito míope. Mas desta vez, sem empresários, nem cicerones, nem intérpretes. Um Sartre autêntico até nos erros que cometesse.