



www.comptoirlitteraire.com

André Durand présente

Jean-Paul SARTRE

(France)

(1905-1980)



**Au fil de sa biographie s'inscrivent ses œuvres
qui sont résumées et commentées
(surtout "*La nausée*", "*Les mouches*", "*Huis clos*" et "*Les mots*").**

Bonne lecture !

Issu d'une grande famille de la bourgeoisie protestante libérale, né quelques mois avant la mort de son père dont il ne garda qu'une photo jaunie, élevé dans un univers protégé par une mère humble et un grand-père mégalomane (parent du docteur Schweitzer), il fut un enfant culturellement choyé, entouré de livres mais découvrant très tôt le sentiment de sa «*bâtardise*» (le sentiment d'être de trop), l'expérience de la «*mauvaise foi*», ayant conscience de jouer par sa conduite cabotine les attitudes de l'adulte. En fréquentant le cinéma de son quartier, enfant, il conçut le cœur de son travail à venir et qui serait de montrer «*le véritable lien des hommes, l'adhérence*».

Admis directement en huitième au lycée Montaigne, il fut, comme il le raconta dans "*Les mots*", rétrogradé dès sa première dictée en classe de dixième pour avoir écrit : «*Le lapen çovache ème le ten*» («*Le lapin sauvage aime le thym*») !

Mais il devint un adolescent intellectuel et ambitieux qui prenait Nietzsche pour modèle et sa phrase «*Deviens qui tu es*» pour devise. Il passa du lycée Henri-IV (1915) à celui de La Rochelle (1917), où il rencontra Paul Nizan. Déjà décidé à devenir écrivain, il publia dans une revue d'étudiants :

“L’ange du morbide”

(1922)

Nouvelle

Un professeur arrivant en province n'a de cesse de copuler avec une rachitique.

Commentaire

Sartre y manifeste déjà son horreur fascinée des corps dans leur facticité, son obsession de la laideur et de la beauté.

“Jésus la chouette, professeur de province”

(1922)

Roman

Un professeur de province est victime de chahuts jusque sur sa tombe après son suicide.

Commentaire

On sent déjà le romancier de "*La nausée*" qui élabore son approche du «*réalisme critique*» surtout à l'égard du comportement des bourgeois de province, des élites socialistes.

Avec Paul Nizan, à partir de 1924, Sartre suivit les cours de l'École Normale Supérieure. Il s'y lia à Raymond Aron, Maurice Merleau-Ponty et, surtout, Simone de Beauvoir qu'il appela «*le castor*» (jeu de mots sur Beauvoir et «*beaver*», «*castor*» en anglais). Avec ses condisciples, il s'employa à critiquer les valeurs et les traditions de sa classe sociale, cette bourgeoisie qu'il jugeait trop sûre d'elle, de sa sécurité, de ses devoirs et encore plus de ses droits. Nietzsche était toujours son maître ; aussi la volonté de puissance, le surhomme, se dessinent-ils dans les écrits du normalien :

“Une défaite”

(1927)

Roman

Frédéric est un jeune homme de vingt-trois ans qui fait des études de philosophie et que Richard Organte, compositeur et écrivain célèbre, engage pour qu'il donne des leçons à ses filles. Il devient le maître à penser de Frédéric qui lui fait part de son désir de devenir écrivain en mariant la philosophie et le roman. Cosima, la femme de Richard, a des allures de petite fille, vit dans l'imaginaire et aime les contes de fées. Frédéric s'éprend de cette femme fatale et mystérieuse qui le déçoit cruellement, comme le déçoit aussi Richard.

Commentaire

Dans ce roman qui resta inachevé, Sartre se glissait dans la peau de Nietzsche en reprenant la liaison triangulaire que, vers 1870, il avait connue avec Richard Wagner et Cosima.

Reçu premier à l'agrégation de philosophie en 1929, en même temps que Simone de Beauvoir, Sartre enseigna de 1931 à 1933 au lycée du Havre, tandis qu'elle était nommée à Marseille. Au nom de la « franchise » (son credo était vagabondage amoureux, polygamie, transparence), il se sentit obligé de lui écrire de longues descriptions détaillées de ses conquêtes sexuelles. Puis il fut nommé à Paris. Pensionnaire à l'Institut français de Berlin (1933-1934), il y poursuivit sa formation philosophique, y découvrit la phénoménologie de Husserl et de Heidegger qu'il contribua à faire connaître en France et dont il développa la méthode (description réflexive) et le principe essentiel (intentionnalité de la conscience : « *Toute conscience est conscience de quelque chose* »). Mais, sur le régime nazi, son silence demeura fracassant.

De retour en France en 1936, il se rapprocha de ses camarades communistes, s'adonna à la drogue, vécut un ménage à trois, produisit ses premiers textes philosophiques : “*L’imagination*” (1936), “*Esquisse d’une théorie des émotions*” (1939), “*L’imaginaire*” (1940) où apparut le double refus du réalisme naturaliste et mécaniste qui prétend expliquer la conscience par autre chose qu'elle-même (critique de la psychologie objective mais également de la psychanalyse et de sa notion d'inconscient) et de l'idéalisme, qualifié de « *philosophie douillette de l'immanence* ».

Mais il trouva d'abord dans le roman, voulant être « *à la fois Stendhal et Spinoza* », un moyen d'expression qui donnait chair à ses idées les plus abstraites, qui rendait sa pensée accessible au grand public :

“La nausée”

(1938)

Roman de 240 pages

À Bouville, petite ville de France, Antoine Roquentin, intellectuel solitaire, célibataire de trente-cinq ans, vit retiré après avoir vécu une vie de voyages dont, très vite, il s'est lassé. Il travaille à la rédaction d'un mémoire qui traite de la vie d'un aristocrate du XVIII^e siècle, Monsieur de Rollebon. “*La nausée*” est le journal qu'il a entamé lorsqu'il s'est aperçu, en ramassant un galet au bord de la plage, que les objets ou la perception qu'il en avait avaient changé. À force d'observer une racine, il ne sait plus la nommer. Les objets les plus ordinaires semblent animés d'une vie propre. Lorsqu'il ramasse une feuille de papier, il n'a plus le sentiment de se saisir d'un objet inanimé mais bien d'être touché, comme si celui-ci s'était transformé en animal vivant. Le monde inanimé des choses provoque en lui une impression d'écœurement douceâtre, de nausée. Un après-midi, après s'être examiné longuement dans la glace de sa chambre d'hôtel, il perd le goût de lui-même, ne se reconnaît pas.

Comme une nouvelle nausée s'annonce, il se réfugie au café, "*Le rendez-vous des cheminots*", dont l'ambiance est le seul rempart qu'il ait réussi à opposer à cette agression, la musique et l'atmosphère bruyante semblant le protéger. Il passe par une série de désillusions et se demande même s'il n'est pas en train de devenir fou. Les mythes rassurants qui justifiaient son existence s'effondrent les uns après les autres dans la dérision. Mais ces désillusions sont autant de démystifications. L'illusion des aventures se dissipe. Simple leurre aussi que les moments parfaits que son ancienne amie, Annie, prétendait créer. À la bibliothèque, son étude sur Monsieur de Rolleston le laisse indifférent ; déçu par les résultats hypothétiques de son travail, il écarte la narration historique et observe plutôt les autres lecteurs et plus particulièrement l'Autodidacte. Ce clerc de notaire, héros grotesque de la culture, a la particularité de vouloir lire systématiquement tous les livres de la bibliothèque municipale en suivant l'ordre alphabétique. Quant aux gens de bien, qui se figurent avoir trouvé leur place dans la société et l'occupent avec bonne conscience, qui sont engoncés dans leur respectabilité arrogante, qui paradent à la sortie de la messe ou au musée de Bouville, ils sont démasqués par le narrateur qui voit en eux des «*saluds*». Il rompt tous ses liens avec cette société mesquine, conventionnelle, étouffante, pour mettre à nu l'existence. S'il lui arrive de se laisser aller à quelque lyrisme, ses exaltations passagères se brisent vite : l'horreur de la nature et du monde l'emporte et la nausée le poursuit. Tout en effet est de trop, les hommes comme les choses ; d'obscures menaces pèsent sur la ville, et des proliférations monstrueuses surgissent des campagnes environnantes. Il se sent de plus en plus mal à l'aise devant l'existence des choses puis devant sa propre existence soumise au regard des autres et il la ressent progressivement comme «*une mollesse, une faiblesse de l'être*». S'il pense à se tuer, il découvre que son suicide lui-même serait dépourvu de sens : il se sent «*en trop*» dans un monde «*trop plein*». Le dimanche, il s'essaie à l'aventure des promenades sur la jetée, mais la vraie mer est «*froide, noire et pleine de bêtes*». Tous ces instants mis bout à bout lui font pressentir que le sentiment d'aventure serait tout simplement celui de l'irréversibilité du temps. Un déjeuner avec l'Autodidacte, qui ne cesse de l'admirer, provoque une nouvelle nausée. Les propos du clerc sont si naïfs, si empreints d'humanisme et de bonne volonté, et surtout d'un socialisme sorti tout droit de la littérature, que Roquentin ne peut s'empêcher de le contredire, lui faisant sentir que les gens qui les entourent ne savent même pas qu'ils existent. La nausée, ce sont les objets qui existent, c'est le monde qui existe sans que les gens ne distinguent la mince pellicule dont se parent les objets et les êtres. Roquentin perçoit leur réalité, leur existence. Roquentin peut enfin nommer sa nausée : c'est l'expérience de l'absolu, de l'absurde irréductibilité du monde car exister, c'est être là, gratuitement, et lorsqu'on s'en rend compte, on ne peut échapper à la nausée. Anny, une ancienne amie, lui donne rendez-vous à Paris. Se remémorant le temps passé avec elle, ses mises en scène qui dépouillaient leurs rapports de la banalité de la répétition mais qui les compliquaient aussi, il songe aux moments parfaits qu'elle prétendait créer. Il la retrouve, mais elle ne croit plus aux moments parfaits ; elle se survit et nie la similitude de leur découverte. De retour à Bouville, Roquentin apprend que l'Autodidacte a fait scandale et a été renvoyé de la bibliothèque pour pédophilie. Au "*Rendez-vous des cheminots*", tout en faisant ses adieux, Roquentin écoute une dernière fois son disque préféré qui a le pouvoir de le transporter ailleurs, là où l'écoeurement que distille l'existence des choses se dissipe. Il constate que, s'il est une justification, c'est celle de l'œuvre d'art. La solution est peut-être là : écrire non pas une œuvre historique, l'Histoire ne parlant que de ce qui a existé et jamais un existant ne pouvant justifier l'existence d'un autre existant, une histoire «*belle et dure comme de l'acier, et qui fasse honte aux gens de leur existence*», une œuvre de fiction.

Commentaire

Proposé sous le titre "*Melancholia*" aux éditions Gallimard et rebaptisé "*La nausée*" lors de sa publication, ce livre est la première œuvre littéraire de Sartre publiée. Le roman s'établissait dans une parfaite rupture avec les modèles du roman français, car si, comme la plupart des écrivains de sa génération, Sartre s'est senti, d'abord et avant tout, une vocation de romancier, il s'est attaché manifestement à remettre en question toutes les formes romanesques. Son livre est plus un récit à intentions philosophiques qu'un roman. C'est le journal d'un homme sans passé qui ne peut retrouver «*le temps perdu*», qui est privé à tout jamais de ce qui constituait son essence, qui s'éveille à

l'existence, qui est piètre, timide, velléitaire, écrasé par la vie des autres comme par la sienne propre, toujours au bord d'un dégoût qui lui fait rejeter les apparences parmi lesquelles il déroule des fastes médiocres de sa triste existence, qui se sent peu à peu happé par les désillusions, qui évolue suivant un double principe : d'une part, la découverte métaphysique de l'absurdité de l'existence, qui est un défaut de l'être, et, d'autre part, la mise en question et la démythification de principes tels que l'aventure, l'humanisme, les instants parfaits, les gens bien pensants, etc.. Ce chef-d'oeuvre du roman philosophique au XXe siècle illustre cette phrase de "*L'être et le néant*" : «*Une nausée discrète et insurmontable révèle perpétuellement mon corps à ma conscience*». Le thème sartrien par excellence de la fascination de la conscience devant le réel devient la trame même du roman et le drame intérieur de Roquentin dont le journal, à la fois métaphysique et satirique, semble tout détruire. La découverte de l'existence que fait Roquentin, bien que d'ordre philosophique, se place d'abord sur le plan de la sensation. Dans le jardin public, avec la racine obscènement échappée à toute saisie de la représentation et du langage (au contact duquel se volatilisent les formes et les figures humaines et qui parle invinciblement à l'être humain de son secret et irrépressible désir de se perdre), il fait la radicale expérience d'un réel amorphe et grouillant. Ce qui a changé, ce n'est pas le monde mais la manière dont le héros le perçoit. D'abord effrayé par ce qu'il croit être la manifestation d'une maladie mentale qu'il va chercher à analyser (c'est le but de son journal), il va peu à peu considérer la nausée comme partie de lui-même. Ce dégoût résulte de sa perception des objets comme existants, c'est-à-dire doués de qualités. Les objets touchent, bougent, refusent de se laisser nommer, les choses ne se laissent plus fixer. La nausée vient de ce sentiment de flou, de flasque, de flottement des objets qui, peu à peu, s'animent jusqu'à en devenir agressifs. Roquentin découvre la résistance passive des choses qui, dès qu'il les observe de près, ne sont jamais totalement elles-mêmes. L'essentiel, c'est la contingence. Exister, c'est être là simplement, mais cela ne signifie pas que l'on puisse déduire les choses. Elles sont, gratuitement. L'existence ne se laisse pas penser de loin. Et l'être humain, tout comme le monde, est là, sans plus. Le journal ne dévoile qu'un absolu, et c'est l'absurdité. Face à cette découverte, toutes les illusions que l'être humain s'invente s'effondrent. Les rêves d'Anny n'existaient pas, elle voulait agir, profiter de situations privilégiées afin de créer des moments parfaits et lorsqu'elle retrouve Roquentin, c'est pour lui avouer l'échec de son entreprise. Mêmes espoirs, mêmes illusions en ce qui concerne l'Autodidacte, amoureux éperdu du genre humain et de la culture qu'il emmagasine par ordre alphabétique et qui finit par être chassé de la bibliothèque pour pédérastie. À travers l'Autodidacte, l'humanisme traditionnel est caricaturé et sombre dans la mauvaise foi. Ne parlons pas de l'esprit d'aventure et des voyages dont Roquentin est revenu. L'aventure n'est même pas au coin de la rue un dimanche après-midi, ce n'était qu'une illusion. Quant aux gens de bien, ceux-là mêmes qui s'exhibent à la sortie de la messe, tellement sûrs d'eux-mêmes et de leur respectabilité, Roquentin ne voit en eux que des salauds. Si l'histoire est un leurre, les mythes une dérision, l'aventure une dangereuse illusion, les instants privilégiés une fausse route, que reste-t-il à l'être humain qui puisse justifier son existence? Le roman décrit aussi la libération d'une conscience qui s'arrache à toutes les tentations gluantes du monde, qui se refuse à «être» quoi que ce soit, et qui découvre en l'«existence» comme un défaut de l'«être» : l'être humain accepte l'idée que rien ne le justifie, et qu'il n'aura jamais l'opacité et le poids des choses. La justification par l'oeuvre d'art est le paradoxe de Sartre lui-même, qui décrit l'absurdité de l'existence et son horreur profonde avec l'allégresse de l'écrivain heureux. Le récit de cette expérience sinistre, en effet, ne cesse d'inspirer une gaieté tonique. C'est grâce à la musique qui dissipe la nausée de Roquentin qu'il découvre une porte de salut. La seule justification de l'être humain, le seul acte qui puisse lui accorder l'opacité et le poids des choses, est sans doute l'oeuvre d'art que Roquentin se proposera d'écrire. Si l'existence est gratuite, est «*un plein que l'homme ne peut quitter*», il peut au moins la justifier par la création. Roquentin écrira une histoire qui raconte une aventure comme il ne peut en exister. Le style de "*La nausée*" n'était pas révolutionnaire. L'influence de Céline (une phrase de "*L'Église*", pièce que Céline publia en 1933 mais qu'il avait écrite avant "*Voyage au bout de la nuit*" est placée en épigraphe : «*C'est un garçon sans importance collective... juste un individu*») y est visible : la brutalité, la gouaille, les raccourcis familiers ou argotiques ont leur place. Mais la variété des tons est extrême : satire cynique, dialogues grotesques, vertiges hallucinés, cauchemars contrôlés, méditations métaphysiques situées dans des cafés ou des jardins publics. La fragmentation des scènes et des

épisodes, dans ce roman encyclopédique et destructeur, rappelle *“Bouvard et Pécuchet”*. Mais le roman flaubertien est ici désintégré d'une manière plus radicale encore et Roquentin, différent en cela des héros de Flaubert, découvre sa liberté au terme d'une cascade d'échecs : à l'horreur du monde, il oppose l'héroïsme de l'écriture.

Comme l'avait déjà fait Raymond Queneau dans *“Le chiendent”* (1933) : « Mais cette oscillation n'était qu'une apparence ; en réalité le plus court chemin d'un labeur à un sommeil, d'une souffrance à une mort. Depuis des années, ce même instant se répétait identique chaque jour, samedi dimanche et jours de fête exceptés », Sartre évoqua la tristesse de la vie : « *Quand on vit, il n'arrive rien. Les décors changent, les gens entrent et sortent [...] Il n'y a jamais de commencements. Les jours s'ajoutent aux jours sans rime ni raison, c'est une addition interminable et monotone des heures et des jours. Lundi, mardi, mercredi. Avril, mai, juin.* »

“Le mur”
(1939)

Recueil de cinq nouvelles de 230 pages

“Le mur”

Nouvelle de 25 pages

En Espagne, pendant la guerre civile, le narrateur, le prisonnier républicain Pablo Ibieta, pris par les franquistes, est enfermé avec Tom, de la brigade internationale, et Juan. Tous trois, après un bref interrogatoire qui était aussi un jugement dont ils n'ont pas connu la sentence, attendent de connaître leur sort. On leur apprend enfin qu'ils sont condamnés à mort. Pablo se sent irrité par ses deux compagnons. Un médecin belge prétend apporter un secours moral aux condamnés, mais ne fait qu'augmenter leur terreur et leur solitude. Pablo constate avec dégoût sa panique physique, sa pâleur, sa sueur. Il se sent très loin de sa vie passée, il n'a même plus envie de revoir la femme qu'il aimait, Concha, de lui parler. La proximité de la mort l'éloigne de tout, il a « *perdu l'illusion d'être éternel* ». À l'aube, les franquistes emmènent Juan et Tom. Pablo entend les coups de feu. Une heure plus tard, ils viennent le chercher pour l'interroger, savoir où est caché son ami, Ramon Gris. Pablo refuse de parler, par entêtement surtout, le sort de Ramon lui étant maintenant indifférent. Enfin, pour se moquer d'eux, il leur indique une fausse cachette, au cimetière. Les franquistes renoncent à l'exécuter, Pablo se demande pourquoi et apprend par un autre prisonnier qu'ayant changé de refuge, il a été trouvé à l'endroit qu'il leur avait indiqué Il éclate de rire.

Commentaire

La nouvelle illustre paradoxalement le point de vue moral de Kant sur l'autonomie et la responsabilité. Par son mensonge, le personnage est devenu involontairement mais objectivement responsable de la mort de son ami. En fait, il a renoncé à son autonomie, notamment en voulant prendre en considération les circonstances extérieures et les conséquences de ses actes au lieu d'observer la loi morale, qui lui commandait purement et simplement de « *ne pas mentir* ». Il n'a réussi qu'à bafouer à la fois la véracité et l'amitié. La situation extrême est assumée, conquise, surmontée. La nouvelle distille, sur le plan littéraire, toute l'horreur d'un conte d'Edgar Poe.

Un film de Serge Rouillet (1967) a été tiré de la nouvelle, qui n'est pas indifférent, et Sartre s'en est déclaré. Il avait demandé que le personnage soit incarné par Michel del Castillo, comédien épisodique mais qui avait « *la tête de l'emploi* ».

“La chambre”

Nouvelle de 33 pages

À Paris, un vieux couple s'inquiète de ce que leur fille, Ève, demeure auprès de son mari, Pierre, qui, en proie au délire, doit dans un an être devenu complètement dément, et de ce qu'elle s'oppose à son enfermement dans une clinique psychiatrique. Le père leur rend visite et s'adresse comme à un enfant à son gendre qui refuse de sortir de sa chambre car il se croit victime d'une conspiration dont il soupçonne parfois Ève d'être complice. Pourtant, après son départ, il révèle qu'il s'est moqué de son beau-père. Mais il l'appelle Agathe, évoque un séjour à Hambourg qu'ils n'ont pas fait, voit voler des statues dont elle feint d'entendre le bourdonnement, se demandant toutefois jusqu'à quel point il croit à ses hallucinations, éprouvant du remords de ne pouvoir entrer complètement dans son délire, de n'y croire que comme à un jeu alors qu'il souffre vraiment, s'affligeant du peu de temps qu'il reste à cet homme qu'elle aime toujours. Elle pense qu'elle «*n'a plus sa place nulle part*», ne pouvant plus partager l'existence des gens normaux, ne pouvant plus se faire accepter par Pierre sans feindre la crédulité. Elle sait que son état ne fera que s'aggraver ; cependant, elle est décidée à ne jamais accepter qu'il soit réduit à l'imbécillité : elle sera prête alors à le tuer.

Commentaire

La nouvelle est, ce qui est exceptionnel, divisée en deux parties. La focalisation se fait d'abord sur Mme Darbédat, puis sur son mari, enfin sur Ève, le sujet étant, en fait, le mystère psychologique qu'elle présente : est-elle liée à lui sensuellement (comme le pensent les parents)? a-t-elle de la compassion pour lui? est-elle attirée par cet autre univers où les fourchettes sont menaçantes, où les statues volent, où les souvenirs sont inventés? s'oppose-t-elle, tout simplement, à ses parents, aux «*gens normaux*», aux psychiatres qu'elle méprise en effet? Elle est à mi-chemin entre la prétendue normalité et la folie de son mari : elle aspire à l'authenticité, elle refuse la mauvaise foi qui est la négation de la liberté. Ses parents font preuve de mauvaise foi en préférant traiter comme une chose le malade mental plutôt que de le laisser bouleverser leur univers. Mais Pierre n'est-il pas, lui aussi, dans la mauvaise foi en s'abandonnant avec une certaine complaisance à son délire. La nouvelle, comme d'autres du recueil, fait la satire du milieu bourgeois, de son conformisme, de sa volonté de dynamisme, de raison, d'efficacité.

“Érostrate”

Nouvelle de 19 pages

Le narrateur, qui est anonyme, explique que, depuis l'achat d'un revolver, il «*se sent fort* ». Il s'en sert d'abord pour obliger une prostituée à simplement marcher nue devant lui. Après, lui vient l'idée de tuer au hasard. Révélant à ses collègues de bureau sa misanthropie, son admiration pour «*les héros noirs* », l'un lui dit qu'il est l'émule d'Érostrate qui, pour se rendre illustre, détruisit le temple d'Éphèse. Il sent que son destin sera «*court et tragique*». Il abandonne son travail et se prépare à ses assassinats en envoyant à cent deux écrivains une lettre où il fait part de son intention de tuer six personnes de six balles de revolver, et proclame son mépris de l'humanité. Au bout de quelques semaines, qu'il passe à rêver à son crime et à épier dans le miroir les transformations qui font de son visage un visage d'assassin, il descend un soir dans la rue. Mais le dégoût le prend de tuer des hommes qui lui semblent déjà morts. Il tire cependant trois balles sur un passant, puis d'autres sur la foule qui le poursuit. Enfermé dans les lavabos d'un café, il n'a pas le courage de se donner la mort et se laisse arrêter .

Commentaire

Le personnage, qui a essayé de donner consistance et réalité à son existence par le meurtre gratuit, est Roquentin devenu fou par excès de lucidité.

“Intimité”

Nouvelle de 41 pages

Lulu est la femme d'Henri qui est impuissant et qu'elle trompe avec Pierre, qui est beau et viril, mais qu'elle n'aime pas vraiment, qui veut l'emmener à Nice. Au Dôme, elle retrouve son amie Rirette et lui annonce qu'elle a quitté Henri. Pourtant, elle fait tout pour lui donner l'occasion d'exprimer sa douleur mais s'esquive. De l'hôtel où Pierre est venu prendre son plaisir, Lulu, dégoûtée par le sexe, va rejoindre Henri, pour qui elle éprouve un mélange d'affection et de dégoût mais qu'elle quitte cependant au matin. Pierre apprend ensuite à Rirette qu'elle ne partira pas avec lui mais qu'il n'en est pas mécontent.

Commentaire

Une grande partie de cette nouvelle est constituée par les monologues Intérieurs de Rirette et surtout de Lulu, qui dévoilent ses hésitations, les fantasmes sexuels où elle se complaît, sa mauvaise foi, qui n'ose pas tirer les conséquences de ses dégoûts et de ses désirs.

“L'enfance d'un chef”

Nouvelle de 93 pages

Lucien Fleurier, fils d'un industriel qui veut qu'il devienne un chef, est un enfant indifférent, paresseux, mais, par simple conformisme, non par fausseté, poussé par le milieu familial, il feint d'être affectueux et travailleur. Il aime surtout se perdre dans des rêveries qui le troublent, où il s'échappe de son ennui somnolent. Puis la famille s'installe à Paris, et il sort de sa somnolence et s'aperçoit du vide de son existence. Il cache son indifférence sous une certaine arrogance, on l'accuse d'être poseur. Il est tenté par le suicide, mais ce n'est qu'une perspective dont se joue son Imagination. Il prépare l'École Centrale, et se lie avec son camarade, Berliac, artiste, élégant, cultivé, qui lui fait lire Freud et lui fait connaître Bergère, un poète de tendance surréaliste, esthète et charmeur qui s'intéresse à son «*désarroi*», lui fait lire Rimbaud, lui vante «*le dérèglement des sens*». Au cours d'un voyage en province, il le séduit. Lucien a honte, craint de devenir homosexuel et cesse de fréquenter Berliac et Bergère. Il prend une maîtresse, mais la méprise et projette de se marier avec une pure jeune fille. Il se lie avec d'autres camarades, militant d'extrême droite et antijuifs. D'abord Indifférent à leurs idées mais attiré par leur assurance, leur apparente virilité, il finit, après avoir avec eux rossé un juif, après avoir, chez un ami, refusé de serrer la main d'un invité juif, par prendre au sérieux l'antijudaïsme et surenchérit sur celui de ses amis. Il sent alors qu'il est devenu un homme.

Commentaire

Cette nouvelle, la plus longue du recueil, constitue une parodie du roman d'apprentissage traditionnel, depuis “*Les années d'apprentissage de Wilhelm Meister*” de Goethe jusqu’à “*L'éducation sentimentale*” de Flaubert. On y voit comment la recherche de soi d'un adolescent le conduit, influencé par le manque d'authenticité du milieu où il vit, à partager les convictions et les attitudes des «*salauds*», comme Sartre appelle ailleurs les bourgeois, qui s'attachent avant tout au maintien de l'ordre social. La mauvaise foi parvient à ses limites extrêmes.

Le style, volontairement gris et dépouillé, est d'une efficacité magistrale, qui rend saisissante l'évolution du personnage.

Commentaire sur le recueil

En choisissant des personnages marginaux (trois condamnés à mort, un fou, un obsédé sexuel, un impuissant et un homosexuel), Sartre illustre les principales thèses de sa philosophie existentialiste, les cinq textes semblant dire qu'il est impossible d'échapper à l'existence autrement que par une mauvaise foi qui se fixe des valeurs elles-mêmes aliénantes. Le recueil a conservé son pouvoir de provocation, grâce à un style apparemment neutre et profondément original, et demeure l'un des sommets de l'œuvre de Sartre.

En 1940, Sartre, mobilisé et terriblement ébranlé par la grande tristesse et la grande amertume de la défaite, plongea dans le drame d'une collectivité. Fait prisonnier et interné dans un camp en Allemagne, Il participa à la vie communautaire, écrivant même à la demande de ses amis chrétiens un drame intitulé "*Bariona*", destiné à réaliser, le soir de Noël, l'union la plus large des chrétiens et des incroyants. Les contradictions de son antihumanisme étant ainsi dénouées, il fut conduit à l'engagement à gauche.

Grâce à un subterfuge, il fut libéré en avril 1941. Tout en participant à la constitution d'un réseau de résistance, il reprit son enseignement et son travail d'écrivain, en particulier pour le théâtre. La scène lui est, en effet, apparu comme le lieu privilégié pour montrer *«un caractère en train de se faire, le moment du choix, de la libre décision qui engage une morale et toute une vie»*, pour exposer les thèmes généraux de sa philosophie, pour réfléchir sur la réalité de l'être, sur les problèmes *«de la fin et des moyens, de la légitimité de la violence, des conséquences de l'action : des rapports de la personne et de la collectivité, de l'entreprise individuelle avec les constantes historiques»*. Sans parvenir toujours à dominer les tentations de la rhétorique et du didactisme, faisant souvent appel aux moyens classiques du drame bourgeois, ce théâtre s'est voulu avant tout théâtre de la liberté conduisant tour à tour le héros vers une solitude aristocratique, la dérision ou l'évidence de l'absurde :

"Les mouches" (1943)

Drame en trois actes

Sous une fausse identité, Oreste, qui est âgé de vingt ans, revient avec son pédagogue dans sa ville natale, Argos, dont il ignore tout, qu'il voit assailli par des millions de mouches qui tourmentent ses habitants et sont le symbole des remords qui les rongent à la suite de l'assassinat de leur roi, Agamemnon, par sa femme, Clytemnestre, et son amant, Égisthe, la petite fille, Électre, étant restée, réduite à l'état de servante, tandis qu'on a éloigné de la ville le petit garçon. C'est Jupiter qui le lui raconte, mais Oreste a été élevé dans l'irresponsabilité pour jouir de la vie tout en restant détaché comme le lui rappelle son précepteur : *«À présent vous voilà jeune, riche et beau, avisé comme un vieillard, affranchi 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.»* Ne songeant qu'à demeurer dans cette position indécise, il ne veut *«pas d'histoires»*. Pourtant, il éprouve un malaise : s'il est libre, si rien ne le contraint, rien ne lui appartient non plus, sa liberté reste vide et il se demande s'il vit vraiment : *«Mais quoi? Pour aimer, pour haïr, il faut se donner. Il est beau, l'homme au sang riche, solidement planté au milieu de ses biens, qui se donne un beau jour à l'amour, à la haine, et qui donne avec lui sa terre, sa maison et ses souvenirs.»* Les êtres humains, qui, eux, ont leurs problèmes, semblent des étrangers à ce jeune homme qui n'en a pas. Se sentant loin de la vie, Il envie leur affairément, il voudrait devenir homme parmi les hommes : *«Ah ! s'il était un*

acte, vois-tu, qui me donnât droit de cité parmi eux... dussé-je tuer ma propre mère». Il voudrait connaître ce contact avec la réalité qui donne son emploi à une liberté abstraite ; il veut se mêler aux êtres humains, partager la chaleur et la solidarité humaines qui pourraient donner un contenu, une réalité pratique et un terrain d'action, à la liberté ; il voudrait entrer dans leurs querelles, pour transformer le monde en lui donnant le sens qu'il a choisi. Il faut agir et choisir, mais, velléitaire, il vacille, il se résoudrait à quitter Argos sans agir. Or, rencontrant Électre, qui n'est qu'une servante, et Clytemnestre, il découvre qu'il est le frère de l'une, le fils de l'autre et décide de rester à Argos.

Électre, qui côtoie le couple criminel, qui a attendu quinze ans le retour de ce frère qui serait le vengeur et délivrerait Argos, qui est convaincue de la nécessité de la violence, le pousse à agir. Mais le conformisme social intervient alors sous les traits de Jupiter : à quoi bon punir un assassinat aussi éloigné dans le temps, troubler l'ordre établi au nom d'une justice périmée? Et c'est l'hypocrisie cachée sous cet argument qui le décide. Il a réclamé un signe : *«Zeus, je t'implore : si la résignation et l'abjecte humilité sont les lois que tu m'imposes, manifeste-moi ta volonté par quelque signe.»* Or le maître de l'ordre établi a le tort de répondre trop complaisamment et trop vite par un miracle ; cette facilité dessille les yeux d'Oreste sur la lâcheté humaine : le prétendu dieu n'est que l'image du besoin de peureuse tranquillité des êtres humains, il est trop aisément d'accord avec leur crainte et leur confort, et Oreste, qui est *«un bon jeune homme et une belle âme»* mais il y a des limites, s'écrie : *«Alors... c'est ça le Bien?... Filer doux. Tout doux. Dire toujours "Pardon" et "Merci"... c'est ça?... Le Bien. Leur Bien.»*

Ici, coup de théâtre : *«Tout à coup, la liberté a fondu sur moi et m'a transi, la nature a sauté en arrière, et je n'ai plus eu d'âge, et je me suis senti tout seul, au milieu de ton petit monde bénin, comme quelqu'un qui a perdu son ombre ; et il n'y a plus rien eu au ciel, ni Bien, ni Mal, ni personne pour me donner des ordres.»* Il découvre qu'il peut choisir lui-même, sous rançon de sa responsabilité, la forme que prendra le monde grâce à lui et il choisit : il n'obéira pas à ce conformisme qui conseille toujours de laisser les choses comme elles sont ; il commettra l'acte irréparable de venger la mort de son père, quoi qu'il doive en coûter, en tuant successivement, Égisthe et Clytemnestre. Renié par sa soeur parce qu'il l'a privée de sa raison de vivre, sa haine rêveuse, blâmé par Jupiter car, s'il a créé les êtres humains libres, il n'est plus maître de leur liberté, Oreste a alors le choix entre se repentir, ce qui lui vaudrait la clémence divine, ou assumer son acte, sa liberté. Il dit à l'une : *«Je suis libre, Électre ; la liberté a fondu sur moi comme la foudre»*, et à l'autre : *«Car je suis un homme, Jupiter, et chaque homme doit inventer son chemin»*. Les gens d'Argos qu'il a sauvés le lapident parce qu'il leur fait peur. Le rideau tombe sur Oreste qui s'éloigne de la ville, entraînant avec lui les mouches, attirant sur sa tête le déchaînement des Érinyes, déesses de la vengeance et du remords.

Commentaire

En transposant le mythe des Atrides, Sartre voulait faire réfléchir sur la permanence de certaines données humaines, quelles que soient les époques. Il répondait à l'«Électre» de Giraudoux à qui il a repris la remarque *«on dirait des mouches»* au sujet des petites Euménides (autre nom des Érinyes). Oreste est d'abord l'intellectuel qui n'a d'autre univers que sa culture (d'où la présence de son précepteur), dont la liberté est faite de son néant. En se résolvant à agir, à commettre un acte qui lui appartient, il apprend que la grandeur de l'être humain est dans cet «engagement», dans la volonté de se faire responsable. Il devient le héros existentiel qui assume sans réserve la responsabilité de son acte. Nul destin ne s'impose à l'être humain qui choisit d'être libre. Par son acte, Oreste s'est exilé de sa jeunesse, il est entré dans l'âge adulte. La relation étroite entre Oreste et Électre confirme la préférence de Sartre pour le lien entre frère et sœur qu'il a justifié dans *«Les mots»* par sa relation particulière avec sa mère. Sa pièce, en traitant le problème de la culpabilité et de la liberté, marquait, en 1943, le profond changement que la guerre, la captivité et la Résistance avaient apporté dans la pensée de Sartre. Jusque-là, il exigeait bien que la liberté individuelle se déprît des comédies où elle se perd et s'engluait, mais rien n'avait précisé les voies de cette ascèse, si ce n'est une vigilante lucidité qui risquait de rester purement critique et négative, vaine en fait ; car par quel moyen pouvons-nous nous assurer que nous ne jouons pas un rôle, que nous ne cessons pas d'être comédiens. Le critère sera alors le degré de responsabilité personnelle que nous mettons dans nos

actes. Si nos prétentions nous «*engagent*» de telle façon que nous courions un risque et acceptions les conséquences de nos actions, notre conduite sera authentique.

Telle est la transformation, au cours de la pièce, du jeune Oreste qui se définit par le meurtre qu'il accomplit, meurtre juste puisqu'il s'oppose à l'abus de pouvoir et à la tyrannie.

Cette notion allait, par la suite, dominer la morale de Sartre : le sens de la vie humaine est la responsabilité de l'être humain ; ce n'est pas original, mais le mérite de Sartre est de la rappeler avec force à une humanité qui, précisément, tout en l'adoptant dans toutes ses théories, s'efforce dans la pratique de l'oublier.

Commentaire de la scène 8 de l'acte II

«Je suis libre, Électre»

ORESTE. - *Je suis libre, Électre ; la liberté a fondu sur moi comme la foudre.*

ÉLECTRE. - *Libre? Moi, je ne me sens pas libre. Peux-tu faire que tout ceci n'ait pas été? Quelque chose est arrivé que nous ne sommes plus libres de défaire. Peux-tu empêcher que nous soyons pour toujours les assassins de notre mère?*

ORESTE. - *Crois-tu que je voudrais l'empêcher? J'ai fait "mon" acte, Électre, et cet acte était bon. Je le porterai sur mes épaules comme un passeur d'eau porte les voyageurs, je le ferai passer sur l'autre rive et j'en rendrai compte. Et plus il sera lourd à porter, plus je me réjouirai, car ma liberté, c'est lui. Hier encore, je marchais au hasard sur la terre, et des milliers de chemins fuyaient sous mes pas, car ils appartenaient à d'autres. Je les ai tous empruntés, celui des haleurs, qui court au long de la rivière, et le sentier du muletier et la route pavée des conducteurs de chars ; mais aucun n'était à moi. Aujourd'hui, il n'y en a plus qu'un, et Dieu sait où il mène mais c'est "mon" chemin. Qu'as-tu?*

ÉLECTRE. - *Je ne peux plus te voir ! Ces lampes n'éclairent pas. J'entends ta voix, mais elle me fait mal, elle me coupe comme un couteau. Est-ce qu'il fera toujours aussi noir, désormais, même le jour? Oreste ! Les voilà !*

ORESTE. - *Qui?*

ÉLECTRE. - *Les voilà ! D'où viennent-elles? Elles pendent du plafond comme des grappes de raisins noirs, et ce sont elles qui noircissent les murs ; elles se glissent entre les lumières et mes yeux, et ce sont leurs ombres qui me dérobent ton visage.*

ORESTE. - *Les mouches...*

ÉLECTRE. - *Écoute !... Écoute le bruit de leurs ailes, pareil au ronflement d'une forge. Elles nous entourent, Oreste. Elles nous guettent ; tout à l'heure elles s'abattront sur nous, et je sentirai mille pattes gluantes sur mon corps. Où fuir, Oreste? Elles enflent, elles enflent, les voilà grosses comme des abeilles, elles nous suivront partout en épais tourbillons. Horreur ! je vois leurs yeux, leurs millions d'yeux qui nous regardent.*

ORESTE. - *Que nous importent les mouches?*

ÉLECTRE. - *Ce sont les Érinnyes, Oreste, les déesses du remords.*

Analyse

Une double thématique : Les quelques répliques qui constituent l'extrait opposent Oreste et sa sœur, Électre, à propos d'un acte qui est cité, le meurtre de Clytemnestre. Mais le contenu de leurs répliques ne s'oriente pas dans la même direction.

Les répliques d'Oreste sont dominées par l'affirmation d'une liberté («*Je suis libre*», ligne 1 - «*ma liberté, c'est lui*», ligne 8) développée à travers plusieurs images dans les lignes 6 à 15, la revendication d'un acte autonome et de sa responsabilité.

Les répliques d'Électre affirment le contraire (emploi de la négation à la ligne 2 : «*je ne me sens pas libre*»), appuyé par l'impossibilité du retour en arrière. Peu à peu, le thème précis de la liberté s'estompe au profit d'un autre, qui se traduit par l'absence de lumière (ligne 13), la souffrance (ligne 14), la présence obsédante des mouches (énumération de leurs actions et de leurs caractéristiques

dans les lignes 17 à 20 et 21 à 26), représentations métaphoriques et symboliques de la culpabilité et du remords.

En quelques répliques inégales se révèle le thème de l'opposition : le même acte criminel (un assassinat) est revendiqué par l'un des personnages comme un acte de liberté et par l'autre comme une faute lourde, dont la culpabilité et les remords sont déjà des obsessions et un emprisonnement,

Les caractéristiques du dialogue : La simple observation du texte fait apparaître une différence de longueur dans les répliques et un retournement. C'est Oreste qui parle le plus longuement au début et ses interventions, une fois défini son acte, se réduisent à des interrogations («*Qui?*» ligne 16 - «*Les mouches*», ligne 20 - «*Que nous importent les mouches?*» ligne 27). Inversement, le discours d'Électre se développe jusqu'à la réplique plus importante de la ligne 21 et ces trois répliques sont entièrement consacrées à l'expression de la souffrance puis de l'horreur.

Cette évolution du dialogue traduit l'évolution inverse des personnages. Sûr de lui, sûr de son acte et du bien-fondé de son action, Oreste n'a aucun problème de conscience, aucune interrogation, aucune incertitude. En revanche, Électre est entièrement environnée d'éléments négatifs : interrogations (lignes 2, 3), incapacité de voir (ligne 13), impossibilité de se libérer de la présence des mouches (lignes 23, 26). Les deux dernières répliques traduisent exactement la situation respective des deux protagonistes : affirmation d'une liberté chez Oreste et d'un emprisonnement symbolique chez Électre, seule à être sensible à la présence pesante et obsédante des mouches.

Un langage imagé : Les paroles d'Oreste, dès la première réplique, sont imagées et l'on peut percevoir que l'ensemble du dialogue fait de nombreux emprunts au domaine de la nature. On peut classer les différentes figures et analyser d'où vient leur force.

Les comparaisons :

- «*comme la foudre*» (ligne 1) suggère la rapidité, la soudaineté et la violence. Ici, c'est l'idée de surprise et de force qui est mise en relief ;
- «*comme un passeur d'eau*» (ligne 6) est le début d'une longue comparaison qui met en jeu Oreste (le passeur), son acte (le voyageur), l'eau, espace dangereux à franchir, l'autre rive, qui peut être la métaphore d'une vie nouvelle (mais qui peut aussi connoter le passage du fleuve des enfers) ;
- «*comme des grappes de raisins noirs*» (ligne 18) désigne les mouches, elles-mêmes représentations métaphoriques du remords. C'est ici le nombre et la couleur qui sont mis en valeur.

Les métaphores : Brèves ou filées, elles sont indissociables des comparaisons. Celle des différents chemins (lignes 9, 13) prolonge la comparaison du passeur. Elle connote l'errance, l'ignorance, les hésitations multiples. Les compléments déterminatifs («*haleurs*», ligne 10 - «*muletier*», «*conducteurs de chars*», ligne 11) insistent sur des appartenances diverses, que dépasse l'affirmation de la possession, «*mon chemin*». La métaphore des mouches est filée dans toute la réplique d'Électre («*ailes*», «*mille pattes gluantes*», «*leurs millions d'yeux*», lignes 21 à 26) : elle met en évidence, sous une forme concrète, l'horrible invasion qui assaille Électre, incarnation obsédante de la culpabilité, représentée aussi de manière allégorique par les Érinyes.

Les comparaisons et les métaphores donnent au texte une valeur de parabole ou d'allégorie qui rend les notions mises en jeu plus faciles à cerner, plus émouvantes aussi. Les personnages s'expriment comme pourraient le faire leurs homologues antiques. Les images ont une force illustrative importante. Elles servent aussi à donner au dialogue une tournure un peu archaïsante.

Relation du passage avec le titre : Ce passage attire l'attention sur le titre de la pièce qui est insolite et métaphorique. Avec la métaphore des mouches, elles-mêmes associées aux Érinyes, le titre devient explicite : la pièce a pour thème, au-delà de la légende des Atrides, le débat de conscience qui accompagne la réalisation d'une action violente. Oreste meurtrier se définit comme un homme libre, Électre, complice, est déchirée de remords.

Sartre, le philosophe, en vint à exposer son existentialisme dans :

“L’être et le néant”

(1943)

Essai

S’opposent «*l’en-soi*», l’être plein, massif et opaque des choses, et *le pour-soi*, la conscience comme pouvoir de néantisation et comme sujet et liberté. La conscience est impossible à définir comme nature dotée de caractères déjà donnés, d’une essence (selon la formule devenue célèbre : «*L’existence précède l’essence*»). En situation dans un monde «*toujours déjà là*», la conscience, dont les structures sont la facticité et la contingence, la transcendance, la temporalité, y rencontre «*le regard de l’autre*» (c’est l’expérience du «*pour-autrui*»), rencontre qui s’effectue sur le mode du conflit, du choc de deux libertés qui tentent de se détruire en tant que libertés (analyses du désir, de l’amour, de la haine). L’être humain, pour Sartre, se révèle comme «*projet d’être*» dont les conduites sont de vaines tentatives pour réaliser l’impossible synthèse de «*l’en-soi*» et du «*pour-soi*», tentatives contradictoires que la psychanalyse existentielle cherchera à mettre en évidence en dévoilant le choix fondamental et libre fait par l’individu. Il est condamné à une liberté absolue, sans recours car l’existentialisme sartrien est athée : «*Il n’y a rien au ciel, ni Bien, ni Mal, ni personne pour me donner des ordres*». Cette liberté, qui l’oblige à inventer lui-même son chemin sans que rien ne le justifie, est le fondement de toutes les valeurs et le rend responsable de ses choix devant lui-même et devant les autres. Il peut sans doute être tenté de se mentir à lui-même, de se dissimuler à soi-même et aux autres en jouant sa vie, en passant son temps à se laisser «*hanter par autrui qui nous souffle nos attitudes*», mais cette démission est précisément «*la mauvaise foi*» d’une liberté qui croit pouvoir se soustraire à ses exigences : choisir et s’engager.

“Huis clos”

(1944)

Drame en un acte

Un banal salon «*style Second Empire*» accueille successivement Garcin, un intellectuel révolutionnaire, fusillé dans de mystérieuses circonstances, Estelle, une femme du monde infanticide, Inès, une lesbienne meurtrière, qui sont morts et condamnés pour l’éternité à partager cette intimité. Ils se découvrent mutuellement leur passé, se jugent et sont jugés, chacun se faisant le tourmenteur des deux autres, étant soumis au seul pouvoir du regard qu’il jette sur les autres, étant prisonnier de la conscience d’autrui, d’où la fameuse formule : «*L’enfer, c’est les autres*».

Commentaire

Après avoir d’abord songé à enfermer ses personnages dans une cave pendant un bombardement, Jean-Paul Sartre les boucla pour l’éternité pour les coincer dans une situation où leur liberté n’est figurée qu’au négatif, s’épuisant en chacun d’eux à se retourner contre elle-même. Si leur sort nous apparaît à ce point désespéré, c’est qu’il ne s’agit pas d’un drame réel mais d’une sorte de tragédie ontologique où l’une des composantes essentielles de notre condition a été isolée du contexte, portée à sa limite, changée en destin. Ils ne peuvent plus rien faire puisqu’ils ne disposent pas d’un avenir au nom duquel ils pourraient entreprendre, dans le présent, de lui donner un sens. Ils sont condamnés à faire face à leur passé à travers ce regard de l’autre qui nous constitue, nous mesure, nous défait, nous refait. Cette vision pessimiste des rapports avec autrui peut être rattachée à l’exposé théorique que Sartre en faisait au même moment dans «*L’être et le néant*» : l’en-soi du passé s’oppose au pour-

soi du présent. À Julien Green, la pièce «*a fait un effet extraordinaire*» : «*Je crois qu'un catholique aurait pu l'écrire sans y changer grand-chose. L'enfer, c'est avant tout de ne pouvoir aimer. Peu à peu, on se sent gagné par un sentiment d'horreur à cause de la parfaite vraisemblance de cette image d'un châtement éternel*». Cette dramaturgie du châtement, où Sartre appliquait la règle des trois unités, où il jouait sur le décalage entre le fantastique de la situation et le ton naturel, parfois sarcastique, des dialogues, a été si commentée que chaque phrase tinte aujourd'hui comme un pastiche un peu usé. Que Garcin l'intellectuel de gauche soit un lâche, Inès, une lesbienne, Estelle, une avorteuse, c'est très mal, mais n'est-on pas tenté aujourd'hui de leur accorder des circonstances atténuantes? Sartre apparaît schématique, puritain, misogyne.

Rédigée à la fin de l'année 1943, la pièce, ayant trouvé grâce auprès de la censure nazie, fut créée le 27 mai 1944 au théâtre du Vieux-Colombier dans une mise en scène de Raymond Rouleau. Elle a connu, après la Libération, un succès mondial. Souvent reprise, elle a été la première oeuvre de Sartre montée, tardivement, par la Comédie-Française, dans une mise en scène de Claude Régy (1990). Michel Raskine, à Lille, en 1991, en a proposé une version tournée vers le burlesque. Elle a été l'objet d'une adaptation au cinéma par Jacqueline Audry (1954, un «*lamentable insuccès*», selon Sartre) et à la télévision par Michel Mitrani (1965).

En 1944, Sartre put abandonner son métier de professeur, étant devenu scénariste professionnel, salarié par Pathé, pendant deux ou trois ans. De la dizaine de scénarios qu'il a alors écrits, trois seulement ont été publiés : «*Les jeux sont faits*» (1947), «*L'engrenage*» (1948) et «*Les faux nez*» (1947), les deux derniers ayant fait, par la suite, l'objet d'adaptations au théâtre, mais n'ayant jamais été tournés, pas plus que quatre autres scénarios dont l'existence est certaine. L'un est un scénario sur la Résistance et ne porte pas de titre ; quant aux trois autres, on n'en connaît que les titres : «*La grande peur*», «*Histoire de nègre*» et «*L'apprenti sorcier*». Le talent, la verve inventive, l'intelligence dramatique, le sens du dialogue, de l'ellipse, des situations fortes, du comique et du tragique, sans parler de leur intérêt sur le plan du contenu idéologique, y sautent aux yeux, quand bien même il s'agit de textes dont l'originalité paraît aujourd'hui quelque peu datée. On rêve cependant à ce qu'un metteur en scène doué et audacieux aurait pu en faire. Et on tombe de haut lorsqu'on voit ce qu'a tiré des «*Jeux sont faits*» Jean Delannoy, digne représentant de ce que fut, après-guerre, le prétendu «*cinéma français de qualité*». Nous ne pouvons savoir ce qu'était le premier scénario que Sartre a écrit, «*Typhus*», puisqu'il n'est pas publié. À voir ce que, après de nombreux tripatouillages, Yves Allégret en a fait avec «*Les orgueilleux*» (1953), on comprend que Sartre ait retiré son nom du générique. Dans les conditions qui étaient celles de la production cinématographique commerciale, la seule liberté qui restait à un scénariste dont un producteur ou un réalisateur dénaturait le travail était de se laver les mains du résultat. C'est ce que Sartre a fait avec le film de John Huston sur Freud («*Freud, passions secrètes*», 1960). Le cas est particulier dans la mesure où le film est loin d'être nul, et où Sartre ne peut s'en prendre qu'à lui-même si son texte a été largement remanié : il avait livré à Huston un scénario qui, tourné tel quel, aurait duré huit ou neuf heures et il s'était désintéressé de la suite du travail. Il n'a pas été heureux avec le cinéma. Pourtant, c'était, pour lui, un mode d'expression privilégié.

À la Libération, Sartre fonda «*Les temps modernes*», revue littéraire, philosophique et politique, où la littérature et la philosophie étaient mises au service de la politique mais en excluant tout militantisme, où une partie de la gauche intellectuelle française non communiste exprima ses opinions sur la guerre froide, sur les guerres coloniales (Indochine, Afrique du Nord), sur le problème du Proche-Orient. S'interrogeant sur la fonction de l'écrivain, il définit l'engagement, affirma que «*l'écrivain engagé sait que la parole est action : il sait que dévoiler c'est changer et qu'on ne peut dévoiler qu'en projetant de changer*» («*Qu'est-ce que la littérature?*»), mais ajouta que «*l'engagement ne doit, en aucun cas, faire oublier la littérature*».

“Les chemins de la liberté”
(1945-1949)

Série romanesque

“L'âge de raison”
(1945)

Roman de 310 pages

Des adolescents découvrent la vie. Des adultes sont pris dans le tourbillon de la guerre. Ils sentent sur leurs épaules, en dépit d'eux-mêmes, le poids de l'époque. Ce sont pourtant des problèmes strictement personnels qu'ils doivent résoudre. Mathieu se pose des questions qui étonnent, comme celle de savoir s'il est licite ou non, sur le plan moral, de faire avorter sa maîtresse.

Commentaire

La relation étroite entre Ivich et Boris confirme la préférence de Sartre pour le lien entre frère et sœur qu'il a justifié dans “*Les mots*” par sa relation particulière avec sa mère.

“Le sursis”

Roman

Pour donner une vue globale du monde qui se prépare à la guerre, au cours du *sursis* donné par les accords de Munich, Sartre utilisa les techniques narratives qui ont si bien réussi à Dos Passos : confusion des temps et des lieux, simultanés des événements individuels et des événements collectifs, introduction de personnages historiques, mélange de l'actualité et de la fiction. Il en résulta une grande machine, d'un fonctionnement éblouissant, qui fit honneur à la virtuosité de l'auteur. Mais, dans ce tohu-bohu, aucun personnage ne retient l'attention.

“La mort dans l'âme”

Roman

Mathieu, mobilisé, est devenu un guerrier provisoire, malgré lui et contre ses convictions morales et politiques. Il fait la guerre «*sans l'aimer*». Toutefois, il ne se contente pas d'être une mécanique, soumise à la discipline. Il met son point d'honneur à préparer chacun de ses actes, à réfléchir longuement sur eux. C'est pour s'apercevoir que la guerre à laquelle il participe est «*une fausse guerre*», qu'il n'est lui-même qu'un simulacre de soldat. Tout s'écroule et se défait avant même qu'il ait le temps de croire à ce qu'il fait. Pointent la défaite et la capitulation.

Commentaire sur la série

Dans le tome suivant, Mathieu devait, à travers le destin collectif d'un peuple, prendre conscience de problèmes qui le concernaient étroitement. En les résolvant, il serait enfin parvenu à assumer sa «*liberté*». La démonstration eût alors été achevée. Mais Sartre ne l'a pas écrit.

Il illustra ses thèses sur la liberté en montrant la lente ascension de consciences plus ou moins aliénées qui se découvrent à l'occasion de la Deuxième Guerre mondiale et de la Résistance.

Il a très bien perçu la fascination érotique pour l'idéal raciste et corporel de l' « Homo SS » aux cheveux blonds, à l'uniforme noir quand il décrit le trouble sado-maso d'un jeune Français lors de l'entrée de la Wehrmacht à Paris : « *Son cœur se mit à battre jusque dans ses tempes, et il les vit... Ils l'effleuraient de leur regard inexpressif et d'autres venaient après eux, d'autres anges. Il murmura : "Comme ils sont beaux !"... Des anges de haine et de colère. "Voilà les nouveaux juges, voilà la nouvelle loi !" Il n'y voyait plus très clair, il répéta en haletant un peu : "Comme dans du beurre, ils entrent dans Paris comme dans du beurre, ils vont nous faire du mal, délices !"* »

Il emprunta des techniques narratives aux romanciers américains, notamment à Dos Passos.

“L’existentialisme est un humanisme”

(1946)

Essai

Sartre y redéfinit les grandes thèses de son existentialisme athée qui repose sur l'idée que l'être humain n'est pas déterminé à sa naissance et qu'il lui revient d'utiliser sa liberté pour devenir ce qu'il n'est pas encore.

Dans les années qui suivirent la Libération, Sartre, qui avait décidé de se consacrer exclusivement à la littérature, connut la gloire. Ses articles, ses essais, ses pièces de théâtre, ses romans, ses conférences, ses traités de philosophie, sa revue, “Les temps modernes”, déclenchèrent curiosité, débats, échauffement des esprits. Avec ses talents multiples, sa curiosité insatiable, sa capacité à occuper tout le terrain créatif et médiatique, l'ancien professeur de philosophie installa le magistère d'un nouveau type d'intellectuel pluridisciplinaire d'une dimension exceptionnelle.

Il se consacra principalement au théâtre, et on aurait pu s'attendre, de la part d'un philosophe, à un théâtre d'idées. Or ses pièces furent très concrètes puisque, dans ce «théâtre de situation», il posa des problèmes essentiels à partir de ceux qu'une existence singulière contraignait d'affronter :

“Morts sans sépulture”

(1946)

Drame en deux actes et quatre tableaux

Cinq maquisards, Canoris, Sorbier, François, Lucie, Henri, prisonniers des miliciens, sont enfermés ensemble dans un grenier. Seul leur chef, Jean, qui était l'amant de Lucie, s'est échappé, et ils attendent de connaître leur sort. en se demandant s'ils pourront résister à la torture. Le plus vieux d'entre eux, Canoris, un militant grec qui a fait la guerre d'Espagne, en a déjà fait l'expérience. Ils ne livreront rien puisqu'ils ne savent pas où sont leurs autres camarades, mais sont désespérés par l'idée qu'ils souffriront pour rien. Les miliciens torturent d'abord Sorbier, que ses camarades entendent hurler, quand arrive Jean, qui a été arrêté sans être reconnu comme le chef des maquisards, et qui a toutes les chances d'être relâché. Les autres prisonniers ont maintenant à cacher son identité. Canoris est interrogé et se tait. Henri crie mais ne dit rien. Sorbier, interrogé à nouveau, se tue en se jetant par une fenêtre. Lucie, interrogée et violentée, n'éprouve plus pour Jean qu'indifférence et éloignement. François, le jeune frère de Lucie, âgé de quinze ans, est terrorisé. Craignant qu'il ne parle, Henri l'étrangle, les autres le laissant faire. Jean est libéré. Canoris lance les miliciens sur une fausse piste, en les envoyant sur une route où les maquisards les attaqueront, mais leur donne ainsi, contre la volonté de ses compagnons, la joie du triomphe. Malgré ce renseignement, tous sont fusillés.

Commentaire

Maquisards et miliciens occupent alternativement la scène, et plus que le combat de la Libération, c'est ici une lutte primordiale entre les consciences qui est évoquée, lutte à mort où les tortionnaires veulent s'emparer de la libre volonté des torturés, qui gardent le pouvoir d'être vainqueurs de leurs bourreaux. La pièce fut représentée pour la première fois au théâtre Antoine en 1946 et publiée en 1947.

“*La putain respectueuse*”

(1946)

Drame en un acte et deux tableaux

Dans une petite ville du sud des États-Unis, deux Noirs sont poursuivis par des Blancs, qui les accusent à tort de viol et veulent les lyncher. L'un d'eux est tué. L'autre veut se réfugier chez une prostituée, Lizzi, qui le chasse. Son client, Fred, pour sauver Thomas qui a tué l'autre Noir, veut lui faire avouer que c'est elle que les Noirs ont tenté de violer, mais elle refuse de faire ce faux témoignage, malgré les cinq cents dollars qu'elle offre Fred, puis sa brutalité. Elle résiste aussi à deux policiers, qui veulent lui faire signer une fausse déclaration de viol. Mais le père de Fred, un sénateur, obtient par la persuasion, la douceur et l'hypocrisie, la signature de Lizzie en l'apitoyant sur le sort de Thomas et de sa vieille mère.

Au deuxième tableau, le Noir se réfugie chez Lizzie à son insu. Le sénateur revient voir Lizzie et lui donne cent dollars de la part de la mère de Thomas. Elle, qui espérait une marque de reconnaissance personnelle, comprend à quel point elle a été trompée. Elle découvre le Noir caché chez elle. On entend monter des hommes qui sont à sa poursuite. Lizzie donne un revolver au Noir, qui refuse de s'en servir. Fred revient après le lynchage d'un autre Noir par la foule en délire. Il découvre le fugitif et tente de l'abattre, mais il parvient à s'enfuir. Lizzie le menace de son revolver, mais, impressionnée par l'assurance de Fred, ne trouve pas la force de tirer.

Commentaire

Dans les personnages du Noir et surtout de Lizzie, Sartre a dépeint l'aliénation de ceux qui ne trouvent pas face à l'oppression la force de se révolter et sont les victimes consentantes de l'ordre établi, même quand ils découvrent qu'il se fonde sur la violence et l'injustice.

La pièce, représentée pour la première fois en 1946 et publiée en 1947, a été l'objet d'une adaptation au cinéma par Marcel Pagliero, en 1952, mais ce ne fut qu'un «*lamentable insuccès*», a dit Sartre.

“*Réflexions sur la question juive*”

(1946)

Essai

Sartre affirme que le Juif est créé par l'antisémitisme car «*si le Juif n'existait pas, l'antisémite l'inventerait*». Ne croyant pas à la spécificité du Juif en général, il examine surtout la question juive en France. Ce qui constitue la singularité juive est d'abord la décision de la collectivité de considérer les Juifs comme différents, de les tenir à l'écart. C'est pourquoi il entreprend d'abord de décrire l'antisémite. Pour lui, l'antisémitisme n'est pas une opinion, mais une passion qui implique «un choix libre et total de soi-même, une attitude globale.» L'antisémite se veut imperméable aux arguments rationnels. Terrible, il est en même temps moutonnier et vaniteux. Il reconnaît aux Juifs certaines qualités intellectuelles, mais il méprise l'intelligence. Le Juif est capable d'acquiescer ce qu'on peut

obtenir par le travail et l'argent, mais n'a pas de valeur propre. Seul ce qui relève de la tradition, dont le Juif est exclu, est valorisé. L'antisémite est irrationaliste. Mais il a besoin de l'existence du Juif pour fonder sa supériorité. Il est manichéen et pour lui le Juif incarne le Mal. Il y a une ambivalence chez l'antisémite qui éprouve une véritable fascination pour le Juif qu'il déteste, comme en témoignent les histoires qu'il aime à raconter sur l'avidité ou l'obscénité des Juifs. Dans sa haine du Juif, il assouvit ses penchants sadiques et trouve un prétexte pour se sentir fort. Le démocrate, au contraire, nie l'existence du Juif en refusant de lui reconnaître une quelconque singularité, et il craint que ne s'éveille chez lui une conscience juive. Tandis que l'antisémite reproche au Juif d'être juif, le démocrate lui reproche de se considérer comme juif. Sartre refuse ces deux positions et veut envisager les Juifs dans la singularité de leur situation concrète. Le Juif n'a pas une nature, mais une condition. Qu'est-ce que le Juif français, celui qui intéressait directement Sartre et ses lecteurs? Il reconnaît l'existence d'une race juive sous l'espèce d'un ensemble de traits physiques plus fréquents chez les Juifs encore qu'il s'agisse plutôt d'une pluralité de races, mais refuse de l'identifier à une essence, au contraire des antisémites qui font de ces traits physiques les symboles de caractères moraux. La communauté juive s'est, en France, vidée peu à peu de ses caractères religieux et nationaux. Les Juifs ont en commun la situation de vivre au sein d'une communauté qui les tient pour Juifs. C'est donc la conscience chrétienne qui doit rendre compte de la spécificité du Juif. À partir de cette singularité, le Juif est écartelé entre l'angoisse, l'humiliation et l'orgueil. Ayant les mêmes droits que les autres citoyens, il se sent cependant exclu des valeurs créées par la tradition et l'histoire. Se retournant vers les autres Juifs, il souligne sa particularité, et la communauté, qui ne le tolère qu'à l'état isolé, refuse de l'assimiler. «Être Juif, c'est être jeté, délaissé dans la situation juive». Le Juif peut essayer de nier ou de refuser sa situation, ou, au contraire, de l'assumer avec authenticité, c'est-à-dire jusqu'au bout. Tous les traits qu'on attribue aux Juifs : rationalisme, avidité, inquiétude, goût de l'abstraction, ne sont pas, quand ils existent, des traits raciaux congénitaux, mais le résultat de la tension entre la volonté d'assurer sa place dans le monde et l'hostilité environnante. Le Juif authentique dépasse ces déterminations en se faisant Juif par lui-même. Mais l'authenticité n'est pas une solution au problème juif. Seule une modification radicale de la société pourra détruire l'antisémitisme, qui est «l'expression d'un certain sens farouche et mystique de la propriété immobilière». En attendant, l'antisémitisme n'est pas le problème des Juifs ; ce sont d'abord les non-juifs qui doivent le combattre avec autant de passion que l'antisémite en met à haïr les Juifs.

Commentaire

La lecture de l'essai fit de Franz Fanon un des plus ardents promoteurs de la décolonisation.

“Baudelaire”

(1947)

Essai

Sartre appliquait au poète sa psychanalyse existentielle.

“Situations I”

(1947)

Recueil d'articles

Sartre y rassemblait des textes publiés antérieurement notamment dans “Les temps modernes”, et un article de 1939 : “*Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl : l'intentionnalité*”.

Dans “*M. François Mauriac et la liberté*”, il le prit comme contre-exemple en tant que représentant maladroit d'une conception du roman datant du XIXe siècle et qui cherchait à rendre le personnage

«vivant» , c'est-à-dire crédible pour le lecteur, en serrant de plus en plus exactement et précisément les moindres facteurs psychologiques, sociologiques ou autres, de sa conduite, ce qui conduit vite à la prédétermination. Or, si le personnage est prédéterminé, s'il en vient à être prévisible, peut-il être «vivant»? Mauriac avait, au début de *'La fin de la nuit'*, qualifié Thérèse Desqueyroux de «désespérée prudente». Pour Sartre, avec ces deux qualificatifs, tout était joué d'avance. De cet exemple, il tirait pour les romanciers cette règle : «*Voulez-vous que vos personnages vivent? Faites qu'ils soient libres.*» Et, en effet, si personne il y a, et non plus personnage, le droit que s'octroie le romancier de «fixer» son destin est un abus insupportable. La métaphore de la vie ne va pas sans celle de la liberté.

“Situations II”

(1947)

Recueil d'articles

Sartre y reprenait *“Qu'est-ce que la littérature?”*, texte où il affirmait la nécessité d'une littérature engagée.

“Les mains sales”

(1948)

Drame en sept tableaux

Durant la Seconde Guerre mondiale, dans un État imaginaire d'Europe centrale dirigé par un régent, l'Illyrie, le parti communiste lutte contre le nazisme. Au moment de la débâcle allemande, Hugo, un jeune homme de vingt-trois ans, sort de prison et retrouve Olga, communiste comme lui. Il a, sur l'ordre du parti, tué Hoederer, un dirigeant dont la ligne politique d'alliance avec la bourgeoisie était jugée dangereuse. Mais le parti a ensuite adopté la ligne préconisée par Hoederer qui est désormais considéré comme un héros. Les communistes veulent maintenant liquider Hugo, mais Olga les convainc d'attendre de savoir s'il est récupérable, et se charge de l'interroger.

Un retour en arrière fait revivre les événements qu'Hugo raconte à Olga. Il avait soif d'héroïsme et s'impatientait d'être chargé seulement de travaux de journalisme. Or il fut choisi par ses camarades pour mener à bien le meurtre d'Hoederer. Il s'installa chez lui à titre de secrétaire, avec sa femme, Jessica. Mais, au contact d'Hoederer, qui se montra cordial et ouvert, Hugo, qui s'était toujours senti seul et qui souffrait de ne pouvoir jamais être tout à fait accepté comme l'un des leurs par les militants prolétariens à cause de son origine bourgeoise, sentit sa résolution faiblir et laissa passer plusieurs jours sans avoir le courage de tuer Hoederer. Jessica, qui était attirée par Hoederer, essaya de savoir si Hugo avait vraiment l'intention de le tuer, mais il se montra de plus en plus désespéré. Il tenta de convaincre Hoederer d'adopter une autre ligne politique, voulut le persuader que l'alliance avec le Régent et la bourgeoisie, pour mieux combattre les nazis, trahissait l'idéal révolutionnaire. Mais Hoederer, militant communiste rompu aux intrigues, lui montra combien sa position était dictée, plus que par un désir réel d'efficacité politique, par une exigence abstraite et stérile de pureté. Pour lui, «tous les moyens sont bons quand ils sont efficaces», et il n'avait pas peur de «se salir les mains». Il préférait le salut des hommes à la pureté des idées. Il voyait dans l'attitude de Hugo le reflet des difficultés d'un adolescent bourgeois à passer à l'âge d'homme et à rejoindre la lutte libératrice des révolutionnaires. Il lui proposa de l'aider, et Hugo était sur le point d'accepter quand il découvrit Jessica, qui l'avait provoqué, dans les bras de Hoederer. Dans sa jalousie, il trouva la force de tirer sur Hoederer et de le tuer. Après avoir écouté ce récit, Olga propose à Hugo de continuer à faire passer le meurtre d'Hoederer pour le crime passionnel qu'il était en partie, et de l'admettre à nouveau au sein du parti. Elle est prête à se porter garante d'Hugo devant ses camarades, mais il refuse et se livre au jugement des militants en se proclamant «non récupérable».

Commentaire

Cette pièce, qui parfois a été considérée à tort comme anticomuniste, montre surtout l'opposition, entre Hugo et Hoederer, de l'adolescent qui cherche essentiellement dans l'action le moyen de justifier son existence à ses propres yeux, du jeune intellectuel idéaliste qui refuse de collaborer, et dont ses principes le condamnent à l'immobilisme, et de l'adulte, plus modéré et plus pragmatique, du militant véritable, soucieux d'abord d'efficacité, n'ayant pas peur d'avoir «*les mains sales*», plus attentif aux résultats de l'action qu'à sa pureté ou à son héroïsme. Qui des deux a raison? Faut-il se salir les mains pour être efficace? Peut-on gouverner innocemment? Sartre laisse le spectateur trancher. La pièce montrait la vanité de la tentative pour concilier les exigences de l'action révolutionnaire avec un pessimisme qui est la négation même de cette action. Elle posait la question de la logique révolutionnaire (qui peut conduire à tuer) et de la conscience qui s'y oppose. Elle abordait le problème de la fin et des moyens. Sartre révélait le machiavélisme et l'amoralisme des communistes sans franchement ni le justifier ni le condamner. La pièce a été l'objet d'une adaptation au cinéma par Fernand Rivers, en 1950, mais ce ne fut qu'un «*lamentable insuccès*», a dit Sartre. Sartre a utilisé le procédé du flashback accentue la portée métaphysique de l'action, car ainsi les spectateurs savent comment le drame finira alors que les protagonistes eux-mêmes ne le savent pas. On confère à l'auditoire le pouvoir de jouer avec le temps, celui de faire du futur un passé. C'est sur le plan spirituel que la pièce se reconstruit dans sa légitimité temporelle.

La pièce déchaîna les fureurs du Parti Communiste, mais consacra définitivement le philosophe qui devint, avec Simone de Beauvoir, un des personnages les plus en vue de Saint-Germain des Prés. La jeunesse de l'époque découvrit l'existentialisme et admira ce couple qui, dans ses romans, ses essais, son théâtre, dénonçait la morale bourgeoise et montrait une nouvelle façon de concevoir la liberté.

“*Le diable et le bon Dieu*” (1951)

Drame en trois actes

Dans l'Allemagne du XVI^e siècle, lors de la révolte des paysans contre l'Église, Goetz, un bâtard d'une famille noble, a participé à la rébellion de Worms, puis a trahi et a tué son frère qui la dirigeait. Désobéissant aux ordres de l'archevêque, il décide de raser la ville par simple envie de faire le Mal et de défier Dieu.

Pour sauver le clergé menacé par Nasty qui dirige une armée de pauvres, Heinrich, modeste curé, livre la ville à Goetz. Ce dernier, qui s'apprête à ordonner le massacre, est convaincu par Heinrich que le Bien est plus difficile à faire en ce monde que le Mal. Par défi, Goetz décide de «*changer de camp*». Il libère sa maîtresse-otage-putain Catherine, qui meurt de chagrin ; il distribue ses terres aux paysans, ce qui déclenche une guerre ; il se fait le prophète de l'amour, mais ses adeptes non-violents se font massacrer.

Il se retire avec Hilda dans la forêt où il mène une vie d'ermite fou, jusqu'à la visite de Heinrich qui vient lui demander des comptes. Il lui affirme la mort de Dieu, et finit par accepter de diriger l'armée de Nasty.

Commentaire

Le personnage principal est l'homme de guerre allemand du XVI^e siècle, Goetz von Berlichingen. Qui est Goetz? Un imposteur, un cabotin, un faux demiurge? Il cherche le sens de sa vie à travers l'action. La pièce fait réfléchir sur la violence, l'Histoire, le Bien et le Mal, renvoie dos à dos Satan et

Dieu. Sartre a commenté : «*Le personnage de Heinrich ne peut choisir. Il voudrait le faire, bien sûr, mais il ne peut choisir ni l'Église, qui a abandonné les pauvres, ni les pauvres qui ont abandonné l'Église. Il est totalement conditionné par sa situation.*»

La pièce fut créée au Théâtre Antoine le 7 juin 1951, dans une mise en scène de Louis Jouvet, avec Pierre Brasseur (Goetz), Jean Vilar (Heinrich), Maria Casarès (Hilda)

“Saint Genet, comédien et martyr”
(1952)

Essai

Sartre appliquait au poète et dramaturge Jean Genet sa psychanalyse existentielle.

Il a commenté : «*C'est peut-être le livre où j'ai le mieux expliqué ce que j'entends par la liberté. Car Genet a été fait voleur. Mais il a dit : “Je suis un voleur”, et ce minuscule décalge a été le début d'un processus par lequel il est devenu poète, puis, finalement, un être qui n'est plus vraiment en marge de la société.*»

Avec le déclenchement de la guerre d'Algérie, Sartre redoubla dans son opposition à la politique coloniale de la France. Il allait protester violemment contre les tortures pratiquées par des soldats français, signer le “Manifeste des 121” sur le droit à l'insoumission en faveur de la rébellion algérienne, un autre manifeste contre le général de Gaulle, être l'objet de nombreuses poursuites en justice, subir deux plastiquages de son appartement et échapper à plusieurs attentats. Compagnon de route du stalinisme, du maoïsme et du castrisme, il se rendit souvent à l'étranger, durant une dizaine d'années, accompagné de Simone de Beauvoir.

En mai 1954, il fut invité officiellement en U.R.S.S.. Son voyage le conduisit à Moscou, à Leningrad et en Ouzbékistan. L'agenda était chargé, mais, de l'aveu même de Sartre, les moments de détente (fêtes et beuveries) furent les plus fatigants. À l'issue d'une de ces fêtes, des problèmes de santé se manifestèrent et il dut passer dix jours dans un hôpital moscovite, victime d'une sévère crise d'hypertension.

En rentrant en France, il fut assailli par les journalistes. Ses commentaires surprirent tout le monde : les cinq longs entretiens parus du 15 au 20 juillet dans le quotidien “Libération” se présentaient comme un grandiose panégyrique à l'adresse de ses hôtes ; le titre du premier entretien en résume bien tout le pathos : “*La liberté de critique est pleine et entière en U.R.S.S..*”

Ce premier voyage ne fut pas sans suite. Il visita l'Union soviétique neuf fois entre juin 1962 et septembre 1966. Chaque été, lui et Simone de Beauvoir entreprenaient un voyage de plusieurs semaines, visitant Moscou, Leningrad, l'Ukraine, la Géorgie, l'Estonie, la Lituanie.. ., rencontrant les écrivains soviétiques les plus importants. On leur faisait voir nombre de films, de pièces de théâtre, des curiosités en tout genre ; ils furent invités dans la villa d'été de Krouchtchev.

Les motivations de ces voyages ne sont pas parfaitement claires. Elles n'étaient certainement pas au premier chef idéologiques : il était bien trop lucide pour cela. Il devait bien sûr être conscient du fait que leur signification idéologique débordait le cadre de ses simples visites et que celles-ci accréditaient l'image d'une U.R.S.S. ouverte au dialogue et respectueuse de la liberté d'expression. Ses lecteurs soviétiques constituaient l'essentiel de son auditoire : ses oeuvres faisaient l'objet de tirages gigantesques et les droits d'auteur qui en découlaient représentaient une grande part de ses revenus. Sartre et de Beauvoir avaient noué, à Moscou comme dans d'autres villes, des liens d'amitié ayant leur origine dans la politique, la création artistique, ou d'ordre plus intime, et le désir de les entretenir les incitait également à entreprendre de nouvelles visites Enfin, l'Union soviétique était pour Sartre le lieu sur lequel il pouvait projeter ses visions d'une société meilleure (par la suite Cuba reprendrait ce rôle, puis la Chine) : le présent misérable n'excluait pas les lendemains qui chantent.

“Kean”
(1954)

Drame

Malgré un physique ingrat (il n'était ni beau, ni grand, ni mince), Edmund Kean, né en 1787 à Londres, à l'aube de la Révolution française, dans un milieu populaire, voulut devenir acteur. Avant de jouer dans de vrais théâtres, il fut saltimbanque dans des cirques. Il fit ses débuts à Londres, en 1814, dans le rôle de Shylock, dans *“Le marchand de Venise”* et, acteur charismatique, il a séduit le public anglais en inventant l'acteur moderne, en redéfinissant radicalement les règles du jeu théâtral très figé à l'époque. Génie rebelle, prodigieusement orgueilleux et ambitieux, il vivait en représentation sur scène comme dans la vie. En six ans, il déclassa tous les grands acteurs anglais de son époque. À Paris, il fit découvrir Shakespeare aux Français. Mais il s'est rendu au sommet de son art sans se faire accepter des nobles qui louangeaient sa carrière, dont le prince de Galles, son ami, et la comtesse de Kifeld, son amante, à qui il demande : *«Pouvez-vous, ne serait-ce qu'un instant, me regarder comme un être humain?»* Dans les deux cas, la réponse est négative. Et Kean comprend que si, lui, un homme adulé par les plus grands, ne peut être considéré comme un être humain, il ne pourrait pas l'être non plus par les gens de son milieu qui le traitaient comme un noble. Toute sa vie, il souffrit de cette dualité.

Commentaire

Fasciné par ce météore, Alexandre Dumas avait fait du tragédien britannique Edmund Kean, dont la réputation s'était étendue outre-frontières, le héros d'une pièce écrite en 1836, trois ans après la mort de l'acteur anglais. Les questions de l'engagement de l'artiste et des relations entre l'art et toutes les formes de pouvoir qui sont le nerf de la pièce de Dumas n'ont pas laissé Jean-Paul Sartre indifférent et, en 1953, il s'attaquait à une adaptation qui a été créée avec Pierre Brasseur. L'esthétique de la liberté qu'est le romantisme est ce qui réunit Kean, Dumas et Sartre. Tous les deux fascinés par la révolte de Kean, ils ont raconté le gouffre de Kean à partir de leur foi, de leurs aspirations, de leurs combats respectifs, pour qu'ils soient audibles et recevables selon leur époque respective et selon leurs enjeux personnels. Au fond, l'histoire de ce roturier qui fréquentait les princes, un des personnages les plus caractéristiques de Sartre par la bâtardise qui est son péché originel, n'est pas nouvelle. C'est celle de l'humain qui veut abattre les cloisons entre les diverses couches sociales qui sont toujours aussi étanches que dans l'Angleterre de George IV. Comme Sartre, Kean affirma qu'on peut faire sa vie et que tout n'est pas déterminé d'avance. C'est une pièce sur le romantisme, rejet du classicisme, mouvement pour la modernité, mouvement politique, révolution culturelle qui a suivi la Révolution française. Fils des valeurs du siècle des Lumières, refusant de se caser dans aucune des deux classes de son milieu, Kean nomma les conséquences de ses choix et prouva comment la notion affadie que l'on a du mouvement romantique (qui, en réalité, fut une révolution culturelle) a été élaborée par les ennemis mêmes du romantisme, pour des raisons plus politiques qu'esthétiques. Kean fut un précurseur. Ses intuitions fulgurantes en ce qui a trait au jeu de l'acteur ont affranchi l'interprétation du corset du classicisme. Il démoda tout ce qui existait auparavant comme jeu en proposant une vision neuve. Dans l'interprétation traditionnelle, les acteurs ignoraient, en quelque sorte, la présence du public. La main sur le coeur, ils regardaient les nobles, vers le haut, ou vers un point vague au-dessus de la salle. L'innovation proposée par Kean obligea à une interaction véritable ; le spectacle devait avoir lieu à l'intérieur même du spectateur et l'acteur ne craignait pas de lui parler les yeux dans les yeux, ce qui établissait une relation dynamique entre l'acteur et le spectateur. Kean posa la question suivante : êtes-vous capable de me regarder comme un être humain, de m'aimer pour ce que je suis et non pas pour cet Othello que je joue? Mais il fut inconscient des implications de son passage.

En 1957, sortit une adaptation cinématographique de la pièce par Vittorio Gassman et Francesco Rosi, *“Kean, genio e sregolatezza”* (1957) où Vittorio Gassman tint le rôle de Kean, film qui fut bien accueilli en Italie, mais jamais projeté en France.

“Nekrassov”
(1955)

Drame en huit tableaux

Un escroc, Georges de Valera, pour échapper à la police, se fait passer auprès des journalistes d'un quotidien spécialisé dans l'anticommunisme pour un ministre soviétique qui a «*choisi la liberté*», Nekrassov. Il révèle l'existence d'une prétendue «*liste des fusillés*» qui désigne tous ceux qui doivent être exécutés au moment de la prise de pouvoir des communistes. La supercherie réussit : il est fêté par le Tout-Paris anticommuniste qui forme une «*association des futurs fusillés*», rassemblant ceux qui se font gloire d'être sur la liste, tandis que ceux qui en sont absents sont suspectés de progressisme. Et, voulant l'utiliser, on lui attribue de fausses déclarations, on n'accepte pas ses démentis. Georges, ne voulant pas être à l'origine de l'arrestation des militants communistes qu'il a prétendument dénoncés, dévoile sa véritable identité. Mais personne ne veut le croire, on a trop besoin de Nekrassov comme instrument de l'anticommunisme. On tente de l'enfermer dans une clinique en le faisant passer pour fou, mais il s'échappe avec l'aide des communistes, et la complicité d'une journaliste de gauche, Véronique.

Commentaire

Cette histoire est le prétexte d'une comédie burlesque, qui prend pour cible les professionnels de l'anticommunisme et les tourne en ridicule, qui fait la satire des milieux journalistiques. Plus les mensonges de Georges sont gros, plus il trouve de crédulité chez ses auditeurs, enclins à croire toute information qui présente l'U.R.S.S. et le communisme sous un jour affreux. Sartre montre comment, dans certains milieux du journalisme et de la politique, l'anticommunisme devient la seule justification de ratés, de mythomanes, de gens sans talent dont l'agressivité, la rancœur, la mégalomanie trouvent dans le communisme une cible de taille à masquer à ces hommes leur propre médiocrité, leur propre mesquinerie. Habilement conduite, cette comédie doit sa vigueur à l'ardeur de la polémique davantage qu'à son style, Sartre fustigeant toujours avec bonheur. On trouve dans la pièce la réplique devenue célèbre : «*Il ne faut pas désespérer Billancourt*».

En 1957, Sartre écrit, pour Raymond Rouleau, une adaptation vigoureuse de la pièce d'Arthur Miller, «*Les sorcières de Salem*».

La même année, il rompit avec le parti communiste.

“Les séquestrés d'Altona”
(1959)

Drame en cinq actes

Le vieux Gerlach, magnat de l'industrie allemande, va mourir dans six mois d'un cancer de la gorge. Il veut employer le temps qui lui reste à mettre de l'ordre dans ses affaires. L'un de ses fils, Werner, est avocat à Berlin, marié avec une actrice en renom, nommée Johanna. Gerlach les fait venir pour préparer Werner à prendre la succession. Dans les greniers de la demeure d'Altona, Johanna découvre l'existence du fils aîné, Franz, que l'on disait mort : ancien officier de la Wehrmacht, le jeune homme vit claustré, toujours en uniforme, obsédé par les crimes de guerre dont il a été complice, tentant de comparaître devant un tribunal imaginaire.

Commentaire

La relation étroite entre Franz et Léni confirme la préférence de Sartre pour le lien entre frère et sœur qu'il a justifié dans "*Les mots*" par sa relation particulière avec sa mère.

La pièce fut créée le 23 septembre 1959, au Théâtre de la Renaissance, dans une mise en scène de François Darbon, avec Serge Reggiani.

Elle a été l'objet d'une adaptation au cinéma par Vittorio de Sica, en 1963, mais ce ne fut qu'un «*lamentable insuccès*».

"Critique de la raison dialectique"

(1960)

Essai

Ce fut une tentative pour repenser le marxisme, matérialisme historique, et pour le concilier avec les affirmations fondamentales de l'existentialisme.

En 1961, Sartre participa au tribunal Bertrand Russell qui jugeait les activités de guerre des États-Unis au Vietnam.

En 1964, lors de la création du "*Nouvel Observateur*" (dont il était l'un des parrains), il conseilla à Jean Daniel : «*Faites dans le sexe et dans le sang ; non seulement cela hâte la décomposition de la société bourgeoise, mais en plus, c'est un moyen de la culpabiliser dans ses pires instincts.* » Il se réjouissait que la presse fût aussi pourrie. Sa vision cynique du journalisme avait peut-être quelque chose à voir avec le cynisme des journalistes auquel il vouait un mépris définitif. Il contribuait à précipiter dans la perversion ce métier auquel Camus assignait un idéal fondé sur la conviction qu'il ne voulait pas subir l'Histoire mais l'accompagner.

"Les mots"

(1964)

Autobiographie de 100 pages

L'auteur retrace son enfance qui s'est déroulée parmi des adultes, dans le monde protégé d'une famille de la bourgeoisie de province. Son père était mort alors qu'il n'avait qu'un an, et sa mère, une très jeune femme, était revenue chez ses parents, Charles et Louise Schweitzer. À cause de la jeunesse de sa mère qui était soumise à l'autorité de ses parents, il l'aima plutôt comme une sœur que comme une mère. Il dit avoir gardé une préférence pour ce lien entre frère et sœur. Le petit Poulou découvrit très tôt sa petite taille, sa laideur, le sentiment de ce qu'il appelle sa «*bâtardise*» (le sentiment d'être de trop), l'expérience de «*la mauvaise foi*», car il avait conscience de jouer les attitudes de l'adulte. Charles Schweitzer, Alsacien, enseignait le français aux étrangers, surtout aux Allemands, à Paris. C'était un vieillard majestueux, à la longue barbe blanche qui, très comédien, jouait les pères nobles, tout en déployant avec ostentation beaucoup d'affection pour son petit-fils. Devant cette affectation dans la tendresse, l'enfant devint à son tour comédien, «*joua à être sage*». Enfant unique, il fut choyé par tous et devint soucieux surtout de plaire et de «*bouffonner*» ce qui, dit-il, est le sort de tous les enfants bourgeois. Initié aux joies de la lecture par son grand-père, il en fit une passion sincère, bien qu'encouragée par l'admiration extasiée de son entourage devant son zèle. Il lut pêle-mêle les classiques de la bibliothèque de son grand-père et les illustrés pour enfants qu'en secret il préférait. Après la lecture, le jeune garçon découvrit l'écriture : dès qu'il sut écrire et avant même de connaître l'orthographe, il se mit à rédiger de longs récits d'aventures, inspirés par ses illustrés favoris. Il s'amusa peu à peu à les corser d'épisodes héroïques ou effrayants qui étaient de

son invention. Il trouva dans les mots et les livres un refuge, dans la littérature une réalité à opposer à l'irrationalité ou aux souffrances du quotidien : «*Pour avoir découvert le monde à travers le langage, je pris souvent le langage pour le monde*». Bien qu'il y ait dans toute cette activité littéraire enfantine beaucoup de comédie destinée à son entourage, elle y échappait par la passion exclusive qu'il y mit, sans aucun rapport avec la complaisance sans sincérité de sa famille. Très entouré par elle, le jeune garçon manqua par contre de camarades de son âge qu'il ne trouva que quand, de façon tardive, il alla régulièrement à l'école. Pourtant, ces amitiés entre enfants n'allaient pas bien loin : ils étaient trop couvés par leurs familles et il était incapable de s'intégrer aux autres enfants, il se sentait exclu de leur univers et inférieur à eux. Il eut alors un contact plus vrai avec la vie.

Commentaire

Dans cette autobiographie, Sartre raconte son enfance, non avec la complaisance étalée souvent dans les souvenirs d'enfance, mais au contraire avec esprit critique, autodérision. Aussi sa mère commenta : «Poulou n'a rien compris à son enfance.» Une mère, pensant posséder l'enfance de son enfant, ne peut comprendre ses écrits.

Il ne valorise pas l'enfant comme on le fait d'habitude dans la littérature, mais démystifie l'attendrissement dont beaucoup entourent cette époque de la vie en affirmant : «*J'étais un enfant, ce monstre que (les adultes) fabriquent avec leurs regrets*».

Passant sa vie à la loupe, appliquant sur lui-même ce qu'il a appelé la psychanalyse existentielle, montrant la construction d'une image de soi, il renouvela le genre. Dans tout ce récit, il évoque avec une ironie impitoyable, bien que sans rancœur, ce qui a fait de lui un enfant «*truqué*», en même temps qu'il met en lumière la vigueur et la précocité de l'activité mentale qui lui ont permis d'échapper par l'imagination à ce cadre étroit et artificiel.

Son écriture, au contraire de la plupart de ses autres livres, est ici étincelante : rapide, incisive, colorée, vraiment d'un classique.

Le récit de cette existence liée fondamentalement aux mots est divisé en deux parties : «*Lire*», «*Écrire*». En effet, l'apprentissage de la lecture et de l'écriture ont été les deux événements les plus marquants pour l'enfant imaginaire et solitaire que fut Sartre. Sa vie était peuplée de livres et de figures littéraires, et la phrase : «*J'ai commencé ma vie comme je la finirai sans doute : au milieu des livres*», qui ouvre le second chapitre, donnait d'emblée une unité au livre tout entier. Il tenta de répondre à la question : Comment suis-je devenu écrivain? s'attachant par-dessus tout à dénoncer le statut quasi mythique de «la vocation», en montrant que la littérature est d'abord une mascarade sociale à laquelle il semble vouloir échapper en se racontant.

Le livre fut salué comme le retour de Sartre à la littérature alors que cette apothéose de l'ironie sartrienne était plutôt un adieu. Longtemps, il l'avait considérée comme un remède, mais il proclamait qu'elle est une maladie, une longue et amère folie, il dressait le deuil immense de sa vie.

En 1964, Sartre reçut le prix Nobel, mais le refusa. Il expliqua : «*Mon refus n'est pas un acte improvisé, j'ai toujours décliné les distinctions. Cette attitude est fondée sur ma conception du travail de l'écrivain... Toutes les distinctions qu'il peut recevoir exposent ses lecteurs à une pression que je n'estime pas souhaitable.*» Ce refus marqua son besoin, presque désespéré, de fuir les lauriers et les rêves d'éternité de l'homme de lettres, pour mieux se fondre dans les combats du contemporain, l'écriture engagée n'étant plus désormais dans la littérature, mais dans la presse.

En 1965, il donna une adaptation des «*Troyennes*» d'Euripide, se prononça contre «*le pouvoir personnel*», séjourna une nouvelle fois en U.R.S.S. et adopta une étudiante, Arlette El Kaïni.

En 1968, lui qui avait longtemps envisagé l'œuvre d'art comme la seule forme de salut, mais qui avait laissé peu à peu la place à un engagement politique qui se traduisait par une littérature militante, fut incité à s'engager plus activement encore par des actions ponctuelles dans la rue, dans la foule, dans l'actualité, dans la politique concrète. D'abord en mai, lors de la révolte des étudiants. Puis, en août, lors de l'invasion de la Tchécoslovaquie par les troupes soviétiques qui lui fit rompre ses derniers liens avec le système de pensée communiste.

En 1970, il dirigea une vingtaine de publications révolutionnaires parmi lesquelles “L’idiot international” et “J’accuse”.

“L’idiot de la famille : Gustave Flaubert de 1821 à 1857”
(1971-1972)

Biographie en trois tomes

Commentaire

La psychanalyse existentielle et l’analyse historique étaient mises au service de la philosophie sartrienne pour à la fois écrire un roman « *vrai* » (ce qui impliquait le recours constant à l’imagination et constituait donc une tentative de type littéraire, bien qu’elle reposait sur une information biographique et historique rigoureuse pour rendre l’unicité de la névrose de Flaubert ainsi que de l’esprit objectif du XIXe siècle) et développer une méthode à partir du matérialisme historique. Selon Sartre, « *le projet profond était de montrer qu’au fond tout est communicable... que tout homme est parfaitement connaissable pourvu qu’on utilise les méthodes appropriées et qu’on ait les documents nécessaires* ».

Le tome prévu sur “*Madame Bovary*” n’a pas paru.

En 1973, Sartre, déjà rédacteur en chef de “La cause du peuple”, fonda le journal “Libération”. Atteint d’une demi-cécité à la suite d’une crise cardiaque, il n’en poursuivit pas moins, au soir de sa vie, ses activités, tout en cessant d’écrire. Il approfondit ses idées dans des échanges entre amis, déclarant : « *Les autres sont au fond ce qu’il y a de plus important en nous-mêmes pour notre propre connaissance de nous-mêmes* ».

“Situations X”
(1976)

Recueil de textes

Sartre y rassemblait des textes politiques liés à la période de mai 1968 où il adhéra au gauchisme.

“Cahiers pour une morale”
(posthume, 1983)

Essai

“Les carnets de la drôle de guerre”
(posthume, 1983)

Autobiographie

“Lettres au Castor et à quelques autres”
(posthume, 1983)

Commentaire

Cette correspondance avec Simone de Beauvoir livré des documents précieux sur l’itinéraire de Sartre et sur ses rapports avec ses proches.

Le 15 avril 1980, Sartre mourut, à l’âge de soixante-quinze ans. Le 19 avril, une foule immense accompagna son enterrement.

Même ses adversaires lui ont rendu hommage parce qu’il avait donné un sens philosophique et un style littéraire aux grands événements de l’époque, que la fécondité de son talent et son don des formules frappantes avaient marqué puissamment la littérature et la philosophie et que ses idées avaient fait le tour du monde. À la fois philosophe, romancier, dramaturge, critique, journaliste, homme politique, il a laissé une oeuvre immense qui est tirée à des millions d’exemplaires dans le monde et est traduite dans une vingtaine de langues. Il demeurera certainement surtout par son oeuvre littéraire et, en particulier, par son théâtre.

Véritable intellectuel, ce qui faisait son originalité, comme l’a écrit Simone de Beauvoir, «c’est que, prêtant à la conscience une glorieuse indépendance, il accordait tout son poids à la réalité». Il n’a cessé de mettre en question le monde contemporain au nom de l’être humain et de sa liberté, laissant ce message : «*L’homme est l’avenir de l’homme, l’homme est ce qu’il fait*».

Homme du refus, il est devenu le symbole de la résistance aux idées reçues, de la contestation et de la remise en question de soi. Penseur sauvage dynamiteur des valeurs bourgeoises, il a été le maître à penser de toute une génération (entre l’après-guerre et les années soixante-dix).

Homme d’extrême gauche, il eut un champ d’action très vaste et se prononça sur tous les grands problèmes de l’après-guerre qui divisaient la conscience française ou mondiale, la guerre d’Algérie, le Vietnam, le problème israélo-palestinien, l’U.R.S.S. et les démocraties populaires, mai 1968, le Cambodge, etc..

Mais il se trompa souvent, rejetant les dissidents soviétiques, appelant au terrorisme et au crime politique, se laissant manipuler par les gardes rouges ou par les gauchistes de mai 68, demandant aux écrivains du tiers-monde de renoncer à la littérature, privilège des pays développés, pour faire d’abord la révolution alors qu’il y avait vu auparavant un instrument de transformation sociale. On a pu dire qu’il a été l’écrivain vers lequel ont convergé toutes les forces de son époque, suscitant autant d’admiration que de réprobations, parfois sans même avoir été lu parce qu’étant trop célèbre.

André Durand

Faites-moi part de vos impressions, de vos questions, de vos suggestions !

[Contactez-moi](#)