



UNIVERSITE D'ABOMEY-CALAVI

@@@@@

FACULTE DES LETTRES ARTS ET SCIENCES HUMAINES

@@@@@@@@

ECOLE DOCTORALE PLURIDISCIPLINAIRE

« ESPACE, CULTURES, DEVELOPPEMENT »

@@@@@@@@

MEMOIRE EN VUE DE L'OBTENTION DU DIPLÔME D'ETUDES APPROFONDIES

@@@@@@@@

SPECIALITE : LETTRES MODERNES

OPTION : LITTERATURE FRANÇAISE

THEME :

**LA DRAMATURGIE SARTRIENNE
AU SERVICE DE L'EXISTENTIALISME ATHEE :
THEMATIQUE ET PERSONNAGES**

Présenté par

Samuel G. T. TOSSOU

Sous la direction de :

Professeur Jean-Pierre GUINGANE

Université de OUAGADOUGOU.

ANNEE ACCADEMIQUE : 2010-2011

DEDICACE

A la mémoire

de l'artiste Jean-Pierre ;

au service du théâtre africain

et

du professeur GUINGANE ;

maître et guide, source inépuisable.

REMERCIEMENTS

« *L'artiste ne meurt jamais* », nos faibles voix montent vers les cieux, pour crier nos gratitudee au professeur Jean-Pierre GUINGANE, pour tout.

Les bâtisseurs sont ceux qui transforment les pierres sans valeur en pierres précieuses. Professeur Adrien HUANNNOU, nous reconnaissons tout ce que vous faites.

Heureux les maîtres qui rassemblent des disciplines autour d'eux, Professeur Pierre MEDEHOUEGNON, vous assurez et rassurez.

Professeur Ascension BOGNIAHO, merci pour l'éclairage donné, nous promettons de maintenir la flamme.

Professeur Bernardin KPOGODO, vous nous avez invité chez Sartre nous y sommes. Vous êtes et resterez le maître.

Que tous nos professeurs du Département des Lettres Modernes reçoivent ici le témoignage qu'ils ont fait et continuent de faire œuvre utile.

A nos frères et amis François, Pierre-Claver, Gervais, Désiré, Fidèle, Raphaël, Pascal, Charles, Luc, Boris... nous disons merci, pour avoir cru.

A Sisnel, Doniella et à leur mère pour les coups de fouets, merci.

Toutes nos gratitudee à Gilberte pour le soutien.

Nos camarades Cathia, Mireille, Mesmin, et Romain ont ici l'un des doigts qui manquaient à la main.

INTRODUCTION

Depuis la Renaissance, le théâtre évolue vers une reconstitution de plus en plus scrupuleuse de la réalité. Alors que cette recherche du réalisme atteint son apogée à la fin du XIXe siècle, on voit apparaître sous multiples formes une réaction antiréaliste. L'art théâtral, comme l'ensemble des expressions artistiques, semble être à la recherche d'un nouveau souffle et d'un nouveau sens. Il subit des mutations à un rythme frénétiques ; piochant ici et là dans l'ensemble des tendances développés depuis l'antiquité. Le XXe siècle fait preuve d'une inventivité et d'une énergie absolument inédite.

Ainsi le théâtre moderne a connu des précurseurs. En effet, au moment où l'impressionnisme révolutionne la peinture et donne naissance à l'art abstrait, le réalisme qui domine l'ensemble du théâtre du début du siècle se voit lui aussi fortement contesté. L'attaque se fera sur deux fronts bien distincts. D'abord, on estime que le naturalisme se limite à une reconstitution de la réalité et qu'il existe une vérité plus profonde à retrouver dans la spiritualité ou l'inconscient. Ensuite, on reproche au théâtre d'avoir perdu tout contact avec ses origines et d'être réduit à la fonction de divertissement. C'est alors, qu'en harmonie avec l'évolution artistique de son temps, l'avant-garde intellectuel tente de régénérer le théâtre par le recours au symbole, à l'abstraction et au rituel.

Le '*mouvement symboliste*'¹ se développe en France à partir des années 1880. Basé sur les idées de Richard Wagner², ce mouvement prône la déthéâtralisation, c'est-à-dire l'abandon de tous les artifices techniques auxquelles doit se substituer une spiritualité émanant du texte et de l'interprétation.

Les pièces dont le rythme est lent, parfois onirique ou politique, sont chargées de symboles et de signes évocateurs. Elles s'adressent à l'inconscient plutôt qu'à l'intellect et cherchent à découvrir la dimension irrationnelle du monde.

¹ Le symbolisme est un mouvement poétique littéraire et artistique.

² - Richard Wagner est un compositeur allemand. Il fait partie des précurseurs du mouvement symboliste.

Le mouvement expressionniste quant à lui, s'affirme en Allemagne, dans les années 1910-1920, explore les aspects les plus extrêmes et les plus grotesques de l'âme humaine allant jusqu'à créer un univers de cauchemar. Il se caractérise par la détorsion et l'exagération des formes et par un usage suggestif de l'ombre et de la lumière de nombreux mouvements³. Tels que le futurisme, le dadaïsme et le surréalisme s'étendent au domaine du théâtre à travers des pièces iconoclastes.

En ces moments là, le dramaturge et théoricien Bertolt Brecht⁴ critique également le théâtre réaliste. Il voit dans l'art dramaturge, un moyen pour transformer la société, un instrument politique capable de mobiliser le public et de l'entraîner dans le mouvement social. Dans cet esprit, il écrit ce qu'il appelle des « *dramas épiques* » par opposition aux représentations théâtrales. Le public doit être en mesure de porter un jugement rationnel sur le spectacle, grâce au « *Verfermdungseffekt* » (l'effet de distanciation). L'utilisation d'un plateau nu et d'un dispositif scénique apparent, la juxtaposition des scènes mêlées d'interventions extérieures constituent l'essentiel de l'héritage de Bertolt Brecht.

D'autres inventions vont être inspirées par le français Antonin Artaud, à travers son recueil d'essais intitulé : « *Le théâtre et son double* » publié en 1938. Selon lui, la société est malade et doit être guérie. Refusant le drame psychologique, il propose un théâtre à vocation spirituelle, communautaire, pour favoriser cette guérison. Le concept de « *théâtre pur* » qu'il entend mettre en œuvre est destiné à détruire les formes anciennes et à permettre l'émergence d'une vie régénérée. Antonin Artaud prône un « *spectacle total* ».

« *Il faut ignorer la mise en scène, le théâtre. (...) Tous les grands dramaturges expriment (...) la mise en scène extérieure, mais ils creusent à l'infini les déplacements intérieurs, cette espèce de perpétuel va-et-vient dans âmes de leurs héros* »⁵

³ Léopold Jessner et Max Reinhardt sont les metteurs en scène les plus représentatifs de l'impressionnisme.

⁴ Bertolt Brecht (1898-1956) est un poète et auteur dramatique allemand.

⁵ ARTAUD, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1938, p 261.

S'inspirant du théâtre, il propose une rénovation du langage théâtral, qu'il baptise « *théâtre de la cruauté* ». Il s'agit d'ébranler les spectateurs en définissant la frontière qui les sépare des acteurs, en minimisant ou en éliminant le discours pour lui substituer de simples sons et des mouvements.

Après la guerre, de nombreux artistes français ressentent la nécessité d'instaurer un théâtre citoyen, populaire et engagé, pleinement intègre dans la vie de la cité. Entre 1947 et 1967, deux décennies particulièrement fécondes dans ce siècle prolifique, on voit la triple naissance du théâtre populaire, du théâtre engagé et du théâtre de l'absurde.

En 1947, autour de Jean Vilar, naît l'aventure du Festival d'Avignon qui relèvent d'innombrables acteurs de grands talents comme Alain Cuny, Gérard Philipe, Silna Monfort, Philippe Noiret, Jeanne Moreau ... tous engagés dans un mouvement de réforme de l'art dramatique né de la première « *décentralisation théâtrale* ».

Pendant que Jean Vilar poursuit son entreprise de popularisation du théâtre et s'installe au Théâtre National Populaire (T.N.P.) des acteurs dramatiques défendent des épreuves de la guerre, à plus ou moins forte résonance politique ou humaniste. Parmi eux, Jean-Paul Sartre, Albert Camus ou Georges Bernanos.

Le théâtre de l'absurde est le plus populaire parmi les mouvements d'avant garde. Influencés par les théories de l'absurde et de l'existentialisme d'Albert Camus, et de Jean-Paul Sartre, les dramaturges de l'absurde voient, selon Eugène Ionesco :

« *L'homme comme perdu dans le monde, toutes ses actions devenant insensées, absurdes, inutiles* »⁶

Le mouvement le plus fidèle à la pensée d'Antonin Artaud, et à son concept de « *spectacle total* » est probablement le nouveau théâtre des années 1960.

⁶ Cité dans un article en ligne, intitulé « Le théâtre du XXe siècle : le théâtre remet ses fondements en question »

Le XXe siècle a donc été celui des grandes innovations. Sur le plan dramaturgique, le monde littéraire a connu assez de mutations et de progrès. Le nom de Jean- Paul Sartre renvoie immédiatement dans la conscience des lecteurs à la fois à la philosophie et à la littérature. *L'être et le néant* reste un ouvrage de référence pour l'existentialisme athée. *Qu'est ce que la littérature ?* répond aux principales questions qu'on se pose en littérature. Il est romancier, dramaturge, nouvelliste, essayiste...Sartre aura tout essayé. Il est souvent établi un lien entre *La nausée*, son premier roman, et sa philosophie. Certaines de ses pièces théâtrales développent des idées philosophiques. *Huis clos* sert souvent d'illustration aux philosophes. On reconnaît l'influence de l'existentialisme sur l'œuvre littéraire de l'auteur. Mais on va rarement plus loin.

Les critiques français s'intéressent plus à l'œuvre théorique de Sartre en délaissant sa production théâtrale même si certaines pièces comme *Les mouches* ou *Huis clos* sont incontournables. On pourrait affirmer que c'est à l'étranger que son théâtre est plus connu. Pourtant, le théâtre était très important aux yeux de Sartre. C'est en effet, à neuf ans dans la maison de campagne de ses parents, qu'il prit goût des représentations des saynètes, qu'il s'amusait à créer pour son petit public. L'importante production théâtrale illustre la valeur que l'auteur accorde au théâtre. Les philosophes soutiennent, que la dramaturgie sartrienne permet d'étudier de près l'existentialisme, sans se heurter aux lourdes œuvres théoriques, tout en prenant de plaisir.

Le théâtre serait alors la voie (la voix) choisie par Sartre pour vulgariser sa philosophie, l'existentialisme athée. L'intérêt de ce théâtre résiderait en ce que ses thèmes ne sont pas théoriquement traités, mais mis en situation. Le théâtre de Sartre serait alors au service de l'existentialisme athée. L'auteur y a développé avec conviction cette notion philosophique. Seulement dans cette démarche volontaire ou involontaire la dramaturgie sartrienne paraît atypique, avec des caractéristiques qui l'identifieraient. Cela pourrait se comprendre dans la mouvance de ce siècle de recherches esthétiques. Autrement dit, aucune des

moules de ce temps n'arrivent, à saisir ce théâtre ; il échappe parfois au théâtre de l'absurde et au nouveau théâtre. Il se distingue du théâtre de participation.

C'est pour tenter d'élucider cette énigme que nous avons choisi dans le cadre de notre mémoire de Diplôme d'Etudes Approfondies de Lettres Modernes le sujet :

« **La dramaturgie sartrienne au service de l'existentialisme athée : thématique et personnages.** » Nous avons voulu explorer la thématique et les personnages sartriens pour voir s'ils ne sont pas les reflets et les supports de la philosophie existentialiste. Autrement dit les éléments sur lesquels Sartre a pris appui pour faire passer son message philosophique, si leurs études ne permettraient pas de spécifier, de caractériser et d'identifier le théâtre de l'auteur : celui d'une école philosophique.

Ce sujet nous a été fortement inspiré par les nouvelles fonctions du théâtre. En effet, on parle de plus en plus de théâtre engagé de théâtre de participation de théâtre de développement ; en somme de théâtre idéologique. Cette étude permettrait de révéler le mécanisme d'écriture d'un théâtre idéologique à travers les thèmes et les personnages, l'intrigue et le style.

Pour y arriver nous avons choisi dans une première partie de décrire la démarche méthodologique qui pourrait nous permettre d'atteindre nos objectifs ; dans une seconde partie le plan détaillé du contenu du travail.

Le premier chapitre présentera le contexte du théâtre sartrien, le second étudiera les principes de l'existentialisme athée, ainsi le troisième démontrera les liens et les liants entre le théâtre sartrien et l'existentialisme athée.

PREMIERE PARTIE
DEMARCHE METHOLOGIQUE

1- Revue de littérature spécialisée

Nous avons lu fondamentalement trois catégories d'œuvres : des généralités sur le théâtre français, des études critiques de spécialistes, consacrées à l'œuvre littéraire et philosophique de Sartre et les œuvres théâtrales de l'auteur. Nous présenterons ici une synthèse des plus représentatives.

Sur les généralités de la dramaturgie française de cette époque, nous retiendrons d'abord *Le théâtre et son double* d'Antonin Artaud.

Souvent, considéré comme source des tentatives du renouvellement du théâtre moderne, *Le théâtre et son double* réunit une série d'articles. Dans ces écrits il est développé une conception du théâtre total qui s'identifie à une dramaturge du quotidien vécu principalement dans une suite de moments passionnels poussés au paroxysme. L'objectif de Artaud dans ce livre est comme il le disait en 1932 : « *faire entrer la nature entière dans le théâtre* »⁷ De cet important livre on peut retenir que le théâtre n'a de sens que dès l'instant où il exprime la souffrance, la terreur, les états paroxystiques de l'homme.

« *Le spectateur doit savoir qu'il vient s'offrir à une véritable opération ou non seulement son esprit mais aussi ses sens et sa chair sont en jeu, où il doit bien être persuadé que l'on est capable de faire crier* »⁸

Le but de l'auteur des articles rassemblés dans *Le théâtre et son double* est proposé tout ce qui manquait au théâtre occidental, desséché par la primauté accordé au seul texte. Pour l'auteur, le théâtre qui ne se fixe pas dans le langage et dans les formes prépare et rend visible le vrai spectacle de la vie. Il s'agira de briser le langage pour toucher la vie. Dans la pensée de Artaud, il ne peut y avoir théâtre qu'à partir du moment où l'extraordinaire, l'inattendu surgit sur la scène. Une vraie pièce de théâtre est celle qui dérange et renverse le sens des choses, libère des scrupules et des prisons sociales pour pousser vers une sorte de révolte.

⁷ ARTAUD, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1938, p 255.

⁸ Ibid p257.

« *Le théâtre comme la peste est une crise qui se dénoue par la mort ou par la guérison* »⁹. L'auteur introduit une nouvelle vision du théâtre qu'on pourrait appeler « l'école de Artaud ».

« *Je dis que la scène est un lieu physique et concret qui demande qu'on le remplisse, et qu'on lui fasse parler un langage concret.*

*Je dis que ce langage concret, destiné aux sens et indépendant de la parole doit satisfaire d'abord les sens, qu'il y a une poésie pour les sens comme il y en a une pour le langage, et que ce langage physique et concret auxquels je fais allusion n'est vraiment théâtral que dans la mesure où les pensées qu'il exprime échappent au langage articlé »*¹⁰

Le théâtre n'est aussi qu'un élément particulier dans la somme des signes et des symboles qu'il s'agit de découvrir par un recours aux forces mystérieuses. on peut y voir à travers *Le théâtre et son double*, la chance d'un nouveau théâtre ou la mort du théâtre. Il nous a semblé que non seulement ce livre inaugure une révolution dramaturgique à cette époque mais aussi qu'il aurait fortement inspiré le théâtre existentialiste et particulièrement le théâtre Sartrien. Car le renouvellement dramaturgique proposé par Artaud, Sartre y a contribué.

L'ouvrage qui nous a paru, ensuite intéressant à évoquer est *Le théâtre français depuis 1900* de Georges Versini. En effet, dans ce livre publié en 1970, Versini s'est contenté d'évoquer l'expression théâtre existentialiste. Le livre ne présente pas la définition et les caractéristiques du théâtre existentialiste. L'étude n'explique pas les fondements et le fonctionnement du théâtre existentialiste. L'auteur analyse l'évolution du théâtre français depuis 1900. A la lecture de ce livre on constate que cette évolution a été profonde et rapide. Selon Versini, le théâtre de cette époque pourrait se définir comme un théâtre révolutionnaire contre celui de la belle époque. Le précurseur de cette révolution est Lugné-Poe qui bien que n'appartenant pas à cette époque s'est préoccupé de lutter contre la médiocrité

⁹ ARTAUD, *Le théâtre et son double*, op cit p302.

¹⁰Ibid p302.

qui régnait au sein du théâtre. Puis il analyse des différents types de théâtre en réaction à l'ancien système caractérisé par le théâtre de violence, le théâtre intimiste, le théâtre de divertissement, la comédie satirique, le théâtre surréaliste. Dans les autres chapitres suivants, il étudie quelques dramaturges comme Paul Claudel, Jean Giraudoux, Armand Salacrou, Jean Anouilh, Henry de Montherlant et enfin Jean-Paul Sartre.

L'étude consacrée à Sartre dans ce livre parle de théâtre existentialiste. Cela nous paraît caractéristique d'un théâtre qui se distingue des autres, d'un théâtre à des racines philosophiques.

Pour illustrer cette analyse, Versini étudie les œuvres les plus significatives de la dramaturgie sartrienne. Dans sa conclusion à l'étude consacrée à Sartre, il rapporte des propos de Pierre de Boisdeffre qui a écrit :

« Sartre a été l'un des maîtres du théâtre d'idées. Lorsque celles-ci auront perdu leur actualité, faudra-t-il ranger l'œuvre dans la perspective du théâtre à thèse de l'ère bourgeoise, à la suite de Dumas fils d'Hervieu ? Ce n'est pas impossible. »¹¹

Cette et cette relance le débat sur le statut du théâtre sartrien, de ses fondements, de sa cible et de ses perspectives. *« Pour l'auteur, il s'agit de trouver un personnage qui contienne d'une façon plus ou moins condensées les problèmes qui se posent à nous à un moment donné. »¹²* Ainsi, le personnage était une focalisation particulière pour le dramaturge. Il servait de centre de concentration pour faire détonner les problèmes d'un temps. Et au regard de l'existentialisme les problèmes des hommes ne sont pas les mêmes à travers le temps et l'espace. A travers ce livre notre sujet trouve des pistes de réflexion et des orientations certaines.

¹¹ De BOISDEFFRE, cité par Versini dans *Le théâtre français depuis 1900*, Paris, PUF, Coll. Que sais-je ?, 1970, p 100.

¹² VERSINI, *Le théâtre français depuis 1900*, Paris, PUF, Coll. Que sais-je ?, 1970, p 101.

Comme pour faire suite et plus actuel, Jean-Luc Dejean publie *Le théâtre français depuis 1945*. En effet à partir de la fin de la seconde guerre mondiale, le théâtre français a connu une profonde révolution caractérisée par un engagement, des innovations et de nouveaux grands noms. Ce que nous avons retenu de fondamental pour notre recherche est la présentation de l'implantation du nouveau théâtre.

Dans cet ouvrage Jean-Luc Dejean, nous présente les origines lointaines et proches du 'nouveau théâtre' De Jarry et Ubu jusqu'aux icônes du 'nouveau théâtre,' l'auteur indique le cheminement qui abouti au phénomène du 'nouveau théâtre.' D'abord le surréalisme :

« Nul ne méconnaît plus l'importance de cette entreprise, de rénovation du langage : des rapports ; plus exactement, qui existent entre langage et expression intellectuelle ou sensible. Après les peintres, les littérateurs prônent leur croyance en la « dictée de l'inconscient » dans leur célèbre manifeste. Il en sortit peu d'œuvres durables, mais l'esprit du surréalisme est plus important que ces œuvres mêmes. Antonin Artaud et Arthur Adamov y puisent cette assurance dans le pouvoir et la nécessité de l'anticonformisme créateur, que l'un et l'autre appliquent au théâtre »¹³

L'auteur fait remarquer aussi que l'ambiance littéraire de l'après guerre en est pour bien de chose dans la consolidation du 'nouveau théâtre.'

Par ailleurs, ce qui caractérise essentiellement 'le nouveau théâtre' est d'abord avant tout un nouveau langage.

« La plus constante révolte du théâtre nouveau se situe sur le plan du langage. Qu'il s'agisse de la génération d'Ionesco ou de celle d'Arrabal, les

¹³ Dejean (J-L), *Le théâtre depuis 1945*, Nathan, rééd 1987, p125.

auteurs dramatiques « nouveaux » refusent la langue traditionnelle de la scène, (...) la scène est un lieu où la vie se métamorphose »¹⁴.

Avec le nouveau théâtre, l'acte dramatique devient apsychologique. « Il faudrait donner au personnage, la possibilité d'être là, voilà tout. »¹⁵

A partir de ce moment, surgissent les liens entre le ‘nouveau théâtre’ et l’absurde. Et l’on assiste alors à des confusions de symboles. Ce qui paraît aussi intéressant dans ce livre est la présentation des « classiques du nouveau théâtre » : d’abord les précurseurs : Audiberti, Cardier, ensuite les acteurs : Eugène Ionesco, Jean Genet, Artur Adamov, Samuel Beckett. Sartre n’est pas cité comme acteur principal du ‘nouveau théâtre’ cela nous interpelle et relance le débat de la contribution du théâtre sartrien à l’innovation de son temps, mais surtout sa portée sociale et ou philosophique.

Une réaction de Jean-Paul Sartre lui-même dans un article publié dans ‘Théâtre populaire’ N°5 rapporté par *L’art du théâtre*.

« Le Vrai problème n’est sans doute pas celui des structures, ni même des thèmes du théâtre populaire, mais celui de sa technique (...) oui, pour moi le problème du théâtre est là : il s’agit de trouver une organisation de la parole et de l’acte, où la parole ne paraisse pas superfétatoire, où elle garde pouvoir au-delà de toute éloquence. C’est même la première condition de théâtre vraiment efficient. »¹⁶

Dans une conférence à la Sorbonne le 29 Mars 1960, Sartre se fera plus claire dans sa vision sur le théâtre.

¹⁴Dejean (J-L), *Le théâtre depuis 1945, op cit*, p 60

¹⁵ Ibid, p63

¹⁶ SARTRE, in « Théâtre populaire » n°5, cité dans *L’art du théâtre :La voix, Le geste la prononciation* de Sarah BERMHARDT, publié chez L’harmattan en 1993, p 329.

« (...) si l'on veut savoir ce qu'est le théâtre, il faut se demander ce que c'est qu'un acte, parce que le théâtre représente l'acte et ne peut rien représenter d'autre »¹⁷

Toujours dans cette perspective de l'histoire du théâtre français, nous avons lu *Le théâtre français du XXe siècle*. Dans cet ouvrage, France Evrard présente le cheminement, les grandes innovations, les grands noms et ce qu'il faut retenir du théâtre français du XXe siècle. Il y décrit « la belle époque » et l'illustre avec des dramaturges et metteurs en scène comme André Antoine, Aurélien Lugné-Poe, « les génies marginaux » Alfred, Jarry, Paul Claudel.

Puis il structure le théâtre français du XXe siècle. On retiendra avec lui, qu'il y a le théâtre psychologique, le théâtre de boulevard, le théâtre dada et le théâtre surréaliste. Ce qui a le plus intéressé c'est la partie intitulée « *La puissance des mots face au chaos du monde* » avec pour illustration *Huis-clos* et *les mains sales*.

« Dans *Huis-clos*, le théâtre de Sartre semble jouer la tension entre la matérialité du théâtre (un décor des objets, des corps en scène) et son irréalité de la contestation réciproque entre le réel et irréel. Les personnages sartriens sont déchirés entre l'effort pour prendre conscience d'une situation et la tentation de fuir dans l'imagination. Une des caractéristiques de la dramaturgie sartrienne est de désacraliser les conditions de l'énonciation théâtre ».¹⁸

Comme on le voit, Sartre est bien présent au cœur de la révolution théâtrale du XXe siècle. Ses créations contribuent à reposer le problème du « nouveau théâtre » et le sens à donner à dramaturgie moderne.

Au titre des études critiques sur le théâtre Sartrien, nous avons retenu entre autre, *Sartre par lui-même* de Francis Jeanson.

¹⁷ SARTRE, in « Théâtre populaire » n°5, cité dans *L'art du théâtre : La voix, Le geste la prononciation* de Sarah BERMHARDT, publié chez L'harmattan en 1993, p 329.

¹⁸ Evrard (F) *Le théâtre français du XXe siècle*, Paris, Ellipses, 1995, p 38.

Ce livre de la collection « écrivain de toujours » est consacré à Jean-Paul Sartre. L'auteur fait un arrêt considérable sur le théâtre de l'auteur. Il présente la vision que ce dramaturge lui-même a de son théâtre : ‘ ‘ *un théâtre de situation* ’ ’ Jeanson explique :

« *Il est vrai que l'homme est libre, dans une situation donnée et qu'il se choisit lui-même dans et par cette situation alors il faut montrer au théâtre des situations simples et humaines* »¹⁹

Cette analyse installe déjà une corrélation entre la philosophie de Sartre et son théâtre. C'est justement à ce titre que cette étude nous intéresse. « *Le théâtre sartrien est donc un théâtre de situation et précisément un théâtre de liberté* ». ²⁰ Avec cette expression, le genre est associé à la philosophie chez Sartre.

Selon Jeanson, c'est ce que *Les mouches* d'abord et avant tout et les autres pièces comme *Le Diable et bon Dieu*, *Huis-clos* tentent de démontrer.

A partir de ce postulat Sartre apporte les innovations et se détourne du théâtre traditionnel comme il l'a écrit dans *Qu'est ce que la littérature ?* Alors, il présente des trames difficiles, des personnages inintelligibles qu'on peine à comprendre et à suivre. Ce qui amène Jeanson à parler de figures de bâtards.

Une autre étude qui démontre les liens du théâtre Sartrien avec la philosophie est publiée dans un recueil d'articles et d'interview intitulé *Un théâtre de situation*. Dans ces textes, il est prouvé que contrairement au théâtre réaliste, Sartre désire un théâtre à projet philosophique, politique et moral. Privilégiant la représentation des conflits de droits à celle des conflits de caractères, le théâtre sartrien veut toucher les masses par la représentation mythique de leurs interrogations. Ainsi dans leur introduction Michel Constat et Michel Rybalka font- ils remarquer que les pièces de Sartre ont été conçues par leur auteur, moins

¹⁹ Jeanson (F) *Sartre par lui-même*, Paris, Seuil, p 45.

²⁰ Ibid p 46.

en vue d'expérience scénique propre à renouveler le théâtre, qu'en fonction philosophique et politique.

Ainsi Jean François Louette constate que Sartre utilise abondamment dans ses pièces des lectures nietzschéennes. Par exemple, contre l'idéologie pétainiste, Oreste contre Jupiter, c'est Nietzsche contre Pétain.

Dans une conférence intitulée '*forger des mythes*' que Sartre donna en 1946 à New-York, pour laisser voir sa conception du théâtre ainsi qu'il l'a formulée.

Il commence par opposer 'le théâtre de caractères' de la période de l'entre deux-guerres à la pièce des jeunes auteurs dramaturges des années quarante. Pour les derniers :

« Ce qui est universel ce n'est pas une nature mais ce sont les situations dans lesquelles se trouve l'homme, c'est-à-dire non pas la somme des traits psychologiques mais les limites auxquelles il se heurte de toutes part »²¹

Sartre préconise comme personnage principal

« L'homme libre dans les limites de sa propre situation, l'homme qui choisit, qu'il le veuille ou non, pour tous les autres, quand il choisit pour lui-même voilà le sujet de nos pièces »²²

Selon Sartre,

« Le théâtre doit s'adresser aux masses (...) leur parler de leurs préoccupations les plus générales, exprimer leurs inquiétudes sous la forme de mythes que chacun puisse comprendre et ressentir profondément. »²³

L'objectif de Sartre est de créer des pièces austères, des mythes et des projets au public, une image agrandie et enrichie de ces propres souffrances. Le dramaturge lui-même considère son théâtre comme un théâtre austère, moral, mythique, et rituel d'aspect, qui a donné naissance à de nouvelles pièces.

²¹ SARTRE (J-P) *Un théâtre de situations* CONSTAT Michel et RYBALKA Michel, Paris, Gallimard, 1992, p 58.

²² SARTRE (J-P) *Un théâtre de situations* CONSTAT Michel et RYBALKA Michel, op cit, p 60

²³ Ibid p 63

Les relations du théâtre sartrien avec la philosophie nous ont amené à observer une thèse soutenue en 2002 sur Gabriel Marcel et le théâtre par Anne Mary, à l'université de Paris IV Sorbonne.

Le dramaturge Gabriel Marcel est un acteur de la philosophie chrétienne qu'il a contribué à diffuser. Il est aussi existentialiste. Pourtant, l'auteur se considère avant tout comme dramaturge. Dès lors la thèse de Anne Mary vise à répondre à entre autres questions : Quels liens existe-il entre théâtre et philosophie ? Quelles influences subissent-ils l'un vis-à-vis de l'autre ? Le théâtre marcellien serait-il un moyen de vulgarisation des idées philosophiques de Gabriel Marcel ?

Ces mêmes questions nous les sommes posées sur le théâtre sartrien dans le cadre de notre travail. Le parcours étant pratiquement le même. Cette thèse est donc intéressante pour notre projet.

Gabriel Marcel est philosophe existentialiste et dramaturge, comme Jean-Paul Sartre. Ils sont tous français pratiquement de la même période.

Autant de similitudes qui nous ont amené à nous imprégner des grandes lignes des résultats du travail d'Anne Mary.

On retiendra que le théâtre apparaît comme précurseur dans la découverte du thème philosophique. C'est à partir des personnages et des situations qu'il met en scène que Gabriel Marcel devient très intéressant aux yeux de l'auteur de la thèse. Aucune de ces deux activités n'est dépendantes de l'autre ; elles sont complémentaires, mais peuvent se lire séparément. Théâtre et philosophie sont deux aspects d'une même vocation.

L'accusation fréquente de "théâtre à thèse" dont font l'objet des œuvres de Marcel est récusée par l'auteur de la thèse. Et de fait les personnages de Gabriel Marcel ne sont en rien, des portes parole. Aucun n'incarne la position de l'auteur c'est d'avantage la situation qui est source de réflexion que le discours d'un personnage particulier.

Les thèmes abordés par Gabriel Marcel sont divers mais presque tous ont une connotation négative : la difficulté de communiquer, sous toutes ses formes, la mort, la maladie, l'angoisse...

Tragique ou comique, les personnages ont chez Gabriel Marcel, une importante capitale. L'incarnation est au cœur de sa réflexion, et l'authenticité de ses créations est essentielle au dramaturge. Il s'agit donc de mettre en scène des personnages contemporains, qui ne déroutent pas le spectateur. Généralement dans le théâtre marcellien les femmes sont des personnages les plus fortes et les plus intéressantes, face à des hommes un peu fades.

Analysant le style marcellien, Anne-Marie trouve qu'il est sobre, simple, un style qui manque de poésie. Pourtant Anne Mary trouve que le théâtre de Gabriel Marcel est avant tout un théâtre de conscience. Les débats psychologiques ralentissent l'action, portent sur des thèmes trop intellectuels pour le grand public. D'autre part, le lien avec philosophie nuit beaucoup au théâtre. La lecture métaphysique de ces pièces est mise en valeur et achève de les éloigner du grand public en raison de leur réputation austère. Les sujets trop profonds, trop denses, trop précis sont étouffés en l'espace d'une seule pièce et gagneraient parfois à être rendus, épurés. Cela n'empêche pas le théâtre marcellien d'être authentique. L'authenticité passe par la présentation de la vie quotidienne. Certains lecteurs y retrouvent leurs angoisse, leurs émotions d'autres, des situations vécues ; des réactions connues.

Il est évident que cette thèse éclaire notre sujet et nous aide à comprendre certaines dimensions du théâtre sartrien.

Dans la catégorie de philosophie et littérature de Sartre nous avons choisi de rendre compte de deux ouvrages de Sartre.

D'abord *L'être et le néant*, publié en 1943. C'est ce livre qui a consacré Jean-Paul Sartre, chef de l'école existentialiste en France. En partant de la formule de Husserl « *toute conscience est conscience de quelques choses* », Sartre démontre qu'il n'y a rien en dehors de l'apparition du phénomène à ma conscience.

Il surprime la dualité en apparence et l'essence. Il définit la conscience comme l'être du sujet connaissant, c'est-à-dire ce qui caractérise le plus l'homme, ce qui fait qu'il soit constamment hors de lui-même n'étant qu'une projection vers l'autre. Selon lui, la réalité humaine est en devenir. Ce n'est qu'en se réalisant que l'homme se sent exister. « *L'existence précède l'essence.* »

Selon Sartre, seul l'homme peut par la question, par le doute, modifier son rapport avec le monde. Pour jouer pleinement ce rôle l'homme est condamné à être libre. Cette liberté est à la fois inévitable et imprévisible ; l'homme en prend conscience dans l'angoisse. Lorsque la conscience se dérobe à la liberté à cause de la responsabilité totale qu'elle implique, elle fait preuve de mauvaise foi. Puisque la conscience est liberté, elle est le seul fondement de ses propres valeurs. Le ciel est vide. Dieu n'existe pas ceux qui se refusent cette liberté par lâcheté, par amour de la sécurité se transforme en « *'chose'* ».

Ce livre à l'avantage de nous plonger dans les canons de la philosophie sartrienne, que nous pensons avoir fortement influencé la dramaturgie de l'auteur.

Ensuite, la référence en théorie de littéraire dans la production sartrienne est *Qu'est-ce que la littérature ?* Publié aussi sous le titre *Situation II*, Chez Gallimard 1948.

Ce livre n'est pas consacré au théâtre. Mais il permet à Sartre de donner sa vision du théâtre de son temps mais surtout celui qui est le sein, qu'il résume ainsi.

« *“ Le théâtre autrefois était de ‘caractère’ On faisait paraître sur scène des personnages plus ou moins complexes, mais entiers, et la situation n'avait d'autre rôle que de mettre ses caractères aux prises, en montrant comment chacun d'eux était modifié par l'action des autres. J'ai montré ailleurs comment depuis peu, d'importants changements étaient faits en ce domaine, plusieurs auteurs reviennent au théâtre de situations. Plus de caractères : les héros sont des libertés prises au piège, comme nous tous. Quelles sont les issues ? Chaque personnage ne sera rien que le choix d'une issue et ne vaudra pas plus que l'issue choisie... En ce sens, chaque situation est une sourcière, des murs partout : je*

m'exprimais mal, il n'y a pas d'issues à choisir. Une issue s'invente soi-même. L'homme est à inventer chaque jour. »²⁴

Voilà l'orientation que Sartre lui-même donne à son théâtre.

Avec *Le théâtre est-il nécessaire ?* Denis Guénoun²⁵ pose le problème de l'identification au théâtre, la double identification : celle de l'acteur et celle du spectateur. Dans ce livre, il analyse la situation à travers les trois périodes qu'il identifie et caractérise. Le plus important est que l'identification participe d'une problématique plus large de la nécessité du théâtre comme lieu de l'agir et lieu du regard. Le contexte de notre époque, celle que Guenoun appelle «l'époque du jeu », s'ouvre dès lors qu'un art nouveau, le cinéma s'étant approprié l'imaginaire, laisse libre cours à un théâtre qui s'invente et s'innove à chaque instant selon le bon vouloir de chacun. « *Le théâtre veut être repensé, relancé, repris. Nous ne pouvons nous satisfaire dans sa langueur, ni nous résoudre à son excitation.* »²⁶

C'est justement dans cette perspective que cette étude nous a paru intéressante. Elle propose de nouvelles pistes et conditions pour que le théâtre survive et reste utile. « *Il faut un vie théâtrale autrement structurée, qui réponde à la nécessité du théâtre d'aujourd'hui* ». ²⁷

L'art du théâtre doit s'ouvrir aux flux de la vie qui lui reste étrangère. « *C'est la scène qu'il faut ouvrir, la scène comme espace pratique, matériel* »²⁸
La scène doit s'ouvrir à tous ceux qui y sont exclus. Les professionnels du théâtre doivent travailler et collaborer avec les autres qui peuvent les aider à mettre la vie en scène.

«Il faut des spectacles désajustés, troués, de théâtralité de non théâtre(...) Le théâtre veut du non théâtre qui le comprend. Non pour en tuer une plus value

²⁴ Sartre (J-P) *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris Gallimard, 1948,p 315

²⁵ Denis Guénoun est professeur à l'Université de Paris- Sorbonne. Il a été comédien, musicien, metteur en scène

²⁶ GUENOUN (D), *Le théâtre est- il nécessaire ?*, Ciré- poche 1997, p 170

²⁷ Ibid,p 171.

²⁸Ibid , p171.

esthétique des gourmets : pour que le théâtre ouvre sa monstration à l'inexpertise et au tumulte »²⁹

La marche du théâtre doit pour cela être vivement bousculée. Il faut bien des spectacles d'acteurs professionnels, jouant avec de non professionnels. En définitive, le théâtre disponible n'est pas nécessairement celui que la vie demande. Certains besoins demeurent insatisfaits. En cas de besoin, si le théâtre nous manque et si la carence dure, quelque chose est en danger. Aussi faut-il préserver à tout prix le théâtre.

²⁹ Ibid, p171.

2- Problématique, Objectifs et hypothèses

2-1 Problématique de l'étude

Au XXe siècle Les voix se sont diversifiées dans le genre théâtral. Cette situation a amené beaucoup de critiques à parler de la crise de théâtre. Ils ont abondamment écrit sur non seulement "la diversité des formes" mais aussi sur "le renouvellement du langage".

Alors la dramaturgie de cette époque a connu beaucoup d'écoles pour différentes philosophies du théâtre et de très grands maîtres. En ces moments là, le théâtre était à la croisée des chemins. Ainsi il y a eu l'école du "nouveau théâtre" et / ou "théâtre de l'absurde" avec de grands noms comme Antonin Artaud, Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Jean-Paul Sartre...

Sartre est connu comme un philosophe de son temps. Il a fortement contribué à la réflexion philosophique avec le courant existentialiste et surtout avec des publications de grande valeur. *L'être et le néant* reste une référence philosophique.

Le philosophe est aussi romancier. Et les critiques font remarquer que la philosophie existentialiste se lit aisément à travers les romans de Sartre. *La nausée*, *Les chemins de la liberté* ne sont pas aisément compris, si le lecteur n'a pas quelques bribes de cultures existentialistes.

Le philosophe est aussi dramaturge. Il a publié et fait jouer une bonne dizaine de pièces de théâtre dont la majorité s'est imposée comme des classiques. Des pièces qui ont marqué leur temps tant par leurs thèmes, les personnages que l'esthétique qui s'en dégageait.

Il est évident que le théâtre sartrien a joué un grand rôle dans la vie littéraire contemporaine. Il a influencé la vie littéraire, sociale, politique et religieuse de son temps. Sartre a produit un théâtre à la hauteur de son immensité littéraire et philosophique ; un théâtre d'avant-garde qui a illustré et permis de comprendre, les idées philosophiques et l'engagement social de l'auteur.

Le théâtre sartrien est vu généralement comme un produit iconoclaste d'un esprit peut-être éclectique. On retrouve ses pièces tantôt sous l'appellation du nouveau théâtre, tantôt sous l'appellation théâtre de l'absurde, tantôt, ni dans l'un, ni dans l'autre. La dramaturgie sartrienne est rarement étudiée comme une spécificité, comme une école de théâtre, comme une voie et une voix particulières de son temps. Pourtant il y aurait des raisons à se soumettre à cet exercice.

Avec Sartre, ne peut-on pas explorer les pistes d'un théâtre de renouvellement thématiques et de personnages ?

Ce théâtre est-il le fruit d'une expérience, d'une vocation, ou simplement l'expression des fantasmes, d'un auteur bien atypique ?

Ce théâtre n'est-il pas particulier et exceptionnel parce qu'il prend ses sources et racines dans les profondeurs d'une philosophie dont le dramaturge en est le maître.

La biographie de l'auteur, sa conception philosophique, les contraintes sociales, politiques et culturelles n'ont-elles pas déteint sur le théâtre sartrien pour le rendre finalement dépendant de tout un système ?

La thématique et les personnages ne peuvent-ils pas consacrer le théâtre sartrien comme un théâtre existentialiste ?

Ce sont ces constats et ces interrogations qui nous ont conduits à choisir le présent thème. Ils nous ont amené à nous demander si l'on ne pouvait pas rechercher et trouver les caractéristiques spécifiques du théâtre de Sartre pour étudier la possibilité d'une idéologie, d'une philosophie, d'une esthétique du théâtre sartrien pour peut-être déboucher sur un théâtre existentialiste séparé du "nouveau au théâtre" et / ou théâtre de l'absurde" et ses dérivés.

2-2 Objectifs et hypothèses

Notre objectif à travers ce travail n'est pas de faire connaître Sartre ou de faire découvrir le théâtre sartrien. On connaît bien, le philosophe, le romancier, l'essayiste et le dramaturge.

Le théâtre est bien connu à travers ses textes et différentes mises en scène. On le lit, on le commente et on l'apprécie. Mais nous croyons qu'on peut aller au-delà de cette réception.

De façon générale, bien qu'il soit connu et apprécié, le théâtre de Sartre n'est pas toujours distingué, c'est-à-dire une étude qui identifierait ses caractéristiques particulières pour le présenter comme une entité avec ses règles et une vision : sous l'angle de la thématique et des personnages, le théâtre sartrien ne serait-il pas un théâtre existentialiste ?

Dans quelle mesure pourrait-on parler de "Théâtre de situation" Chez Sartre ?

Son théâtre ne serait-il pas au service de l'existentialiste athée. Quelles sont les convergences et les divergences entre le théâtre sartrien et « le nouveau théâtre » et/ou « le théâtre de l'absurde ».

L'étude thématique ne pourrait-elle pas consacrer les liens entre le théâtre sartrien et la philosophie existentialiste ?

Les personnages de la dramaturgie sartrienne ne sont-ils pas porteurs d'une philosophie ?

La recherche de solutions à ces multiples interrogations nous a conduit à la formulation des hypothèses de travail relatives à :

- La stratégie de communication : Sartre a fait du théâtre dans le but de vulgariser ses idées philosophiques difficiles à comprendre.
- La thématique : dans l'œuvre théâtrale de Sartre, l'auteur reprend ses idées philosophiques ; très proche du théâtre de l'absurde.
- Aux personnages : les personnages de Sartre sont au service d'une philosophie, d'une vision du monde.
- L'esthétique : Sartre séduit, convainc, dérange avec son théâtre qui tranche avec le traditionnel. On ne serait le confondre avec le "nouveau théâtre.
- La réception : le théâtre de Sartre est réservé à une élite à une classe d'initiés. Il n'est donc pas un théâtre populaire.

3- Résultats attendus et méthodologie

3-1 Résultats attendus

Le théâtre sartrien s'est développé, surtout à un moment où on parlait plus de « nouveau théâtre ». Placé dans le contexte philosophique et vu l'auteur de ses pièces, la dramaturgie sartrienne est confondue au théâtre de l'absurde. Nous avons voulu lever ces équivoques et confusions.

Cette étude nous amènera donc à distinguer à spécifier le théâtre de Sartre. Nous attendons arriver à une description des caractéristiques et des aspects de cette dramaturgie. A l'issue de ce travail, le théâtre sartrien pourrait être vu comme une entité, une spécificité.

Par ailleurs, des études existent sur les techniques de rédaction des textes dramatiques humoristiques et de sensibilisation. Le théâtre de Sartre au-delà de tout, veut inculquer une philosophie, faire passer une idéologie.

La présente étude permettra d'étudier et d'identifier les stratégies utilisées par Sartre pour d'une part, rendre populaire par l'art, une philosophie aussi difficile ; et d'autre part, réussir à convaincre sur une doctrine philosophique.

L'utilité de ce travail réside alors dans une meilleure connaissance du théâtre sartrien et de la découverte de techniques d'écriture pour faire passer à travers l'art dramatique une idéologie et des convictions philosophiques.

3-2 Méthodologie de l'étude

Nous avons pensé que les approches méthodologiques indiquées pour cette recherche au niveau de l'analyse de l'énonciation du contenu et de l'éthogramme sont la critique thématique et la critique psychanalytique.

La critique thématique initiée à Genève par Raymond 1897-1984 et Béguin 1901-1957 s'affirme comme une double rupture avec la tradition universitaire de l'époque. La notion de thème est introduite pour rendre compte de l'univers ainsi qu'un processus d'identification du critique à l'imaginaire. L'école de Genève privilégie ainsi un travail critique reconnaissant dans l'œuvre sa relation différentielle et polémique avec la littérature antérieure ou avec la société

environnante. Il s'agit d'établir une relation critique par lequel le texte devient sujet autant qu'objet de la conscience.

Pour la critique thématique, il y a toutes sortes de thématique, il y a toutes sortes de thème mythique ou psychique, mythologique ou psychologique, sociologique ou philosophique, psycho-social ou socio-historique. Le thème peut être conscient, préconscient ou subconscient.

Lorsque la thématique rassemble surtout des thèmes philosophiques ou des thèmes théologiques, il y a lieu de parler de la philo-critique. Les spécialistes de cette approche critique sont : Georges Bataille, Pierre Klomonski, Maurice Blanchot, Jean-Paul Sartre, Serge Doubrosski.

Après cette présentation de la critique thématique, son importance pour ce travail de chercher est évidente. Cette approche critique nous permettra donc de :

- Déterminer la nature des thèmes du théâtre sartrien.
- Identifier leurs sources diverses.
- Examiner les thèmes sociaux des thèmes philosophiques.
- Repérer les thèmes obsessionnels du dramaturge.
- Eprouver les thèmes structurateurs transversaux de la philosophie existentialiste.

L'approche thématique pourrait être complétée par la critique existentialiste. Pour se faire plus apte et plus efficace lorsqu'il s'agira des thèmes philosophiques.

Cette approche critique reconnaît d'ailleurs Sartre comme l'un de ses grands acteurs.

En effet, en France après la guerre, il y a eu une recomposition du paysage intellectuel d'où émergent différentes philosophiques. Dans la lignée du Husserl et de Heidegger, l'existentialisme réinterroge la notion de liberté. La conscience n'est pas une chose en soi, elle se caractérise par le fait qu'elle n'est jamais ce qu'elle est, toujours au monde, toujours négation originaire de soi de la situation.

La critique sartrienne repose ainsi sur cette capacité de la conscience à pouvoir “néantiser” se mettre à distance en donnant sens et liberté à travers notamment le pouvoir de l’imagination. D’un point de vue littéraire, cette philosophie implique une critique “progressive régressive” procédant par un va et vient faisant surgir le conflit vivant qui oppose une œuvre à l’époque dans laquelle elle s’inscrit.

Cette méthode critique nous aidera à comprendre si oui ou non la conception philosophique de Sartre est présente dans sa dramaturgie, si la liberté telle qu’elle est décrite dans la philosophie sartrienne est celle dont les personnages font preuve.

Par ailleurs, pour comprendre et bien cerner la personnalité de l’auteur et par ricochet saisir le fonctionnement réel des personnages sartriens, nous aurons recours à la critique psychanalytique.

« La psychanalyse cherche à connaître avec quel fond d’impressions et de souvenirs personnels l’auteur a construit son œuvre c’est dire que du texte on passe à la biographie, du personnage à l’écrivain »³⁰

On peut définir la psychanalyse comme une investigation psychologique ayant pour but de ramener à la conscience des sentiments obscurs ou refoulés. Pour Freud, la personnalité se forme à partir du refoulement de l’inconscient de situation, reçue dans l’enfance comme source d’angoisse et de culpabilité. On peut déjà lier une partie de la biographie de Sartre à ce postulat de Freud. Nombreux sont les personnages de Sartre qu’on pourrait alors proposer à l’analyse psychanalytique. Pour analyser Oreste, Hugo, ou Goetz, il faut recourir à l’enfance et au passé et à tout ce qui a été accumulé par la conscience de l’auteur.

Avec l’influence de la psychanalyse et de la sociologie émerge à partir de la deuxième moitié du siècle, une nouvelle vision de la critique littéraire. La littérature apparaît désormais comme une pratique humaine à la fois productrice de

³⁰ BERGEZ, *Méthodes critiques pour l’analyse littéraire*, Paris, Seuil, 1966, p 95.

formes signifiantes et portée par le mouvement continu des conflits qui font et défont les sociétés. Avec les théories freudiennes et marxiennes, il s'agit de réinscrire les œuvres littéraires soit du champ de l'inconscient social (idéologie), soit dans le champ des productions de l'inconscient individuel. Ainsi émerge la psychocritique élaborée dans les années 40 par Mauron (1899-1966) pour rechercher dans l'œuvre la configuration originelle de la psyché de l'auteur.

Ainsi, on peut aisément établir une relation entre les personnages de Sartre et lui-même. Le dramaturge dans ses choix, dans ses options, dans ses démarches et dans ses visions, est souvent incompris, comme nombre de ses personnages. Consciemment ou inconsciemment, Sartre a bâti au théâtre des personnages à son image, des personnages qui lui permettent d'exprimer sa pensée, son "moi". Pour comprendre ces personnages, il faut connaître et maîtriser Sartre lui-même.

Avec la critique psychanalytique on peut solliciter l'inconscient individuel pour se prêter à l'inconscient du texte. Il s'agira de révéler les liens entre l'inconscient d'un sujet et celui d'une société.

Autrement dit, cette méthode permettra de voir si

« Un événement intense et actuel éveille chez le créateur le souvenir d'un événement plus ancien le plus souvent d'un événement d'enfance de cet événement primitif dérive le désir qui trouve à se réaliser dans l'œuvre littéraire ; on peut reconnaître dans l'œuvre elle-même aussi bien des éléments d'impression actuelle que l'ancien souvenir »³¹

La critique psychanalytique permettra d'étudier comment le théâtre sartrien est le reflet de l'inconscient social. A partir des personnages sartriens on peut rechercher les sentiments obscurs ou refoulés du passé. Cette critique nous aidera à établir un lien d'une part, entre le passé et le présent des personnages et d'autre part, entre les différentes réactions des personnages et la vision existentialiste sartrienne.

³¹ TADIE (J. Y), *La critique littéraire au XXe siècle*, éd. Pierre Belfond, p 133.

Gilbert Lascault propose pour une critique psychanalytique efficace, un authentique travail de lecture qui ne préjugera pas ce qu'on va trouver. Il est évident qu'avec la critique psychanalytique, on déchargerait le théâtre sartrien de certains de ses préjugés.

En réalité, le dramaturge lui-même a eu une relation avec les théories freudiennes. Le philosophe et dramaturge chercha alors dans la doctrine une méthode permettant de comprendre l'individu sous toute ses facettes. En faisant ce choix, Sartre s'annonce freudien pour interpréter la signification des destinées humaines. Dans un scénario intitulé *L'engrenage*, il expliqua pour la première fois, son nouveau projet :

« Savoir comment s'opère la jonction du public et du privé (...). En combinant des analyses de types marxiste et psychanalytique, on devrait montrer comment une certaine société et une certaine enfance forment quelqu'un qui sera capable de prendre et d'exercer le pouvoir au nom de son groupe »³²

Sartre connaissait alors bien la méthode psychanalytique et l'appliquait. Appliquer cette méthode à ses textes, c'est comme l'eau qui retourne à la source. Mais elle nous permettrait de partir de l'esprit des textes pour découvrir leur construction et leur sens.

³² SARTRE, *L'Engrenage* in *La P. respectueuse*, Paris, Gallimard, 1954.p 5



DEUXIEME PARTIE :
PLAN DETAILLE DU MEMOIRE

Chapitre 1 : Le contexte de la dramaturgie sartrienne.

Toute œuvre est fille de son temps et de son environnement. Sartre ne pourrait pas produire une littérature qui ne tienne pas compte des urgences et des aspirations de son temps.

1-1 – L'influence sociale et littéraire

1-1-1 Les contraintes sociales.

Le XXe siècle est réputé comme un siècle difficile compte tenu de tous les remous et de toutes les agitations qui l'ont caractérisé. Il a été qualifié par les uns de "siècle en crise" et par les autres de "siècle de discrédit". La situation sociale était suffisamment troublée. En effet, les deux guerres mondiales ont fortement contribué à changer les mentalités, à désillusionner et à signer les aveux d'une science et d'une technique qu'on croyait déjà nouveau Dieu, qui devrait régenter le monde. A cette époque tout était à reconstruire sur tous les plans. C'est dans ce contexte général que Sartre a publié sa première pièce de théâtre en 1943 en pleine seconde guerre mondiale. La société française d'après la première guerre mondiale connaît un malaise insupportable : devant ce monde on ne percevait que peur et hypocrisie. Les inquiétudes étaient visibles et les remises en question s'annonçaient. Chercher à comprendre un tel monde conduisait à un engagement. C'est ce que font Paul Nizan avec *Aden Arabie* et Sigmund Freud avec son livre au titre très significatif *Malaise dans civilisation*. Il décrit le malaise et invite à des recherches sur les sociétés primitives. L'Europe ne croyait plus en elle. De plus en plus elle se renie. Elle croit trouver des modèles de civilisation en se tournant vers l'Orient comme vers la seule source de sagesse. Les jeunes européens croient que l'Orient est le monde où la séparation entre l'homme et la nature n'est intervenue, où l'union harmonieuse de l'esprit avec soi-même, de l'homme avec l'univers est encore possible. C'est tout cela que Renon Guénon tente de décrire dans *La crise du monde moderne*. L'Europe en ces moments là, était à la recherche d'un cinquième Evangile. C'est cette vie sociale qu'exprimera la littérature qui n'a qu'une seule certitude : elle sait que Dieu est mort et s'efforce de le remplacer par

l'homme. Comment ne pas voir dans cette immense entreprise de salut sans la grâce le signe d'une déception, d'une attente anxieuse. A partir de 1932, la situation sociale en France s'est particulièrement dégradée. La crise économique a entraîné une augmentation exponentielle du chômage et l'érosion du pouvoir d'achat des travailleurs. S'en suivront des séries de grèves qui embrasseront la plupart des secteurs d'activité même celles non syndiqués. Ce sont ces troubles sociaux qui provoqueront les accords de Matignon signé dans la nuit du 07 au 08 juin 1936. Ils ont abouti à de grandes réformes : augmentation des salaires pour les travailleurs, reconnaissance des droits syndicaux, la limitation à 48 heures la durée hebdomadaire de travail, les congés payés... En 1938, Paul Raymond, un libéraliste devient Ministre des Finances, diminue les dépenses civiles augmente les impôts et remet en cause la loi de 48 heures. La Confédération Générale des Travailleurs (C.G.T.) réplique par une grève sévèrement réprimée. C'est dans une tension sociale que la France entrera en guerre en 1939.

1-1-2 L'histoire littéraire

Au lendemain de la première guerre mondiale, la littérature est marquée à la fois par les traumatismes du conflit, et par une effervescence créative. L'avant-garde se constitue dans le prolongement des initiatives individuelles. Au dadaïsme qui se développe autour de Tristan Tzara, succède le surréalisme des années 20 et 30 avec à sa tête, André Breton. Des écrivains comme Desnos cherchent à rompre les règles formelles qui caractérisent le classicisme et à introduire dans la littérature l'inconscient et le merveilleux. D'autres comme Paul Eluard, ou Louis Aragon, partagent également dans un premier temps ces aspirations avant de renouer avec un classicisme dans de nombreux poèmes. L'influence des théories de Freud est l'une des principales origines de cette vision trop rationnelle de la création. Mais durant les années 1930, l'adhésion des principaux écrivains au parti communiste crée des tensions au sein du groupe surréaliste qui bientôt se disperse. Toutefois, même si le surréaliste est un courant important durant ces années les

écrivains n'y sont pas tous rattachés. Marcel Proust, Paul Valéry, Paul Claudel, ou André Gide, pour ne citer qu'eux, sont à l'origine de nouveaux traitements et de nouveaux thèmes qui marqueront durablement la littérature du XXe siècle. La seconde guerre déchire la France, certains écrivains comme Pierre Drieux. La Rochelle ou Louis Ferdinand Céline, adhèrent au régime de Vichy alors que d'autres comme André Malraux, Jean Paulhan entrent dans la résistance. Les années d'après guerre sont marquées par de nouveaux courants désillusionnés. On entre alors dans ce que Nathalie Sarraute appelle l'ère du soupçon parce que le recours à l'arme nucléaire a, pour la première fois dans l'histoire de l'humanité montré que l'espèce pouvait s'anéantir, les écrivains sont davantage préoccupés par la situation de l'homme dans l'univers et, parce que tout semble tendre vers l'absurde. C'est le cas par exemple dans l'existentialisme de Jean-Paul Sartre ou dans la littérature de l'absurde d'Albert Camus ou d'Eugène Ionesco.

Si les auteurs ne traitent pas directement de l'homme, ils prennent comme objet d'étude, la matrice même de la littérature : le langage. Dès lors, la littérature semble se retourner sur elle-même et sur son pouvoir signifiant, ce phénomène est à rapprocher du doute qui s'empare des écrivains quant au rôle qu'ils peuvent avoir dans la société contemporaine. A cette tendance se rapporte le nouveau roman, avec en particulier Alain Robbe-Grillet, Michel Butor et Marguerite Duras. Dans ce foisonnement de tendances, les choix et les styles s'enchevêtrent, les genres que sont le théâtre, le roman et la poésie, plus on évolue dans le siècle, plus il devient difficile de distinguer le courant précis auquel appartient telle ou telle œuvre. Le nouveau théâtre par exemple, met en scène des personnages dont on ne sait plus très bien s'ils sont comiques ou tragiques. Ils côtoient et ignorent un théâtre plus populaire.

On assiste alors à un renouveau du théâtre français. Giraudoux revient aux mythes occidentaux en les modernisant complètement, théâtre littéraire et souvent philosophique. Anouilh inaugure un théâtre grinçant et parfois absurde, au sujet du Bien et du Mal. Artaud préconise un théâtre cruel et brutal. Claudel cherche à

mettre en scène l'universalité du message chrétien et l'intrigue de la pièce retrace les différentes étapes de cet itinéraire qui mène à la pleine conscience de la foi.

1-2 Un nouveau langage dramatique.

Les bouleversements socio économique et politique qui ont secoué l'Europe avant, pendant et après la seconde guerre mondiale, se sont poursuivis et n'ont guère épargné le monde culturel. En littérature il eut une rupture avec la tradition.

1-2-1 Nécessité d'un langage nouveau

Notre réflexion n'embrassera pas toute la littérature qui a subi de profondes mutations pendant cette période. Nous analyserons ici le cas du théâtre. La seconde guerre mondiale a marqué les esprits. L'orientation et le but de la littérature en ont reçu des coups. Il n'était plus évident, qu'on fasse du théâtre comme auparavant. Un parfum d'après guerre continuait de régner sur Paris des années 50. Acteurs, auteurs, metteurs en scène fréquentent les mêmes scènes, les mêmes cafés. Ils échangèrent leur réflexion sur l'art théâtral, notamment leurs expériences d'hommes de spectacle. Ils concluent de révolutionner l'art théâtral, de donner une autre vision au théâtre ; de redéfinir le théâtre. Ils ne pourront le faire efficacement qu'à travers le langage.

« Ni l'humour, ni la poésie, ni l'imagination ne veulent rien dire, si par une destruction anarchique, production d'une prodigieuse volée de forme qui seront tout le spectacle ils ne parviennent à remettre en cause organiquement l'homme, ses dos sur la réalité et sa place poétique dans la réalité »³³

Ces dramaturges révolutionnaires ambitionnent faire de la scène le lieu même d'un nouveau réel, à travers une innovation radicale.

³³ Artaud (A) *Le théâtre et son double*, op cit, p103.

Le langage est au carrefour de toutes les innovations de ces dramaturges liant, rêve et symbole, les grandes caractéristiques de ce nouveau théâtre se manifestent surtout par le truchement des mots.

Ainsi le nouveau théâtre fonctionne comme une interrogation permanente sur le fondement du langage en viabilité.

A ce sujet Michel Corvin, dans *Le théâtre nouveau en France*, fait deux formulations. C'est d'abord le langage poétique qui permet «*de suivre les moules habituelles de la phrase et de la rhétorique, moins pour étonner le spectateur que pour dire plus et autrement*»³⁴. Ensuite le langage prend la forme d'une dénomination qui a une valeur sociale et politique. Ces nouveaux dramaturges utilisent le pouvoir du langage. «*Les forts n'ont pas besoin d'agir ; il leur suffit de parler ; leur parole est métaphorique intransitive, il maintient un ordre* »³⁵. Pour eux, la scène est un lieu où la vie se métamorphose. Le théâtre ne doit être ni le reflet, ni l'école du quotidien. Il doit se créer une existence en se servant de différents moyens à sa disposition en utilisant l'intelligence et la sensibilité des hommes et en se servant des objets du théâtre. On retiendra qu'il s'agisse de la génération d'Ionesco ou de celle d'Arrabal, les auteurs du langage nouveau refusent la langue traditionnelle de la scène. Refus qui s'applique non seulement du verbe sonore mais aussi à la langue, et initie un engagement.

1-2-2 Sur les pistes de l'engagement

Depuis le XIXe siècle avec des écrivains comme Hugo, Zola, on savait que l'écrivain, est plus largement l'artiste est engagé dans la situation sociale et politique. Il vit au sein d'une communauté, vit les mêmes bonheurs et les mêmes malheurs que ses semblables, il ne saurait donc s'en soustraire. Il est évident qu'il soit amené à prendre parti pour ou contre.

³⁴ Michel Corvin, *Le théâtre nouveau en France, Que sais-je ?*, PUF, 1963 p36.

³⁵ Ibid p 21.

Au début du XXe siècle, c'est l'affaire Dreyfus qui en a donné la plus haute illustration : il était difficile d'être un artiste neutre. Au sortir de la deuxième Guerre Mondiale, l'engagement pris la forme d'une exigence pour l'écrivain. Sartre avec sa revue '*Les temps modernes*' plaide pour que l'écrivain sorte de l'irresponsabilité qui découle de son origine bourgeoise. '*Les temps modernes*' étaient l'expression de la littérature engagée. C'est dans cette ferveur que se développera le théâtre XXe siècle. Le genre dramatique considéré souvent comme un genre populaire, peut aider à sensibiliser et à conscientiser les populations.

Ainsi le théâtre servait d'exorcisme. Le genre qui aide à faire défiler sur scène une foule d'abruptes, de sadiques, d'illuminés, de bourreaux, d'opprimer, de persécutés et de persécuteurs. Le théâtre avait pour fonction de faire éclater la mauvaise conscience collective et individuelle. Le théâtre se nourrissait des expériences de l'auteur et devenait populaire, tous les spectateurs se retrouvaient dans ce qui était dit et fait.

Pour Bertolt Brecht, le théâtre doit amener à la prise de conscience et à la prise de conscience politique. Il assigne ainsi au théâtre un rôle didactique et incite le lecteur à chercher une solution au problème de la société moderne.

Selon Antonin Artaud, le théâtre doit réussir à opérer une révolution dans la vie de l'homme. Il doit aider à remettre en cause la vision et les idées que l'homme a de la réalité. Le théâtre ne devrait plus se préoccuper des dimensions traditionnelles du genre se faire comme un genre : il doit se faire comme un art vivant, spontané et express

Le commentaire de Geneviève Serreau dans *l'Histoire du nouveau théâtre* est assez édifiant.

« *Ce nouveau réalisme, certes, n'est pas entièrement nouveau et l'on en distingue les origines et les précurseurs, mais il s'impose aujourd'hui*

d'une façon particulièrement vive et dans tous les arts. Il est lié aux récents événements de notre histoire tout comme à l'évolution de l'art théâtral. »³⁶

L'engagement du théâtre à cette époque peut être considéré comme un refus d'embrigadement, un refus d'orientation de l'art. C'est contre cet état de chose que l'artiste se révolte. Eugène Ionesco prêche pour une liberté de créativité.

« On dit que le théâtre est en danger, en crise. Cela est dû à plusieurs causes. Tantôt, on veut que les auteurs soient les apôtres de toutes sortes de théologies. Ils ne sont pas libres, on leur impose de ne défendre, de n'attaquer, de n'illustrer que ceci ou cela. S'ils ne sont pas des apôtres, ils sont des pions. Ailleurs, le théâtre est prisonnier non pas de système mais de conventions, de tabous, d'habitudes mentales sclérosées de fixation (...) Je me suis proposé pour ma part de ne reconnaître d'autres lois que celles de mon imagination, et puisque l'imagination a des lois, c'est une nouvelle preuve que finalement elle n'est pas arbitraire. »³⁷

La nouvelle révolution est inaugurée. Elle a pour but de faire du théâtre, selon ses auteurs, un art plus proche des réalités humaines, capable d'exprimer la vie authentique sans avoir recours aux artifices.

1-3 Le théâtre de l'absurde.

1-3-1 Caractéristiques

Le Théâtre de l'absurde est un terme formulé pour la première par l'écrivain et critique Martin Esslin pour désigner une direction théâtrale importante du XXe siècle aussi pour classer les œuvres de certains auteurs dramatiques des années 50, principalement en France, qui rompaient avec les concepts traditionnels du théâtre occidental.

³⁶ Geneviève Sarreau, *Histoire du Nouveau théâtre*, Paris Gallimard, 196, p 236.

³⁷ Eugène Ionesco *Discours sur l'avant-garde notes et contre notes*, Paris Gallimard 1962, p102.

En effet, au XXe siècle, le plus populaire mouvement d'avant-garde fut un théâtre influencé par les théories existentialistes et absurde de Camus et de Sartre, les dramaturges de cette tendance voyaient, selon Eugène Ionesco « *l'homme comme perdu dans le monde, toutes ses actions devenant insensée, absurde, inutile* »³⁸

Dans le sillage de l'existentialisme, le théâtre de l'absurde tends à éliminer tout déterminisme logique à nier le pouvoir de communication du langage pour le restreindre à une fonction purement ludique et réduire les personnages à des archétypes égarés dans un monde anonyme.

L'absurdité des situations, mais également la destruction du langage lui-même, ont fait de ce style théâtral un mouvement dramatique à part entière. Ce type de théâtre montre une existence dénuée de signification et met en scène la déraison du monde dans lequel l'humanité se perd.

Les dramaturges de l'absurde introduisent de ce fait l'absurde au sein même du langage. Ce n'est pas innocent. En s'exprimant ainsi, ils souhaitent mettre en évidence, la difficulté de l'homme à communiquer, à clarifier le sens des mots. De plus, en cherchant le sens des mots, l'homme s'angoisse et a peur de ne pas y parvenir. C'est ainsi que ces dramaturges montraient des personnages en face d'eux-mêmes et de la misère existentialiste, des personnages qui errent souvent dans un monde sans repère, prisonniers d'eux-mêmes et de leur ignorance.

Il est évident que le théâtre de l'absurde prend ses sources dans la philosophie existentialiste et celle de l'absurde en vogue en ces moments et animées par Jean-Paul Sartre et Albert Camus, mais surtout dans les écrits théoriques d'Antonin Artaud dans *Le théâtre et son double*. On pouvait aussi lire à travers le théâtre de l'absurde, les influences de Freud. Effectivement, ces auteurs créèrent les personnages marqués et traumatisés par le vécu quotidien, les différentes situations de guerre, les personnages chez qui, la vie psychique a pris le pas sur la réalité.

³⁸ Ibid, p 102.

La seconde guerre mondiale, Hiroshima, les camps de concentration ont fini par ébranler la conscience des hommes de ce temps là.

On peut retenir que le théâtre de l'absurde est le théâtre des trois crises. La crise de l'objet : ces dramaturges interpellent avec une rare violence la société de production/ consommation. Avec eux, le décor scénique se réduit parfois à sa plus simple expression, quelques objets s'emparent du devant de la scène pour s'y installer de manière proliférante ou répétitive. Cadavre envahissant, chaises multipliées, sac à main, inventorié sans fin, brosse à dent... Nous sommes ici en présence d'un espace dégénéré des choses où le trop-plein côtoie le vide.

La crise du sujet : le théâtre de l'absurde, c'est aussi le renouvellement des thèmes. Les thèmes du théâtre de l'absurde sont presque inédits. Basés essentiellement sur la transcendance métaphysique et sur une foi humaniste, ils traitent de la déconfiture du genre humain. C'est à peine que le thème a un sens chez les dramaturges absurdes.

La crise du langage : dans le théâtre de l'absurde, c'est un langage constamment hasardeux et complètement lacunaire. Dans tous les cas, on ne devrait pas s'attendre à un ordre de la rhétorique classique, à un langage irrigué profondément par une pensée vive. C'est plutôt un langage flétri, qui tombe dans la poussière. La communication entre les êtres s'évanouit.

1-3-2- Acteurs dramaturges absurdes.

Nous observons principalement deux : Eugène Ionesco et Samuel Beckett.

Eugène Ionesco est né en 1912 en Roumanie d'un père roumain et d'une mère française. En 1929, il prépare une licence de français.

Il décide d'apprendre l'anglais, et c'est en ce moment que l'idée lui vient d'écrire *La cantatrice chauve*, dont une partie de dialogue imite les phrases incohérentes d'un manuel de conversation courante en langue étrangère.

« *Les répliques du manuel que j'avais pourtant correctement, soigneusement copiées les unes à la suite de autres, se dérèglèrent* »³⁹ confie Ionesco. Voilà, l'histoire de la rencontre d'Ionesco avec le langage. La règle de ce dramaturge « *Sur un texte burlesque, un jeu dramatique. Sur un texte dramatique, un jeu burlesque.* »⁴⁰ Confie l'auteur lui-même dans *Notes des contre notes*.

Dans les premières œuvres d'Ionesco, le langage joue un rôle très important. *La cantatrice chauve (1950)*, *Jacques ou la soumission (1950)*, *La leçon (1951)* en sont une belle illustration.

L'autre caractéristique du théâtre ionescien est la prolifération et l'encombrement ; une prolifération d'objet de toute sorte. Dans *Les chaises (1952)*, un couple de vieillards solitaire attend avec beaucoup d'espoir. Ce qu'il aura, c'est l'accroissement de plus en plus rapide de nombre de chaises qui envahissent la scène, des chaises qui bloquent les vieux qui meurent. Cette prolifération matérielle cerne violemment la solitude humaine rappelle à l'homme qu'il va devenir objet à son tour, selon l'auteur.

Elle fait éclater « *l'absence de Dieu, l'irréaliste du monde, le vide métaphysique. Le thème de la pièce, c'est rien.* »⁴¹

Ce cauchemar, ce désordre créé par l'accumulation et la prolifération des objets se relèvera plus dense dans *Victime du devoir (1953)*, *Amédée (1954)*, *Rhinocéros (1958)*. *La Soif et la Faim (1964)*. Pour combler le vide angoissant qui nous entoure, il faut entasser du bric-à-brac.

C'est après avoir critiqué Brecht et son théâtre social en 1956 que Ionesco s'orienta lui-même dans le théâtre de dénonciation sociale avec *Rhinocéros (1958)* et *Tueurs sans gages (1959)*, mais c'est surtout *Rhinocéros* qui fera connaître ce dramaturge et qui le fit accéder au « grand théâtre ».

³⁹ Eugène Ionesco *Discours sur l'avant-garde notes et contre notes*, op cit, p125.

⁴⁰ Ibid, p126.

⁴¹ Eugène Ionesco *Discours sur l'avant-garde notes et contre notes*, op cit, p128.

Le théâtre de Ionesco est dominé par l'angoisse, la peur, le malaise, le désir de survivre, la tristesse, la nostalgie, la résignation. Il s'agit d'un théâtre comme le dit Robert Hirsch, où l'on entend la « *plainte d'un homme perdu qui regarde tout autour, avec des yeux désespérés* »⁴²

L'univers ionescien est dominé par la mort, les folies meurtrières de la volonté de puissance.

Voici comment le dramaturge lui-même qualifie son théâtre.

« *Mon théâtre est très simple (...) visuel, primitif, enfantin* »⁴³

Samuel Beckett quant à lui est né à Dublin d'une famille protestante. D'origine irlandaise, ce auteur a connu des débuts difficiles. C'est au théâtre qu'il va connaître la célébrité : en 1953, en effet sa pièce *En attendant Godo* est un triomphe. Sa carrière de dramaturge est lancée. Parmi les nombreuses pièces qui suivront, citons : *Fin de partie* (1957) ; *La Dernière bande* (1959) *Oh ! Les beaux jours* (1961) ; *Comédie* (1964) ; *Pas moi* (1973).

L'œuvre de Samuel Beckett occupe une place à part dans l'histoire de la littérature. Rares sont les écrivains, qui comme lui, ont jugé nécessaire l'abandon de leur langue maternelle pour élaborer une écriture nouvelle. Trop souvent réduite par la critique à sa seule dimension absurde, son œuvre théâtrale témoigne de la misère et de la solitude inhérente à la condition humaine, de l'impossibilité radicale d'être ou d'agir. Beckett ne s'exprime cependant pas sur le mode exclusif de la résignation ou du ressentiment ; il cherche dans son écriture à faire face et à résister au malheur. Ainsi l'humour est-il constamment présent dans cet univers désolé, peuplé de marginaux, des clochards, des vagabondes, des reclus, des clowns, des vieillards,... qui ne semblent attacher à la vie que par fil tenu, celui de leur bavardage. Porté par un humour de situations, le rire chez Beckett est surtout lié aux jeux sur le langage.

⁴² Ibid, p128.

⁴³ Eugène Ionesco *Discours sur l'avant-garde notes et contre notes*, op cit, p131.

L'écriture de Beckett est avant tout celle d'un poète. Le langage constitue l'élément central de sa dramaturgie, toujours menacé par la perte de sens et par l'effacement dans le néant mais toujours renaissant pour dire le désir de vivre.

Samuel Beckett a reçu le prix Nobel de la littérature en 1969.

Chapitre 2 : Thèmes et personnages du théâtre sartrien au service de l'existentialisme athée.

En dehors de la mise en scène, qui relève de la compétence d'un autre artiste, les différents sujets et les personnages chargés de leur mise en drame peuvent être les reflets de la philosophie dont le dramaturge est le maître. Mais avant il est indispensable de faire connaître la doctrine existentialiste athée.

2-1 Des principes de l'existentialisme sartrien.

2-1-1 Les fondements de l'existentialisme athée.

A l'entrée du livre qui est considéré comme la bible de l'existentialisme athée, *L'être et le néant*, Sartre écrit en reprenant la formule de Husserl, « *tout conscience est conscience de quelque chose* »⁴⁴

A partir de cette formule, Sartre s'oppose à la dualité du phénomène : il n'y a rien qui se cache derrière le phénomène. Pour lui, on peut définir la conscience comme éclatement de l'existant vers son monde. Selon Sartre, la conscience ou le « pour soi » c'est ce qui met l'homme en contact avec l'extérieur. La conscience est ce qui permet à l'homme de révéler l'existant.

« *La conscience est révélation révélée des existants et les existants comparissant devant la conscience sur le fondement de leur être.* »⁴⁵

Le contact de la conscience avec le monde extérieur, lui permet d'élire des projets afin de satisfaire les besoins. L'homme vit dans un état de besoin permanent. Il vit constamment dans le désir de dépasser ce qu'il a, ce qu'il est pour se faire.

« *La réalité humaine est son propre dépassement vers ce qu'elle manque, elle se dépasse vers l'être particulier elle existe d'abord comme manque et en liaison synthétique immédiate avec ce qu'elle manque.* »⁴⁶

⁴⁴ SARTRE, *L'être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943, p 26.

⁴⁵ Ibid p 29.

Pour Sartre, c'est parce que ce manque est permanent, jamais entièrement comblé que l'homme vit. C'est ce qui différencie et distingue l'homme des autres éléments de la nature. Exister pour lui c'est donc exprimer un manque et s'engager à combler ce manque.

C'est à partir de ce principe que s'explique la définition de l'existentialisme.
« *L'existence précède l'essence.* »⁴⁷

En termes philosophiques, tout objet a une essence et une existence. Mais l'existentialisme et particulièrement l'existentialisme athée priorise la primauté de l'existence sur l'essence. Selon lui, il faut que l'homme existe d'abord avant de se définir. Considérant l'essence comme l'accumulation des projets réalisés, il faut que l'homme finisse de vivre avant de savoir qui il est, avant de se définir. Autrement dit, étant donné qu'il n'y a pas de nature humaine, on ne peut pas concevoir l'homme dans une certaine universalité, il est un individu. Ainsi chaque homme est unique. Alors l'homme ne se détermine qu'en se faisant, qu'en agissant. Il existe d'abord avant de déterminer son essence.

« *Cela veut dire que l'homme existe d'abord se rencontre, surgit dans le monde et qu'il se définit après.* »⁴⁸ En somme, Sartre fonde sa philosophie sur l'homme, un homme actif qui se fait lui-même, indépendant du destin, d'un Dieu.

2-1-2 L'homme sartrien.

Dans la philosophie sartrienne, tout tourne autour de l'homme. L'homme sartrien est celui engagé, capable d'action pour se faire. Mais comment fait-on pour se faire ?

L'homme qui veut se faire par l'action, choisit entre plusieurs attitudes possibles. C'est l'homme lui-même et lui seul qui choisit ce qu'il doit être. Etant

⁴⁶ SARTRE, *L'être et le néant*, op, cit, p29.

⁴⁷ SARTRE, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Gallimard, 1945, p 26.

⁴⁸ Ibid, p26

donné que le monde n'est pas intelligible a priori, c'est l'homme qui par ces choix et actes donne un sens aux choses et au monde.

Seulement, puisqu'il aurait choisi librement de faire telle chose au lieu de telle autre, il sera entièrement responsable de ce qu'il aurait fait. C'est ce que Sartre appelle dans *L'existentialisme est un humanisme*, « la responsabilité totale. »⁴⁹

Effectivement par son choix, l'homme engage toute l'humanité. Pour l'existentialisme sartrien, chaque acte que chacun des hommes pose a certainement une influence sur les autres.

*« L'homme est responsable de ce qu'il est (...) et quand nous disons l'homme est responsable de lui-même, nous ne voulons pas dire que l'homme est responsable de sa stricte individualité, mais qu'il est responsable de tous les hommes. »*⁵⁰

Il est évident qu'une telle responsabilité impose un engagement. Aussi l'engagement est-il un pilier de l'existentialisme.

Si le philosophe est un homme engagé, l'existentialiste l'est par excellence. Au cœur de la liberté absolue et de la responsabilité totale naît l'angoisse.

L'angoisse est une forme éminente de l'appréhension, de liberté, de la responsabilité et de la solitude par la conscience. C'est en réfléchissant sur elle-même et sur son avenir que la conscience éprouve l'angoisse.

« L'angoisse est donc la saisie réflexive de la liberté par elle-même, elle surgit de la négation des appels du monde, elle apparaît dès que je me dégage du monde où je m'étais engagé pour appréhender moi-même comme conscience. »

⁴⁹ La responsabilité totale : peu importe les choix faits, chacun doit prendre la toute responsabilité de ceux-ci, car on est seul à avoir fait ces choix.

⁵⁰ SARTRE, *L'existentialisme est un humanisme*, op, cit, p26.

Si l'homme cherche à se délivrer de son angoisse en se masquant sa liberté ou en la niant, pour ne pas avoir à être responsable, il n'aboutira qu'à l'attitude de la mauvaise foi.»⁵¹

Sartre définit la mauvaise foi comme une façon pour la conscience de se mentir à elle-même. Dans le mensonge, il y a un trompeur et un trompé. C'est un acte de la conscience devant la conscience.

« On dit indifféremment d'une personne qu'elle fait preuve de mauvaise foi ou qu'elle se met à elle-même.»⁵²

L'autre conséquence de la liberté sartrienne est qu'il n'y a pour l'existentialiste, ni Bien, ni Mal. Ce qui est Bien pour moi, c'est ce que j'aurais choisi de faire. Chacun ne pourrait choisir pour soi que le Bien. L'existentialisme sartrien soutient qu'il n'existe pas d'autorité ou de règles imposant à l'homme une conduite précise et rigide.

« Quand je délibère, les jeux sont faits. »⁵³ Le sartrien rejette donc toute morale qui catalogue d'un côté le Bien et de l'autre côté le Mal. Pour lui, l'homme est seul maître et juge parce qu'il est libre, seul et responsable, parce qu'il ne veut pas tomber dans la mauvaise foi, en faisant ce qu'on appellerait Bien, mais que sa conscience récuserait.

C'est donc à l'homme et à lui seul qu'il revient de déterminer ce qu'il doit être. Il n'y a que lui et lui seul, sans secours.

« L'existentialiste ne pensera pas non plus que l'homme peut trouver dans un signe donné, sur terre, qui l'orientera ; car il pense que l'homme déchiffre lui-même le signe comme il lui plait. Il pense donc que l'homme sans aucun appui est sans aucun secours condamné à chaque instant à inventer »⁵⁴

⁵¹ SARTRE, *L'être et le néant*, op, cit, p75.

⁵² Ibid, p 82.

⁵³ Ibid, p 274.

⁵⁴ SARTRE, *L'existentialisme est un humanisme*, op, cit, p37.

Comme on le voit l'existentialisme est une philosophie qui met l'homme en face de lui-même. Il le responsabilise en même temps qu'il le rend seul créateur des valeurs et créateur du monde. L'homme se définit par des actes.

2-1-3 La question de Dieu.

Dieu n'est pas une préoccupation particulière pour l'existentialisme athée. Seulement Sartre ne se contente pas d'affirmer son athéisme. Il le démontre rigoureusement en s'inspirant et en exploitant les définitions que ceux qui y croient en donnent. En effet, Dieu est souvent présenté comme ce qui est le fondement, la cause de lui-même. Il est le début et la fin de toute chose.

Pour Sartre, aucun existant ne saurait être son propre fondement. L'argument évoqué dans *L'être et le néant* est la contradiction impliqué dans la notion d'un être qui serait le fondement de soi même ou "causa sui."

« L'acte de causation par où Dieu est un acte de néantisation comme toute reprise de soi, dans l'exacte mesure où la relation première de nécessité est un retour à soi, une réflexive. »⁵⁵

C'est dire que, pour fonder sa propre existence, il faudrait exister, ce qui est évidemment contradictoire. Sartre rejette ici la notion d'existant nécessaire. Pour lui, l'existence est synonyme de contingence, en sorte que si Dieu existait, il serait contingent.

C'est justement ce que les chrétiens ne peuvent admettre. Dieu n'est pas contingent. Il doit exister, son existence se justifie. Il doit exister pour que le monde, les êtres et les choses soient. Pour eux, l'existence de Dieu est obligatoire et indubitable.

⁵⁵ SARTRE, *L'être et le néant*, op, cit, p 117

Or, dans *L'être et le néant*, Sartre démontre que tout existant est de trop : « *incrée, sans raison d'être, sans rapport aucun avec un autre être, l'être en soi est trop pour l'éternité.* »⁵⁶

Tout existant dont l'existence s'imposerait n'existe pas dans la pensée sartrienne. Alors Dieu n'existe pas.

Dieu, tel qu'il est serait un être puissant qui ne manque de rien qui ne peut rien désirer qui ne peut parfaire. Il est plein et parfait. Mais Sartre considère l'existence comme la transcendance nécessaire provoquée par le manque. Dieu n'est pas, « par nature échappement à soi vers l'objet désiré ». En d'autres termes, pour qu'il existe, « il faut qu'il soit manque ».

Dans ces conditions, Dieu n'existe pas aux yeux de *Sartre*. On pourrait à la rigueur le considérer comme un être qui a déjà existé, qui a fini d'exister.

Enfin, Dieu est dit Eternel et immuable. Dieu est le même hier, aujourd'hui et demain. Il ne change pas. Il ne subit aucune modification. Il restera sous la forme dans le même état, « pour le siècle des siècles. » Il est écrit dans la bible que dieu lui-même se définit comme suit : « *je suis qui je serai* »⁵⁷

Dieu est de fait immuable, car changer, c'est acquérir une perfection. Il est un être parfait, d'amour, de Bien infini et de grande bonté. Par contre exister pour l'existentialisme sartrien c'est devenir, ce n'est pas demeurer dans le même état, sous la même forme. Tout être qui se stabilise dans une forme, se durcit, n'existe pas.

La théorie de la liberté et de la responsabilité fait de l'homme un être seul. Il serait donc contradictoire d'imaginer un être tout puissant au-dessus de l'homme. Dieu est une menace pour cette liberté et la responsabilité qui en découle.

« J'émerge seule et dans l'angoisse en face du projet unique et premier qui constitue mon être, toutes les barrières, tous les garde-fous s'écroulent,

⁵⁶ Ibid, p 33

⁵⁷ EXODE, ch 3, verset 14

néantisés par la conscience de ma liberté : je n'ai ni, ne puis avoir recours à une valeur contre le fait que c'est moi-même, coupé du monde, j'ai réalisé, le sens du monde et de mon essence, j'en décide seul, injustifiable sans excuse. »⁵⁸

Selon le raisonnement philosophique de Sartre, Dieu n'existe pas. L'affirmation de l'inexistence de Dieu chez Sartre a un fondement. Elle est le résultat de la définition philosophique que les existentialistes athées donnent du mot : "exister". Il est important de connaître cette signification avant de contester et condamner l'affirmation de l'inexistence de Dieu.

La démarche chrétienne de la démonstration de l'existence de Dieu, ne suit pas le même parcours.

2-2 La thématique de la dramaturgie sartrienne.

2-2-1 Les relations interpersonnelles. Etude de cas : *Huis-clos*.

Huis-clos est une pièce du destin tragique de l'homme où Sartre analyse des attitudes possibles entre les hommes, les rapports possibles entre eux.

Dans la pièce il crée un enfer dans lequel il installe un traître à sa partie, un lâche, appelé Garcin, une lesbienne, Inès, et Estelle, une infanticide. Tous condamnés à vivre ensemble pour l'éternité. La scène se passe dans une chambre d'hôtel sans fenêtres, où l'on ne dort jamais, où l'on continue à vivre les yeux ouverts. Ici l'amour est exclu et le remords impossible. Garcin, le lâche peut bien tenir dans ces bras Estelle l'infanticide : il suffit qu'Inès les observe pour qu'ils desserrent leur étreinte. Ni le couteau, ni le poison, ni la corde : le supplice naît d'un seul regard, d'une présence qui n'aura pas de fin. Les trois personnages de cette pièce comprennent à leurs dépens que le bourreau, c'est chacun d'eux pour les deux autres.

Garcin tente de s'enfermer dans le silence et la solitude tandis que Inès s'attache à séduire Estelle. Celle-ci préférerait les regards de Garcin. Vaincue Inès relance la confrontation à trois. Il reste à chacun de confesser son existence. Ils

⁵⁸ SARTRE, *L'être et le néant*, op, cit, p 74

sont tous trois responsables de la mort de ceux qui les ont aimés. En outre, Garcin est lâche. Inès refuse l'apaisement de la pitié mutuelle que propose Garcin, mais acceptait un pacte qui lui cèderait Estelle. Celle-ci se réfugie dans les bras de Garcin en y cherchant une consolation à l'oubli et au mépris d'Inès. Mais l'implacable lucidité d'Inès empêche la formation du couple. Dégouté de sa lâcheté comme des deux femmes Garcin supplie l'enfer de l'engloutir dans les souffrances physiques. Quand la porte s'ouvre, il recule, choisit pour excuse de ne vouloir laisser triompher Inès. Il décide de rester pour convaincre, mais Inès lui rappelle qu'on est que la somme de ses actes et que la lâcheté est le résultat définitif de son existence. Estelle cependant nargue Inès en s'offrant à Garcin mais en vain ; car celui-ci ne peut l'aimer sous le regard dénonciateur de l'autre.

Après une absurde tentative de meurtre sur Inès, Estelle doit enfin reconnaître son propre défaut. Un atroce éclat de rire les réussit à jamais dans la torture morale mutuelle. L'amour est exclu, leur mort est impossible. « *L'enfer, c'est les autres.* »⁵⁹

Cette pièce est l'illustration que les êtres humains sont faits pour entretenir entre eux des rapports en fonction d'un certain ordre qui est naturel.

Au point de vue sociologique, l'homme est un animal social qui doit vivre en communauté avec ses semblables. Aucun homme ne peut vivre tout isolé des autres. Ceux qui pour une raison ou pour une autre mènent une vie solitaire sont considérés comme des anormaux, des inadaptés. Les problèmes qui se posent au niveau des relations avec autrui ; et ainsi on se confronte à beaucoup de problèmes quand on tente d'établir des relations cordiales avec son prochain. Pour Sartre, les relations cordiales avec autrui sont impossibles et c'est l'homme lui-même qui constitue une barrière.

⁵⁹ Formule consacrée qui fait référence à *Huis clos*. Elle est utilisée pour exprimer les difficultés que les hommes éprouvent à se mettre ensemble.

Il s'agit donc d'un sujet philosophie que Sartre traite à travers *Huis-clos*. L'auteur lui-même ne le cache pas dans une interview donnée à *Paul-Luis Mignon* en 1968.

« Pour *Huis-clos*, je suis parti d'une double préoccupation, de fond et de forme. De fond : j'avais le souci de dramatiser certains aspects de l'existentialisme, je n'oublierais pas le sentiment que j'avais eu à Stalag à vivre constamment, totalement, sous le regard des autres, et l'enfer qui s'y établissait naturellement. »⁶⁰

Déjà dans *L'être et le néant*, il écrivait :

« L'existence d'autrui à la nature d'un fait contingent et irréductible. On rencontre autrui, on ne le constitue pas. »⁶¹

2-2-2 La question de la liberté et de la responsabilité : étude de cas : *Les mouches*.

Les mouches s'inspirent du mythe des Atrides. Oreste, fils d'Agamemnon et Clytemnestre jeune homme d'une vingtaine d'années, revient dans Argos, sa ville natale, d'où il a été chassé à l'âge de trois ans, accompagné de son précepteur, le pédagogue. En effet, à la suite de l'assassinat d'Agamemnon par Egisthe, l'amant de Clytemnestre ; de riches bourgeois d'Athènes l'ont recueilli. Il a voyagé, il a beaucoup lu ;

Dès la première scène nous savons ce qu'est une ville livrée au repentir, et tel est le visage de la religion : des murs barbouillés de sang, des millions de mouches, une odeur de boucherie, une chaleur torride, des rues désertent.

Dans cette ville où il est né, Oreste se sent exclu. Mais il fait le rêve d'entrer dans la vie des hommes de cette cité. Il faut poser un acte.

⁶⁰ SARTRE, interview accordée à Paul Louis Mignon en 1968 in *L'avant scène théâtre*, n° 402-403

⁶¹ SARTRE, *L'être et le néant*, op, cit, p 38

«Ah ! S'il était un acte, vois-tu, un acte qui me donnât droit de citer parmi eux ; si je pouvais m'emparer, fût ce par un crime, de leurs mémoires, de leur terreur et de leurs espérance pour combler le vide de mon cœur, puis-je tuer ma propre mère... »⁶²

Oreste rêve un instant puis décide de repartir. Il a compté sans sa sœur Electre, qui va surgir à point nommé pour l'inciter à réaliser son rêve. Electre, elle a connu un sort très différent du sien : elle a grandi au palais de son père mais en y devenant la servante de sa mère et de l'usurpateur. Ainsi a-t-elle vécu dans la révolte et dans la haine. Depuis quinze ans elle attend son frère, elle rêve du jour où il viendra pour frapper les deux coupables et guérir les gens d'Argos.

La rencontre fait décider Oreste. Il tua alors l'usurpateur et sa propre mère puis il s'en revient vers sa sœur, qui était à moitié morte d'horreur et qui ne le reconnu point. Ils eurent un entretien à trois avec Jupiter, entretien au cours duquel Oreste demeura sur ses positions, revendiquant son acte avec fierté, cependant qu'Electre, le désavouant se précipitait dans le plus abject repentir. Après quoi Oreste s'adressera à son peuple, qui le cherchait pour le lapider, lui révéla qu'il venait de lui rendre la vie et, finalement disparut à jamais.

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

« Je suis libre Electre, la liberté à fondu sur moi comme une fondre... j'ai fait mon acte... et cet acte était bon... je le porterai sur mes épaules comme un passeur d'eau porte les voyageurs je le ferai passé 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.»⁶³

Avec *Les mouches*, nous retiendrons qu'Oreste pose un acte qui libère. Et parce que cet acte est synonyme de liberté, il assume parfaitement, et sans état

⁶² SARTRE, *Les mouches*, Paris, Gallimard, 1947, p244

⁶³ Ibid, p 208

d'âme, cet acte. Il se déclare entièrement responsable de son crime, mieux le réclame avec force et vigueur :

« *Mon crime est bien à moi... il est ma raison de vivre et mon orgueil... o mes hommes, c'est pour vous que j'ai tué, vos fautes et vos remords, vos angoisses nocturnes, le crime d'Egisthe, tout est à moi, je prends tout sur moi ... à Dieu mes hommes, tentez de vivre : tout est neuf ici, tout est à recommencer* »⁶⁴

Nous sommes ainsi avec *les mouches* au cœur de l'existentialisme sartrien. Les questions de la liberté de la responsabilité de la mauvaise foi trouvent leur illustration dans cette pièce. D'ailleurs les critiques n'hésitent pas à faire remarquer que cette pièce traduit la situation française sous occupation allemande, à un moment où en France où les libertés étaient compromises. Pour se libérer, il fallait poser un acte responsable.

2-2-3 Le Bien et le Mal : Etude de cas : *Le Diable et le Bon Dieu*.

Nous sommes à Worms, au XVI^e siècle, au début de la révolte des paysans allemands. Les bourgeois se sont révoltés contre leur archevêque et Goetz assiège leur ville.

Goetz est l'un de ces seigneurs comme il y en eut tant dans la guerre de *trente (30) ans*. Un homme de guerre brutal et grossier et un fanfaron de vices, avec qui l'église, à travers l'archevêque, a dû faire alliance. La bourgeoisie négocierait volontiers la reddition de la ville mais un chef populaire Natsy, l'empêche. Le peuple se soulève emprisonne ses curés, tue son évêque : un prêtre démocrate Heinrich, à la confiance de petites gens, se trouvent acculer au dilemme : livrer la ville à Goetz ou laisser assassiner le clergé.

Heinrich rejoint le camp de Goetz auquel il livre, non sans débat, ni sans honte, les clés de la ville. Il se sent seul et les pauvres, son unique soutien

⁶⁴ SARTRE, *Les mouches*, op, cit., p244

l'abandonne. Goetz lui démontre qu'il ne lèvera le siège que lorsque tous les habitants de Worms seront morts de faim. Il fait arrêter le banquier Foucre qui venait, de la part de l'archevêque, lui demander d'épargner Worms. Il prétend livrer sa maîtresse Catherine à ses soldats.

Mais, la voix d'Heinrich s'élève ; mort de honte, il reste un prêtre, et il parle : le Mal est une affaire banale et tout le monde le commet, et il n'y a pas de quoi en être fier.

« Tu prends beaucoup de peine pour rien, fanfaron de vice, si tu veux l'accepter, tu es complice, si tu le change, tu es bourreau. »⁶⁵

Car c'est le Bien qui est difficile et rare, pour ne pas dire impossible. Ce raisonnement pique Goetz au vif. Il décide de faire le Bien, d'être un saint, de ne faire que ce qui rend les hommes heureux. Finalement, il joue aux dés le Bien et le Mal. Le Bien l'emporte. Il décide de devenir bon.

La seconde partie de cette pièce nous montre Goetz aux prises avec le bien. En fait, ce bien est désespérant, il est pire que le mal. Toute la misère du monde semble découler des bonnes intentions de Goetz ; un moine vendeur d'indulgences le supplante dans l'esprit du peuple auquel le général a donné ses terres. Pour forcer son amour. Goetz ne craint pas de simuler un miracle : il se transperce les mains avec sa dague. Désormais le peuple le vénère et vit dans le bonheur. Mais ce bonheur est contagieux : les paysans d'alentour demandent à Goetz de se mettre à leur tête pour les libérer. Goetz refuse, son propre domaine est envahi et pillé, ses paysans sont massacrés. Il n'en continue pas moins à faire le Bien, à sa manière et à obliger les autres à l'imiter. Entre temps, le délai d'un an et un jour qu'il s'était fixé est venu à expiration : Heinrich revient, il est obligé de s'évaluer : ai-je été un vrai saint, ai-je sauvé les fières ? Il doit s'avouer qu'il n'a agi que par orgueil, qu'il a joué la comédie du Bien après celle du Mal.

⁶⁵ SARTRE, *Le Diable et le Bon Dieu*, Paris, Gallimard, 1951, p101

Désormais tout est perdu : Goetz revient à sa nature primitive. Il tue Heinrich, il abandonne sa maîtresse Hilda, qui lui aura du moins appris à « *aimer les hommes contre Dieu* »⁶⁶, et a accusé le créateur du Mal qui afflige le monde. Il redeviendra bourreau et boucher. Là, il est dans le camp des hommes, convaincu que Dieu n'existe pas, condamné pour toujours à être libre.

Cette pièce à thèse est une farce et un pamphlet. Le mouvement scénique est excellent dans toute la première partie. Il y a de bonnes scènes comiques, mais les passages qui portent sont, malgré tout, les dialogues moraux et politiques.

L'église que Sartre met en scène est une parodie insoutenable ; l'évêque à un cœur de pierre, le seul moine vend des indulgences avec des gestes de camelot, ni Hilda, Natsy, « âme de bien » n'ont la foi.

Sartre voudrait démontrer par cette pièce que Dieu n'existe pas, que ni le Bien ni le Mal n'existe. Le Bien pour chacun, c'est ce qu'il aurait choisi de faire à un moment donné compte tenu de ses aspirations de son éducation, de son moyen et de ses intérêts.

Au-delà, Sartre semble se venger de Dieu qui a fait des bâtards. A travers la pièce on sent des cris de révolte, de dégoût et de dépit à l'endroit de Dieu.

A Natsy qui est venu proposer l'alliance de la plèbe à Goetz, celui-ci déclare :

*« Que me font les hommes ? Dieu m'entend, c'est Dieu que je casse les oreilles et ça me suffit, car c'est le seul ennemi qui soit digne de moi... c'est Dieu que je certifierai cette nuit... »*⁶⁷

⁶⁶ SARTRE, *Le Diable et le Bon Dieu*, op, cit, p203.

⁶⁷ Ibid,p91.

2-3 Des personnages du théâtre sartrien.

Nous regrouperons les personnages du théâtre sartrien en trois catégories : les personnages types, les personnages thématiques et les personnages dramatiques.

2-3-1- Les personnages types.

Nous y étudierons les archétypes, les stéréotypes et les atypiques.

D'abord les archétypes : nous nous référerons essentiellement à la pièce *Les mouches* dont la fable prend ses sources du mythe des Atrides.

Les Atrides sont de la mythologie grecque, il s'agit d'une famille royale de Mycènes et descendant d'Atrée. Le destin tragique des Atrides est un sujet exploité par beaucoup de dramaturges.

Sartre s'inspire de cette histoire, à partir d'Agamemnon qui fut tué le jour de son retour triomphant à Mycènes par sa femme Clytemnestre et par Egisthe, qu'elle avait pris pour un amant. La mort d'Agamemnon fut vengée sept ans plus tard par ses enfants Electre et Oreste. Lorsqu'Oreste fut enfin acquitté par l'aréopage d'Athènes du crime dans le meurtre de sa mère, la malédiction des Atrides disparut enfin.

Ce sont ces personnages de la mythologie grecque qui servent de toile de fond à la fable. Disons même que *Les mouches* reprennent la dernière partie de l'histoire des Atrides. Dans cette pièce Sartre utilise donc des personnages classiques. Agamemnon, Egisthe, Clytemnestre, Oreste, et Electre ne sont pas des personnages de l'imaginaire sartrien. Ils appartiennent à la tradition grecque. Ce sont des personnages classiques.

Ensuite, les stéréotypes : nous regroupons sous ce vocable, les personnages qui répondent à des préjugés. Ceux qui incarnent des opinions toute faite ; ceux qui semblent sortir d'une mole. Le prétexte trouvé par Sartre pour créer des personnages stéréotypes est le dogme chrétien. La religion a ses règles et principe

auxquels tout fidèle croyant, doit s'y soumettre. Ainsi la religion produit des stéréotypes.

En mettant en scène l'Eglise, Sartre ne pourrait utiliser en grande partie que des personnages stéréotypés chez Sartre. Le dramaturge a souvent recours à ce type de personnages pour montrer comment l'on tente de faire passer la vie comme une convention, une moule. Généralement ces personnages qui ne cherchent pas à trouver leur propre voies sont présentés par l'auteur comme des veules, des imbéciles des morbides qui manquent de personnalité. Ils sont souvent des comédiens qui amusent la galerie. Cela s'explique dans la vision philosophique de Sartre : rien n'est prédéterminé. Le dramaturge tourne en ridicule tous les garants de la convention. Il se présente dans le théâtre sartrien comme des personnages incapables d'agir par eux-mêmes, incapables de décider, de poser une action. Dans de nombreuses pièces, ils apparaissent comme ceux qui meublent et peuplent la scène. Ils sont des personnages objet presque sans action, souvent obligés de subir parce qu'incapable de poser un acte. Electre dans *Les moches* Heinrich dans *Le Diable et le Bon Dieu*, Garcin, Inès et Estelle dans *Huis-clos*, sont des exemples de stéréotypés.

Enfin et à l'opposé des stéréotypes, nous avons les prototypes. Ce sont les personnages sartriens par excellence. Le personnage prototype est unique en son genre, particulier, inclassable. Il pose des actes inattendus mène des réflexions qui tranchent avec la convention. Il affiche son indépendance et son individualité et cherche à l'imposer à tout le monde. Les personnages sartriens qui correspondent mieux à cette description sont : Oreste, Goetz et Hugo. Ceux que Jeanson présente dans son étude : *Sartre par lui-même* sous le titre de « figures de Bâtards ». Les plus souvent ils sont incompris comme le dramaturge lui-même, mais ils ne s'en plaignent point.

2-3-2 Personnages thématiques

Nous regroupons sous l'appellation personnages thématiques, les personnages à thèse, ceux qui portent une idée. Ils aident le dramaturge à imposer une opinion une pensée. Les personnages thématiques font lésion au théâtre. Ainsi rien qu'à l'évocation de certains noms du théâtre classique, on pense à une attitude, à un comportement, à une idéologie. Si chez Sartre certaines pièces restent attachées à des thèmes précis, il y a aussi des personnages qui évoquent des thèmes.

Oreste dans *Les mouches*, est l'expression de la liberté et de la responsabilité. Ce couple thématique est important dans la pensée existentialiste. En recourant à ce personnage (que nous avons dit plus haut qu'il est archétype), Sartre a voulu à travers son acte et son comportement, illustrer ses thèses philosophiques. Et à y voir de très près, rien n'a manqué.

D'abord une action : Oreste a tué sa mère et son beau père. Ensuite la responsabilité : il a revendiqué son acte et reste disposé à l'assurer. Enfin, la liberté : il se sent libre et heureux d'avoir accompli ce qu'il considère comme un devoir qui lui donne désormais une place au sein des populations de Argos et en même temps dans leur cœur.

Goetz, quant à lui nous montre dans *Le Diable et le bon Dieu*, qu'il n'y a ni Bien ni Mal. L'homme pose des actes, il agit selon les circonstances et les motivations. Tout ce qu'il fait est Bien pour lui. Il est impossible de définir pour tous à la fois le Bien et le Mal. Ainsi dans cette pièce nous avons vu Goetz faire dans un premier temps le mal et puis dans un second temps faire l'option du bien, sans qu'on ne voie véritablement la différence. Qu'on fasse le Bien ou le Mal, rien ne change. A travers lui, Sartre repose la question philosophique du Bien et du Mal. Et à chaque lecteur de conclure après l'expérience de Goetz : le Bien et le Mal n'existe pas. C'est à l'homme de se déterminer, de choisir ce qu'il veut faire qui est son Bien de l'instant. Il ne saurait l'ériger en universel.

Hugo, dans *Les mains sales*, est en prise avec les valeurs de l'idéologie communiste. Il renseigne sur l'intrigue politique. Comment gérer et harmoniser le

militantisme et les sentiments personnels. A la lecture de cette pièce, on se rend compte que seuls les sentiments et l'affirmation de soi comptent. La convention politique n'est qu'une farce, une aliénation de soi. Alors dès que l'homme décide de s'affirmer, il le fait contre le militantisme et contre la hiérarchie politique. C'est ainsi qu'on pourrait comprendre le « *non récupérable !* »⁶⁸ final de Hugo à la fin de cette pièce.

L'ensemble des personnages de *Huis-clos* participe à développer et à illustrer les relations inter humaines, un autre thème clé de la philosophie sartrienne. On connaît plus la formule « *L'enfer c'est les autres* » qu'Inès, Estelle et Garcin. Mais en réalité, ce sont eux qui portent et expriment cette thèse. Ils sont des personnages thématiques

2-3-3 Les personnages dramatiques.

On peut désigner par personnages dramatiques du théâtre sartrien, ceux qui agissent, qui permettent à l'intrigue de se dérouler. Les personnages dramatiques sont ceux qui provoquent la détonation. Lorsqu'on analyse les personnages dramatiques nous constatons qu'ils fonctionnent sur la base de l'opposition. L'opposition n'est pas forcément entre des contraires consacrés, nommés. Elle est souvent le fruit et le résultat d'un refus de principe. La progression de l'intrigue dans *Les mains sales* repose essentiellement sur les réactions de Hugo. Son refus d'exécuter la mission pour laquelle il a été envoyé chez Hoederer fait durer et perdurer le suspens. Oreste a refusé de regretter, d'avoir des remords après avoir tué sa mère Clytemnestre et son amant Egisthe. Par ce refus il a donné un sens à son acte, mais aussi à toute la pièce, *Les mouches*. *Huis clos* est l'expression du refus de l'acceptation de l'autre. Inès, Estelle et Garcin se seraient acceptés et compris que la pièce n'existerait point.

⁶⁸ Déclaration finale de Hugo dans *Les mouches* pour signifier qu'il ne changera pas de décision, qu'il ne souscrira pas au complot et à la manipulation politique organisée par ses amis.

Les personnages dramatiques sartriens sont aussi caractérisés par des actions d'éclats, inattendus, imprévisibles, insoupçonnables, ce qui permet de créer des coups de théâtre. Cette technique d'écriture permet de ne pas lâcher le lecteur et le spectateur. Contre toute attente Hugo tue Hoederer dans *Les Mains sales*. Oreste tue sa mère et son beau père dans *Les mouches*. Ces surprises, sous forme de retournement de situation, de rebondissement, s'observent chez des personnages comme Goetz, qui après s'être passé pour le champion du Mal, décide de faire le Bien et s'applique à le faire dans *Le Diable et le Bon Dieu*. Electre a soutenu et encouragé son frère Oreste à tuer leur mère dans *Les mouches*, mais elle s'est ravisée très rapidement se déclarant ennemie de son frère.

L'opposition est parfois basée sur les contraires consacrés. Dans *Le Diable et le Bon Dieu*, on peut classer les personnages en deux groupes opposés : le Diable et le Bon Dieu, le Bien et le Mal, l'Amour et la Haine. Lorsque les personnages s'opposent sur cette base, l'intrigue devient intéressante progresse normalement. Ceux qui ont animé cette opposition dans cette pièce sont Goetz, les chefs religieux, Heinrich, Hilda. Sartre développe l'opposition politique : communisme et libéralisme, dans *Les mains sales* avec ses corollaires : idéal et révolution, progrès et conservatisme... Hugo est le prototype de l'idéal tandis que Hoederer et son groupe représente la révolution. Amour et Haine ont permis à Sartre de construire l'intrigue de *Huis clos*.

En somme les personnages dramatiques sartriens sont ceux dont les caractères ou les idéaux s'opposent. Ils assurent les détonations, les coups de théâtre et donnent le caractère dramatique des pièces.

Chapitre 3 : Un théâtre existentialiste

Les contours d'un théâtre qui lie ses sujets et ses personnages à l'existentialisme se dessine. La dramaturgie sartrienne se précise de plus en plus comme une entité. A cette étape de l'étude, on peut définir et caractériser le théâtre existentialisme.

3-1 Des idées philosophiques au théâtre.

3-1-1 Les thèmes existentialistes.

L'objectif de ce chapitre est d'analyser le théâtre de Sartre afin de voir quels sont ses liens avec l'existentialisme, la doctrine philosophique du dramaturge. Ainsi il est indispensable de passer en revue, les principaux concepts de la philosophie de Sartre. D'abord la liberté : la majorité des spécialistes de la philosophie de Sartre reconnaît qu'on peut qualifier cette philosophie, de celle de la liberté. Si on posait cette question à Sartre, « *Qu'est-ce que l'être humain ?* »⁶⁹ Il répondrait « *j'existe comme conscience de soi en tant que liberté.* »⁷⁰ Puisqu'il n'y a pas de nature humaine qui définirait tous les êtres humains et puisque Dieu n'existe pas, « *l'homme est condamné à être libre.* »⁷¹ La liberté est le pouvoir de la conscience de « néantiser ». C'est-à-dire d'annihiler les divers déterminismes dont elle peut-être l'objet. Cette liberté, qui constitue l'être de l'homme, se manifeste dans tous les actes qu'il pose. L'individu ne peut qu'être libre.

C'est cette liberté qui permet à l'homme de conférer à la situation son sens. « *C'est moi qui librement transforme celle-ci en moyen d'action.* »⁷² Lorsque Sartre disait : « *Le monde est le miroir de ma liberté* »⁷³, il signifiait que le monde m'obligeait à réagir, à me dépasser. C'est ce dépassement d'une situation présente, contraignante par un projet à venir que Sartre nomme transcendance.

⁶⁹SARTRE, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Gallimard, 1945, p28

⁷⁰Ibid, p 28

⁷¹ Ibid, p32

⁷²Ibid, p32

⁷³ SARTRE (J-P), *Un théâtre de situation, CONSTAT et RYBALKKA*, Paris, Gallimard, 1992, p 58

Selon ce philosophe, ma liberté ne trouve sa limite qu'avec la mort. Dès que je cesse d'exister, ma vie est transformée en destin.

Il faut donc voir des personnages incarnés ce concept philosophique, comme nous l'avons fait remarquer. *Les mouches*, avec Oreste a permis à l'auteur d'illustrer cette idée philosophique : Oreste s'est déclaré libre, il a fait son choix, il a agit et a porté sur ses épaules toutes la responsabilité qui découle de la liberté totale de Sartre.

Avec *Huis-clos*, on peut montrer un autre aspect de la liberté sartrienne. Les personnages dans *Huis-clos* sont morts en enfer. Ils ne peuvent plus rien changer donc au fait qu'ils aient été lâches ou méchants. Dans *Un Théâtre de situation*, les auteurs rapportent ces propos de Sartre :

*« Comme nous sommes vivant, j'ai voulu montrer par l'absurde l'importance chez nous de la liberté, c'est à-dire l'importance de changer les actes par les autres actes. Quel que soit le cercle de l'enfer dans lequel nous vivons, je pense que nous sommes libres de le briser. Et si les gens ne le brisent pas, c'est encore librement qu'ils y restent, de sorte qu'ils se mettent librement en enfer. »*⁷⁴

L'autre concept philosophique existentialiste que cette même pièce illustre, est les rapports entre les hommes. Elle met en scène trois morts condamnés pour l'éternité à être réunis et à parler. Le premier personnage est révolutionnaire lâche qui a été fusillé. Le second personnage est une femme qui a tué son enfant et dont l'amant s'est suicidé. Le troisième personnage est lesbienne qui s'est suicidé par gaz. Chacun de ces personnages passe en revue la vie des deux autres pour l'examiner et la critiquer. L'enfer selon l'existentialisme sartrien, c'est l'obligation de voir sa vie jugée par les autres et d'être impuissant à la modifier. Sartre montre ainsi que l'existence est le lieu essentiel des charges et des décharges d'autrui sur nous.

⁷⁴ Ibid, p 58.

La relation de l'homme avec le monde extérieur est très déterminante. Autrui est un problème, car sa liberté se heurte toujours à la mienne et inversement. C'est pourquoi, la communication entre les hommes est toujours un échec. « *L'enfer c'est les autres* ». L'autre veut toujours me considérer comme une chose, me néantiser, me réduire à l'état d'objet.

Deux autres concepts philosophiques découlent de cette situation. Face à la puissance et à l'influence de l'autrui sur moi, Deux attitudes sont possibles : accepter de jouer le jeu et entrer dans le monde proposé par autrui. Ceux-là, Sartre les appelle « les salauds ». Ils font preuve de mauvaise foi, c'est à-dire, accepter mentir à soi même. C'est dans cette classe qu'on peut mettre les personnages chrétiens du *Diable et du bon Dieu*. Ils manquent de sincérité. Beaucoup de doute pèse sur leur foi et leur conviction.

Mais ceux qui acceptent poser des actes pour changer les choses, font preuve d'engagement et d'action politique cherchant la définition d'une morale qui ne détruit pas la liberté de l'autre. Hugo, dans *Les mains sales* a refusé de jouer le jeu des hommes politiques avec leurs intrigues politiques et compliquées. Il s'est affirmé, refusant ainsi de mentir à l'autre et de mentir à lui-même.

En somme, Sartre a élaboré une philosophie de l'être humain où la notion de liberté et de responsabilité joue un rôle central, des concepts philosophiques assez hermétiques qu'il a illustré et rendu accessible par et à travers sa dramaturgie.

3-1-2 Technique d'écriture.

Le théâtre de Sartre est un théâtre dit « de situation », c'est à-dire qu'il place ces personnages dans les situations précises. On peut préjuger de l'efficacité de l'entreprise, quand on sait que par nature, le théâtre est le lieu de l'affrontement des personnages et des paroles. Sartre met au devant de la scène le thème principal de sa philosophie, la liberté. Pour bien comprendre cette situation, il faut distinguer le théâtre de situation et le théâtre psychologique. Avec le théâtre psychologique tout est joué à l'avance. Car telle ou telle psychologique définit tel ou tel

personnage et ses actes. Le personnage n'existe qu'à travers sa psychologie. Sartre lui, comme stratégie, place ses personnages dans des situations qui mettent en jeu leur liberté. A partir de cet instant, le dramaturge crée, un personnage absolument imprévisible. Personne ne pourrait savoir ce qu'il pourrait faire. Ce qui rend fort intéressant la trame du drame.

En voyant Oreste venir à Argos, personne ne pourrait savoir ce qu'il allait faire même pas lui-même. Hugo en acceptant d'aller chez Hoederer n'était pas prédéterminé. Goetz a joué des tours à tout le monde, parce qu'il était imprévisible. Simplement, ces différents personnages étaient libres. Cette technique d'écriture est alors très liée à la philosophie existentialiste : créer des personnages libres, imprévisibles insoupçonnables et aussi illimité que la liberté.

« Ce qui est universel, ce n'est une nature mais ce sont les situations dans lesquelles se trouve l'homme, c'est à-dire non pas la somme des traits psychologiques mais les limites auxquelles il se heurte de toute part »⁷⁵

D'autre part, pour que la pièce soit comprise et appréciée, de tous les spectateurs, il faut un sujet qui soit non seulement compréhensible par tous, mais qui en plus intéresse tout le monde. Cela peut paraître impossible lorsqu'on sait que le sujet est philosophique. Mais Sartre trouve la solution dans la mise en situation. Pour Sartre ce qui est universel, ce sont les situations dans lesquelles se trouve l'homme. Il ne s'agit donc pas de sa psychologie mais bien *« les limites auxquelles, il est confronté de toute part. »⁷⁶*

Autrement dit, comment tel homme va réussir à exercer sa liberté dans telle ou telle situation face à tel ou tel problème. Sartre considère comme universelle la situation dans laquelle il plonge son personnage. Il revient au personnage de

⁷⁵ SARTRE, *Un théâtre de situation*, CONSTAT Michel et RYBALKA Michel, op.cit., p58

⁷⁶ Ibid, p 58

choisir son être dans un monde où il a été jeté et qu'il n'a pas choisi. Car pour Sartre, « *l'homme est appelé à inventer chaque jour* »⁷⁷

Rien n'est joué et c'est à chacun de « se faire ». a travers cette situation de départ, le théâtre sartrien vise à éclairer le spectateur sur les aspects de la condition humaine. Il s'agit de montrer l'angoisse de l'homme face à sa liberté.

De plus, pour résumer le sujet de ses pièces, Sartre avait coutume de dire : « *L'homme qui choisit, qu'il le veuille ou non, choisit pour tous les autres quand il choisit pour lui-même voilà le sujet de nos pièces* »⁷⁸, Oreste est l'illustration parfaite de ce principe. Il choisit de tuer sa mère et le roi avant tout pour lui-même qui a tant souffert de son exil, depuis son enfance. Mais cette décision de les tuer se répercute sur tout le peuple d'Argos puisqu'il tue leur roi. Il doit alors en assumer les conséquences d'abord vis-à-vis de lui-même, mais aussi du peuple d'Argos. Cette idée est déjà développée dans *Le Diable et le bon Dieu* : « *Il suffit qu'un seul homme hâisse un autre pour que la haine gagne de proche en proche l'humanité entière.* »⁷⁹.

Sartre met souvent ses personnages dans des situations limités, des situations critiques qui les obligent à agir, à manifester leur liberté, à choisir. Hugo, Oreste, Goetz répondent à ce schéma.

Dans certaines pièces de Sartre, la situation dramatique est simplifiée et minimale. Dans *Huis-clos*, par exemple, il n'y a pas d'intrigue, aucune fin bien déterminée. Dès le début de la pièce, la situation est finie. Et pour faire vivre la scène, il utilisera alors des répliques simples et percutantes, et pourtant touchantes et n'aura pas recours au lépisme en de nombreuses fois, une sorte d'improvisation contée. Sartre serait-il un des précurseurs des innovations que nous connaissons aujourd'hui ?

⁷⁷ SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948, p 58

⁷⁸ SARTRE, *Un théâtre de situation*, CONSTAT Michel et RYBALKA Michel, op.cit, p58

⁷⁹ SARTRE, *Le Diable et le Bon Dieu*, op. cit, p239

3-1-3- Les qualités littéraires du théâtre sartrien.

Le théâtre de Sartre ne semble pas très intéressant du point de vue littéraire. Il fait même pâle figure en comparaison avec ses contemporains, Giraudoux, Cocteau....Cependant il ne serait pas juste de brûler ce théâtre : il possède en lui quelque chose de particulier et d'original même si l'originalité n'est pas aussi évidente que chez Anouilh et les autres. Pour bien cerner le style de Sartre, il faut d'abord recourir à la tragédie antique, d'où il tient le caractère solennel et religieux. Pour le dramaturge lui-même, le théâtre devrait être « *un grand phénomène religieux complexe.* »⁸⁰ Ainsi comme la tragédie antique, le théâtre de Sartre est quelque chose de sacré. L'auteur n'avait pas une grande expérience de dramaturge. Mais il était très pragmatique. Il tenait à faire passer dans ses pièces ce qu'il sentait, ce qu'il pensait. Ce caractère solennel fait qu'on ne va pas voir Sartre comme les enfants vont voir Guignol.

Seulement le théâtre religieux de Sartre n'est pas synonyme du théâtre des symboles. Car les symboles, comme la parabole, consiste à saisir une réalité qui n'est pas directement saisie. Le théâtre de Sartre se réclame d'un théâtre de mythe. Il n'y a rien à interpréter, à commenter, tout est clair, du moins, le premier sens est important, on n'a pas besoin d'aller au-delà. Les expériences d'Inès, Garcin et Estelle dans *Huis-clos*, de Goetz dans *Le Diable et le Bon Dieu*, de Hugo dans *Les mains sales*, de la jeune femme dans *La putain respectueuse* peuvent être portées au rang de mythe. Ce que Sartre veut montrer au public ce sont les grands mythes de la mort, de l'amour, de la liberté de la conviction etc.

L'art du dramaturge a consisté à réconcilier un théâtre aussi « sérieux » et « grave » de sens et un théâtre accessible à toutes les catégories sociales.

Remarquons, en premier lieu, Sartre refusait ce que nous pourrions appeler « *le théâtre de proximité* »⁸¹ ou qu'on appelle de plus en plus « *le théâtre de*

⁸⁰ Par opposition au phénomène social et en référence aux rites et rituels religieux

⁸¹ Jouer avec le public et avec lui, et sans contraintes techniques.

participation »⁸² c'est-à-dire un théâtre où les spectateurs sont susceptibles d'interférer dans l'action. Il ne doit pas y avoir d'interaction avec le public, contrairement à un certain type de théâtre où les acteurs allaient jusqu'à s'adresser avec les spectateurs et où ils étaient physiquement proches des mêmes spectateurs. Le spectateur doit se tenir à l'écart du conflit des acteurs. En effet, pour Sartre, le théâtre est le lieu des conflits de droit : chaque personnage a pour lui-même raison, et tous les moyens sont alors bons pour atteindre son but. Chacun se met et poursuit sa logique. Chacun trouve que ses actes sont pleinement légitimes. Dans ces circonstances, le spectateur est tenu d'observer, de suivre, de comprendre chacun, au lieu de prendre parti tout de suite, au lieu de manifester bruyamment ses émotions. Ainsi dans *Huis-clos*, certains peuvent au début donner raison à Garcin qui semble le plus raisonnable des trois personnages. C'est une fois l'action bien engagée que le spectateur découvre en lui, le mari le plus ignoble. Si dans *Les mouches*, on prend parti tout de suite pour Electre, c'est sûr qu'on sera déçu à la fin. Hugo qui fait un volte-face dans *Les mains sales*, surprend tout le monde et peut-être lui-même en premier. Goetz dans *Le diable et le bon Dieu* ne se laisse pas suivre, ne se laisse pas comprendre. Ils sont imprévisibles, mais intéressants car, avec chacun d'eux, tout peut arriver à tout moment. De ses retournements naît un intérêt certain, une séduction. Par ailleurs et pour exprimer et rendre accessible le conflit des droits, Sartre crée un langage dramatique. Le dramaturge crée une distance dans le style même. Il n'est pas question pour lui d'utiliser des mots non usuels. Le style de dialogue bien qu'étant composé de mots de la langue courante se distingue du ton négligé de la vie de tous les jours. Ce qui apparaît à première vue chez Sartre comme une sorte de « degré zéro de l'écriture »⁸³ est en fait le signe d'un souci de compréhension. Pour le dramaturge, il convient d'éviter « la

⁸²Le jeu se termine sur une implication du public dans l'action. C'est dans la communion et la participation que se résout l'action.

⁸³« Degré zéro de l'écriture » est un essai de Roland Barthes, publié en 1953. L'expression qui donne ce titre à se réfère à une théorie linguistique selon laquelle une opposition signifiante peut être se neutraliser par un troisième terme appelé « degré zéro »

poésie de réplique » qu'il considère comme des « bavardages inutiles » la langue doit être concise et faire preuve d'une économie de mots. La sécheresse du style de Sartre dont on parle souvent est donc voulue et s'inscrit dans une perspective dramaturgique.

D'autre part, chaque mot est pour lui un acte. Le mot est une manière d'agir. Il ne doit pas renvoyer à ce que pense le personnage, mais doit être une marque d'engagement. Il doit être ou serment ou défense ou engagement ou refus ou jugement moral ou défense des droits des autres.

Le mot Sartrien associé à l'acte est aussi associé au geste. Les deux vont de paire. La critique de l'écriture dramaturgique sartrienne devrait tenir compte du fait que le théâtre n'est pas écrit pour être lu, mais pour être joué.

« Il doit toujours manquer dans un texte une partie qui exprimerait totalement la pensée de l'acteur, celle-ci doit être exprimée par les gestes »⁸⁴ d'où l'importance de la mise en scène afin d'accéder à la totalité de la pensée du dramaturge. La pièce doit être alors complétée par le génie du metteur en scène et la dextérité de l'acteur.

Le théâtre Sartrien ne manque donc pas d'intérêt littéraire. Certes Sartre n'est un dramaturge très célèbre mais il a des spécificités que des célébrités ne seraient jamais avoir.

⁸⁴SARTRE, *Un théâtre de situation*, CONSTAT Michel et RYBALKA Michel, op.cit, p82

3-2 Aspect du théâtre existentialiste.

Le théâtre existentialiste se distingue du nouveau théâtre et du théâtre de l'absurde. Il reste à caractériser plus clairement ce théâtre. Quelles sont ses particularités ?

3-2-1 Caractéristiques.

« A présent, les instants vont s'enchaîner comme les rouages d'une mécanique, et nous n'auront plus de répit jusqu'à ce qu'il soit couché tous les deux sur le dos, avec des visages pareils aux murs écrasées »⁸⁵

Cette parole d'Electre à son frère pourrait s'appliquer à tout le théâtre de Sartre : une mécanique aveugle au service d'un fantôme de liberté. Le théâtre de Sartre ne naît pas d'une exigence du cœur, comme celui d'Anouilh ; c'est une démonstration impeccable d'un concept, d'une thèse, d'une philosophie.

Le théâtre existentialiste est avant tout un théâtre à thèse. Pour le comprendre, il est difficilement envisageable de ne pas se référer à sa théorie philosophique. Le concept de liberté est au centre de toutes les pièces de Sartre. Les sujets de cette dramaturgie sont les principaux thèmes de l'existentialisme athée.

D'autre part, même les personnages sont au service de l'existentialisme athée. En effet, dans l'ensemble, ils sont très peu ordinaires. Fondamentalement libres, ils sont très imprévisibles. Ils sont aussi pour la plupart des personnages à thèse ou thématiques ; dans ce sens, nous avons identifié Oreste, Hugo, Inès, Estelle et Garcin comme porteurs des idées existentialistes. Lorsque Sartre a recours aux mythes et à des personnages archétypes, c'est pour rendre universel, c'est-à-dire liée à la condition humaine, sa philosophie. Et le drame est inhérent au caractère imprévisible des personnages.

⁸⁵ SARTRE, *Les mouches*, op, cit, pp 181-182

Enfin, une écriture spécifique permet de distinguer le théâtre existentialiste de tous les autres. Premièrement la mise en situation qui est un habile procédé pour un choix, celui de la liberté. Par ailleurs, Sartre use d'une technique d'écriture qui lui permet de retravailler des mythes et des faits sociaux d'actualité. Ce qui fait que le sujet du théâtre existentialiste n'est souvent pas très étranger au public à une époque où le théâtre de l'absurde et le nouveau théâtre usent d'une écriture déroutante, le théâtre de l'existentialiste paraît intéressant, parce que simple, accessible et très précis tout en ayant une grande valeur littéraire.

3-2-2 Objectifs

L'existentialisme est une philosophie que le philosophe dramaturge veut accessible à tous. Il va certes l'aborder de manière philosophique dans des traités ontologiques ou lors des conférences réservés à une élite, à des intellectuels privilégiés. Mais il n'omettra pas de toucher un public plus large. Il trouvera un outil clé qui lui permettra d'étendre sa doctrine : le théâtre.

Effectivement, il écrira un certain nombre de pièce théâtre dans lesquels les grands thèmes existentialistes apparaîtront. Le théâtre sensibilisera alors plus de personnes, et ce, de catégories sociales et de niveau intellectuel divers. Cette manière plus pragmatique de l'existentialisme lui donnera une forme d'efficacité et d'accessibilité.

Le théâtre de Sartre vise alors une authenticité qui passe par la représentation de la vie quotidienne. Certains lecteurs et spectateurs y trouvent leur angoisse, leur émotion, d'autres, des situations vécues, des réactions connues. Le but est donc de faire vivre réellement le drame humain, l'existentialisme.

Comme on le voit et en accord avec la tendance de son temps. Le théâtre existentialiste vise à se mettre au service de l'éveil, de la prise de conscience. Il veut se mettre à l'avant-garde. Le théâtre sartrien ne pouvait être qu'engagé. Sartre vise à initier les gens à sa philosophie, à leur inculquer les idées existentialistes, une philosophie engagée par le théâtre en quelque sorte. Il veut amener les lecteurs

à prendre l'exemple sur Goetz qui en rompant avec la morale des absolues, découvre une morale historique, humaine et particulière. Il avait chéri la violence, pour braver Dieu puis l'avait banni pour lui plaire. Il sait maintenant qu'il faut parfois être violent, parfois se montrer pacifique. Il entre donc parmi ses frères et se joint à la révolte des paysans. « *Entre Le Diable et le bon Dieu, il choisit l'homme.* »⁸⁶

Il est alors évident qu'au-delà d'une illustration de la philosophie existentialiste de son auteur, l'œuvre littéraire, précisément le théâtre sartrien a participé à l'engagement de la littérature.

Mais comme il l'écrit : « *dans la littérature engagée, l'engagement ne doit en aucun cas faire oublier la littérature* »⁸⁷. Il n'est pas certain que Sartre, écrivain de talent, ait écrit son œuvre littéraire uniquement pour mieux diffuser ses idées philosophiques. Par leurs ampleurs, leurs qualités esthétiques et littéraires, le retentissement et l'intérêt qu'ils ont suscité dans le champ littéraire et de leur époque, ses pièces de théâtre ne peuvent être réduites au rôle de simple prétexte d'illustration illustration.

3-2-3 Limites

Le théâtre comme toute œuvre de Sartre a été victime du statut, et des prises de position de son auteur. En effet, à cette époque, le nom de Sartre rimait avec l'existentialisme athée, l'incroyance, le rejet de Dieu et de son Eglise. Cette situation faisait que le dramaturge était comme un ennemi de la foi et de Dieu ; un auteur qu'il faudrait éloigner des jeunes et des fidèles chrétiens. Les preuves sont multiples.

« *En 1946, Huis-clos fut interdit en Grande Bretagne. La même année Maurice Thorez qualifiait Sartre d' « écrivain des ratés » le Gouvernement soviétique interdisait officiellement que l'on monte Les mains sales. La pièce*

⁸⁶ SARTRE, *Un théâtre de situation*, op cit p 314

⁸⁷ SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature ?*, op.cit., p215

restera interdite pendant des années dans les pays de l'Est. Lorsqu'elle fut jouée en France pour la première fois, elle inspira un journal « L'humanité »⁸⁸ le jugement suivant. « Philosophe hermétique, écrivain nauséeux, dramatique, provocateur, démagogue de la troisième force, telles sont des étapes de la carrière de M. Sartre »⁸⁹

Le philosophe chrétien Gabriel Marcel traita Sartre de

« Dénigreur invétéré » blasphémateur systématique aux enseignements les plus pernicieux et aux conseils les plus toxiques « de corrupteur patenté de la jeunesse et fossoyeur de l'occident. »⁹⁰

Pour couronner le tout, le 30 octobre 1948, par décret du saint office le Pape Pie XII⁹¹ mit toutes les œuvres de Sartre à l'Index⁹² ; ce qui entraînait l'excommunication pour tout chrétien catholique qui en lirait un passage.

Sartre a élaboré et diffusé une philosophie qui dérange. Il a produit théâtre d'angoisse et de désarrois. Pour amener l'homme à prendre conscience de sa liberté, et être libre, Sartre le soumet à l'épreuve du désespoir, de l'angoisse et de la solitude. Les personnages de Sartre souffrent et peu nombreux sont les spectateurs qui voudront être à leur place. On ne va pas au théâtre pour s'exciter davantage, pour ce faire plus peur, plus mal.

Le théâtre existentialiste sartrien n'est donc pas un théâtre populaire ; il est même déroutant, répugnant pour certains. Car selon Pierre de Boisdeffre

« L'existentialisme n'est autre chose qu'un effort pour tirer toutes les conséquences d'un athéisme total. Contrairement à ce que prétend Sartre

⁸⁸ Quotidien français socialiste jusqu'en 1920, puis depuis communiste.

⁸⁹ GERASSI, Sartre, conscience haïe de son siècle, Paris, Du rocher, 1992, p53

⁹⁰ MARCEL, Prises de positions, in nouvelles littéraires, 1964, cité par Gérassi

⁹¹ De son vrai nom Eugenio Maria Giuseppe Giovanni Pacelli, le pape Pie XII est né en 1876, intronisé pape le 12 mars 1939, il meurt le 9 octobre 1958

⁹² Index Librorum Prohibitorum est une liste d'ouvrages que les catholiques romains n'étaient pas autorisés à lire. Le but de cette liste était d'empêcher la lecture de livres jugés immoraux ou contraire à la foi

l'existentialisme n'est pas un humanisme, l'homme n'est pas pour lui une fin, par même une valeur, l'homme est une passion inutile. »⁹³

Un théâtre d'élite ? Peut-être un peu plus. Car, il ne suffit pas d'être intellectuel pour comprendre le théâtre de conscience et de liberté. Conscience et liberté étant du domaine de la psychanalyse. Le lien avec la philosophie nuit beaucoup au théâtre. La lecture métaphysique de ces pièces est mise en valeur et achève de les éloigner du grand public, en raison de leur réputation austère. Les sujets trop profonds, trop denses, trop précis sont étouffés en espace d'une pièce et gagneraient parfois à être réduits, épurés. Seuls, quelques intellectuels accèdent à la profondeur de la réflexion.

Encore faut-il que ces intellectuels s'abreuvent à la source philosophique mieux, connaissent et comprennent l'existentialisme sartrien. C'est trop de conditions pour jouir d'un théâtre.

Il est du coup difficile de classer le théâtre existentialiste. Il n'est pas une comédie, ni une tragédie. Nul ne saurait lui appliquer efficacement les règles et principes du théâtre traditionnel. Ce théâtre n'est pas du pas du nouveau théâtre, pas de théâtre de l'absurde. En vérité le théâtre existentialiste est iconoclaste. Son principal fondement, c'est l'existentialisme athée, tout le reste n'est qu'accessoire.

A partir du moment où, il n'est pas populaire et est réservé à un « happy few » le théâtre sartrien aurait raté son objectif : contribuer à transformer le monde. Le message n'est pas accepté, il n'est pas compris. C'est un échec.

3-3 Philosophie dramatique ou théâtre philosophique ?

3-3-1 Relation philosophie /théâtre

Le théâtre de Sartre a fait l'expérience d'une vraie dramaturgie philosophique. Il importe à partir de ce moment d'étudier les liens qui unissent le théâtre et la philosophie. L'objet de la philosophie est d'amener l'homme vers la sagesse, un idéal. On acquiert la sagesse à partir d'une certaine expérience. La

⁹³ BOIDIFFRE, *Métamorphose de la littérature*, Verviers, Marabout, 1974 p 209

question philosophique tourne autour de la vie à laquelle , elle veut donner un sens. La philosophie s'interroge sur la destinée humaine, sur la fin dernière. Le message philosophique embrasse des domaines divers : science, religion, politique, morale...La philosophie ne cherche pas à convaincre, mais veut tracer à chacun une ligne de conduite permettant aux uns et aux autres de s'accepter, de se comprendre, et de vivre ensemble. Elle vise aussi à éclairer l'homme sur sa vie. Le message philosophique est visuel et auditif. Il est visuel par la présence des documents écrits et auditif par les cours, les discussions, les conférences. Le message philosophique est aussi gestuel.

On peut évidemment utiliser la scène comme une estrade de classe pour faire passer un enseignement ou des idées philosophiques. Le théâtre a pour vocation d'être didactique. Ainsi elle prétend réfléchir sur un nombre considérable de sujets pour pouvoir changer tout homme dans son rapport avec le monde. Mais depuis, un seul décor, une seule scène semble toujours mis à sa disposition ; celle des classes, des amphithéâtres. Sans nier que l'une de ses finalités premières est d'être enseignée, pourquoi ne pourrait- on pas aussi jouer au théâtre ou au cinéma, lire devant des auditoires hétérogènes, chanter et faire exister par différents moyens les textes philosophiques.

Qu'est- ce- que le théâtre peut finalement nous faire voir de la philosophie que les cours de philosophie auraient du mal à nous présenter ?

Si l'on se réfère aux Grecs anciens, la réponse à cette question sans doute est « la geste artistique »⁹⁴, engendrée par la vie philosophique elle- même. Nietzsche décrit cette geste artistique comme suit :

« Une stricte nécessité régit le lien qui unit leur pensée et leur caractère. Toute convention leur est étrangère, car la classe de philosophie et des savants n'existait à l'époque... tous possèdent cette vigoureuse énergie des Anciens par quoi ils surpassent toute leur postérité, l'énergie de trouver leur forme propre et

⁹⁴ NIETSCHE, *La philosophie à l'époque tragique*, tome1 Folio-essais, p15.

d'en poursuivre, grâce à métamorphose, l'achèvement dans son plus infime détail et dans son ampleur la plus grande »⁹⁵

On comprend alors qu'à partir de cette homologie entre la création théâtrale et celle philosophique, on peut expérimenter la philosophie au théâtre. On peut mettre la philosophie sur scène. Cela permettrait à la philosophie de sortir d'elle-même car l'espace théâtral est différent de celui philosophique. Un théâtre qui travaille sur la pensée philosophique change les coordonnées naturelles de celle-ci et opère un déplacement radical de cette pensée. L'espace théâtral est doté d'une grande équivocité, une hétérotopie

«L'hétérotopie a pour règle de juxtaposer en lieu réel plusieurs espaces qui normalement devraient être incompatibles. Le théâtre qui est une hétérotopie fait succéder sur le rectangle de la scène toute une série de lieux étranges »⁹⁶

Par hétérotopie du théâtre, la philosophie se place d'une certaine manière hors champ de la pensée pure, hors de ce circuit fermé et incroyable de la parole pensante et à l'écoute intellectuelle. On déplace la pensée philosophique dans un espace de tous les espaces.

Cette théâtralisation de la pensée philosophique rejoint en fait la tradition grecque de la philosophie qui était comme l'écrit Nietzsche, « affaire d'émulation publique ».

Cette sortie de la philosophie par le théâtre d'une part de son cadre social coutumier, c'est-à-dire la salle de classe, et d'autre part de son espace de travail et de recherche, le domaine de la pensée contribue à produire ce que Brecht nommait « l'effet de distanciation. »⁹⁷

⁹⁵ *Dis et écrits*, 1984, *Des espaces autres* (conférences au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, pp 46-47.

⁹⁶ *Ibid* pp 46-47.

⁹⁷ Au lieu de faire entrer le spectateur dans l'action du théâtre, il faut l'en éloigner, le distancier en lui rappelant qu'il est au théâtre, et non devant un fait réel.

Le théâtre en déplaçant la philosophie et en développant un mode de pensée qui lui est propre : émouvoir par la parole organique et par l'imaginaire afin d'élever l'intelligence, peut permettre de distancier la philosophie d'elle-même et d'en démontrer la logique vivante et souvent inconsciente. Par un procédé de distanciation, le théâtre peut apporter une clairvoyance, une lumière décalée mais précieuse sur la philosophie et la pensée. Cette lumière jaillit du rapport si particulier qu'il y a entre la salle et la scène, l'œil du spectateur et cet espace optique, monstrueuse qu'est l'endroit du jeu. Ainsi le théâtre peut être un relais, un éclairage étonnant pour la philosophie : l'idée au théâtre se voit.

Le théâtre n'est plus un lieu d'illusion mais un lieu d'allusion ; l'autre qui n'est pas là, existe par le jeu, le signe imaginaire. Ce langage du jeu et de la scène sont à la source de la pensée qui finit par se voir. Ce pouvoir du théâtre de rendre visible, l'invisible devrait finalement interroger les platoniciens sur cette scène possible de la pensée philosophique.

Si on regarde les dialogues platoniciens, ils possèdent une dramaturgie, un théâtre. *Le banquet*⁹⁸ a été souvent monté. Les premiers dialogues du *Phédon*⁹⁹ et les autres ont souvent été théâtralisés. Par ailleurs, là où il y a Socrate, il y a du théâtre, un autre théâtre que celui de la tragédie ou celui dont on parle Aristote, mais un théâtre.

3-3-2 De la philosophie au théâtre.

En 1940, alors qu'il se trouve prisonnier, dans un camp d'officiers au stalag de Trêve, Jean-Paul Sartre s'essaie à l'écriture théâtrale pour la première fois avec un mystère de Noël, *Bariona ou le fils du Tonnée*¹⁰⁰. Cette expérience l'éclaire, sur l'efficacité du théâtre un art social qui produit des faits collectifs qu'il inscrira dans

⁹⁸ *Le banquet* est texte de Platon écrit aux environs de 380 av J-C. Il est constitué d'une longue série de discours sur la nature et les qualités de l'amour.

⁹⁹ *Phédon* est un dialogue de Platon qui raconte la mort de Socrate et ses dernières paroles. Le dialogue a dû être composé vers 383 av J-C.

¹⁰⁰ Cette pièce de Noël écrite et montée par Sartre le 24 décembre 1940 au Stalag, alors qu'il s'y trouve prisonnier, est sa première pièce théâtrale

sa démarche intellectuelle comme une application de son discours philosophique, mis en dialogue et en scène.

Avant 1940, Sartre avait déjà eu son agrégation de philosophie et donc consacré philosophe. Il avait aussi publié des œuvres philosophiques sur des sujets très importants : *L'imagination* en 1936. *La transcendance de l'Ego* en 1937 et *Esquisse d'une théorie des émotions* en 1938. C'est donc le philosophe qui écrivait une pièce de théâtre. C'est Charles Dullin, le directeur du théâtre de l'atelier et l'un des membres du cartel formé à l'école de Jacques Copeau qui a été pour Sartre le révélateur du théâtre. Dullin a fait son éducation théâtrale en l'aidant à trouver le ton juste, en l'encourageant dans sa réflexion dramatique. Dès 1941, il lui confie un cours sur le théâtre antique dans son école d'art dramatique pour lui permettre de survivre pendant la guerre. Sartre acquiert ainsi une culture théâtrale qui l'amène à penser le théâtre antique comme source d'inspiration.

Dès lors, Sartre va amener la philosophie au théâtre. Ainsi après *Bariona ou le fils du Tonnerre*, *Les mouches* en 1943, *Huis-clos* en 1944, *Les mains sales* en 1948, *Le Diable et le bon Dieu* en 195, ont été pour Sartre, l'occasion de faire voir la philosophie au théâtre. Fasciné par les acteurs, par la présentation scéniques, Sartre trouve au théâtre une illusion positive à sa pensée philosophique. A la manière du répertoire classique et en gardant une forme traditionnelle, son théâtre se fait la tribune de ses idées, en usant d'un langage quotidien, dérangeant, singulièrement efficace.

Sartre a voulu distinguer sa démarche théâtrale en définissant un genre original « le théâtre des situations »¹⁰¹ des situations simples et humaines, des libertés qui se choisissent un théâtre de la liberté que Francis Jeanson résume par un raccourci significatif « *la liberté en situation* »¹⁰² comme on le voit, une fois encore, il s'agit de la philosophie au théâtre. Mais il rectifie dans un entretien avec Alain Koehler.

¹⁰¹ Un théâtre où les actes et le contexte disent mieux l'existence humaine que la psychologie et les caractères.

¹⁰² La liberté se définit en pratique, par rapport à une situation.

« Il me semble que le théâtre ne doit pas dépendre de la philosophie qu'il exprime. Il doit exprimer une philosophie, mais il ne faut pas qu'on puisse à l'intérieur de la pièce, poser le problème de la valeur de la philosophie qui s'y exprime. Il faut que la pièce donne une vision totale d'un moment ou d'une chose, mais il faut en même temps que ce qui s'y révèle se révèle d'une manière entièrement théâtrale¹⁰³

3-3-3 Du théâtre à la philosophie.

Après 1940, année du premier contact de Sartre avec le théâtre, on peut lire du théâtre dans sa philosophie. En effet, il publia en 1943 *L'être et le néant* et 1954 *L'existentialisme athée est un humanisme*, une conférence qui a pour but de répondre à certaines questions sur l'existentialisme : deux œuvres hautement philosophiques. A la lecture de ses œuvres, on se rend compte que Sartre utilise la méthode de l'art dramatique pour faire passer le message philosophique. Sartre a fait recours dans ses œuvres à des récits, de brèves histoires pour illustrer ses idées philosophiques. Autrement dit, Sartre fait voir des personnages jouant une histoire.

Le philosophe ne peut s'empêcher d'être représentatif dans sa philosophie ; ce serait une prétention très grande pour lui, ce serait une mutilation de s'empêcher d'être représentatif. Le philosophe voudra régir le théâtre ou empiéter sur lui, et toujours le philosophe inclinera vers la dramaturgie. Autrement dit pour que le philosophe puisse atteindre ses objectifs, pour que son message passe avec efficacité, il est important qu'il donne une représentation de ses idées, l'illustration des idées philosophiques qui est le plus souvent des récits des anecdotes réels ou imaginaires que le philosophe projette et laisse lire une dramatisation, une mise en action de sa pensée. Alors, en lieu et en place d'idées philosophiques, le lecteur lit des actions, un spectacle. « Philosopher c'est apprendre à mourir » car pour mourir il faut bien vivre. Et comme nous sommes des « animaux politiques » il faut se

¹⁰³ SARTRE in « perspectives du théâtre », n° 4 cité dans *L'art du théâtre : La voix, Le geste la prononciation* de Sarah BERMHARDT, publié chez L'harmattan en 1993, p 225.

résoudre à vivre ensemble. Aussi puisse t-il dans le vécu de tous les jours en faisant voir des scènes, des drames de nos sociétés.

Cette présence dramatique au cœur de la philosophie sartrienne permet de désennuyer de faire voir, de faire comprendre des idées qui à l'origine n'étaient accessibles qu'à une élite, aux initiés.

Ici encore le dramaturge clarifie :

« Je ne pense pas ou alors il faut préciser, que le théâtre soit un « véhicule philosophique ». Je ne pense pas qu'une philosophie, dans sa totalité et en même temps dans ses détails, puisse exprimer sous une forme théâtrale. Car au fond elle ne peut s'exprimer que par des ouvrages philosophiques. Mais bien sûr, chaque forme littéraire peut donner une sensibilité ou être chargée d'une sensibilité philosophique. A mon avis, ce qui échappe à la philosophie, c'est toujours le singulier en tant que tel, c'est-à-dire ce qui arrive à un individu »¹⁰⁴

¹⁰⁴ SARTRE in « perspectives du théâtre », n° 4 cité dans *L'art du théâtre : La voix, Le geste la prononciation* de Sarah BERMHARDT, publié chez L'harmattan en 1993, p 225.

CONCLUSION

Nous avons démontré au cours de ce travail, que le théâtre de Jean-Paul Sartre a une identité. Même s'il s'est construit et développé pendant une période où on parlait plus du « nouveau, théâtre » du « théâtre de l'absurde », du « théâtre de participation », la dramaturgie sartrienne n'appartient pas nécessairement à ces différentes écoles. Elle est avant tout un théâtre au service des idées philosophiques de l'auteur. C'est au cœur de l'existentialisme athée, qu'elle a pris sa source et s'est développée.

Pour arriver à ce résultat, il a fallu dans une première partie, poser les bases d'une démarche méthodologique. Nous avons rendu compte dans une revue de littérature, de la situation du théâtre français au XX^e siècle, de l'existentialisme athée. Cette ouverture nous a permis d'évoquer la problématique de cette étude, ses objectifs et ses hypothèses. Les résultats attendus projetés, nous avons recherché la méthodologie appropriée pour les atteindre.

Dans la deuxième partie, qui vise à détailler les grandes lignes de ce mémoire, nous avons situé le cadre de production du théâtre sartrien. Nous avons constaté que la littérature, en ces moments, à rendre compte d'un malaise social persistant. L'art dramatique fait l'option d'une révolution tant au niveau du langage que de l'orientation à donner au théâtre. Ainsi naît le nouveau théâtre avec de grands noms qui ont marqué la dramaturgie de notre temps.

Le chapitre suivant s'est consacré à l'étude des thèmes et des personnages en relation avec l'existentialisme athée. Cette philosophie, dont Sartre s'est fait un des plus grands porte-paroles, est caractérisée par la liberté totale de l'homme, appelé à s'assumer seul responsable de ce qui lui arrive, ce qu'il aurait fait, car Dieu n'existe pas. L'homme est sans secours, sans recours. C'est selon ce schéma que Sartre a construit ses thèmes et ses personnages. Dans la dramaturgie sartrienne, on lit une prédominance des idées attachées à cette

philosophie. Les personnages sont construits pour aider à développer ses idées pour démontrer cette philosophie.

A partir de ces deux éléments, le théâtre sartrien se distingue et mérite qu'on lui colle plutôt l'étiquette existentialiste. Le théâtre existentialiste sartrien a essentiellement pour but de vulgariser les idées philosophiques de l'auteur difficiles à comprendre, une stratégie de communication qui lui permet d'amener la philosophie sur scène, de la rendre davantage populaire.

Dès lors, il était important de caractériser le théâtre existentialiste. Avec ce nom, il se distingue comme un théâtre philosophique, mais surtout par son recours aux thèmes et au fonctionnement de ses personnages. Cette spécificité n'est pas un handicap. Le théâtre sartrien ne manque pas de qualités littéraires. L'auteur innove en rimant la technique d'écriture aux principes de l'existentialisme athée.

Seulement, même si les thèmes de l'existentialisme sartrien sont très proches du théâtre de l'absurde, on ne saurait le confondre à dernier, car l'existentialisme n'est pas de l'absurde. Le maître de la philosophie de l'absurde est Albert Camus, encore que le théâtre de l'absurde ne fonctionne pas comme la philosophie de l'absurde. Il est évident que le théâtre sartrien tranche avec le traditionnel, qu'il n'entrera pas dans la moule de nouveau théâtre. En vérité, le théâtre sartrien est plus cohérent, plus logique et plus soucieux du message que le nouveau théâtre. Ce n'est pas pour autant que le théâtre sartrien soit populaire. Le style est, presque sobre et austère, mais pour accéder au message de ce théâtre, il faut être sensibilisé préalablement aux concepts et idées philosophiques de l'existentialisme.

Contrairement aux idées reçues, le théâtre de Sartre présente bel et bien un aspect littéraire non négligeable. Ce théâtre révolutionnaire, rompt avec le théâtre antique, même s'il se sert parfois de ses mythes, il tourne le dos au théâtre de caractères tant prisé à l'époque, il refuse d'entrer à l'école du "nouveau théâtre" ou du "théâtre de l'absurde". Il n'y a pas doute, Sartre est à

contre courant, il choque et n'est pas très apprécié comme on le voit, le théâtre de Sartre se présente une fois comme un théâtre atypique.

Cette production littéraire permet à Sartre de faire un aller- retour entre le théâtre et la philosophie. Cela nous a permis d'établir entre les deux disciplines, afin de voir comment elles peuvent se mettre au service, l'une de l'autre. On constate surtout que la philosophie, comme toujours, d'ailleurs peut se servir du théâtre, pour sortir de sa classe de spécialistes, d'élites.

Ce travail nous a permis de relever et de révéler les liens et les liants entre le théâtre sartrien et l'existentialisme. Nous l'avons fait à travers les thèmes et les personnages.

Ce que nous retenons de fondamental dans cette étude est que le théâtre peut se mettre au service d'une philosophie, d'une idéologie. En notre temps où, l'on parle de plus en plus de théâtre de développement, nous pensons, qu'il est utile de découvrir les mécanismes et les fonctionnements d'un théâtre philosophique ou idéologique, d'aller à l'école d'un théâtre de propagande, d'avant-garde, pour étudier les choix des thèmes, la construction des personnages, mais surtout d'écriture. Nous pensons que cette étude offre cette opportunité

Mais une représentation théâtrale est l'œuvre de deux génies : celui de l'auteur dramaturge et du metteur en scène. Alors on pourrait se demander quelles exploitations les metteurs en scènes font des textes idéologiques comme ceux de Sartre. Permettent-ils aux textes d'exprimer véritablement les idées philosophiques et militantes? Font-ils attention aux spécificités du message des dramaturges ou vident-ils ces textes de leur substantifique moelle. Nos prochaines études réflexions et recherches se préoccuperont de ces questions.

BIBLIOGRAPHIE

I. Ouvrages généraux et critiques sur le théâtre et sur Sartre

1) Sur le théâtre

- ARTAUD (A), *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1938.
- BOUCHARD (A), *La langue théâtrale, vocabulaire historique, description anecdotique des termes et des choses de théâtre*, Genève, Slatkine, « Ressources », n°141- 142, 1982.
- BERMHARDT (S), *L'art du théâtre : la voix, le geste, la prononciation*, Paris, L'harmattan, 1993.
- DEJEAN (J-C), *Le théâtre français depuis 1945*, Nathan, 1987.
- ESSLIM (M), *Théâtre de l'absurde*, Buchet, Chastel, 1970.
- EVRARD (F), *Le théâtre français du XXe siècle*, Paris, Ellipses, 1995.
- GOUTHIER (H), *Le théâtre et l'existence*, Paris, Aubier, « Philosophie et Esprit », 1952.
- GUENOUN (D), *Le théâtre est- il nécessaire ?*, Ciré- poche, 1997.
- GUERIN (J-Y), *Le théâtre d'Audiberti, et le baroque*, dincksieck, 1976
- GOUTHIER (H), *L'essence du théâtre*, Paris, Aubier, « Présence et Pensée », 1963.
- GOUTHIER (H), *Antonin Artaud et l'essence du théâtre*, Paris, Vrin, « Essai d'art et de philosophie », 1966
- HUBERT (M-C), *Le théâtre*, Paris, Armand Colin, (Coll. Cursus), 1988.
- VERSINI (G), *Le théâtre français depuis 1900*, Paris, PUF, Coll. Que sais-je ?, 1970.
- PIGNARRE (R), *Histoire du théâtre*, Paris, PUF, (Coll. Que sais-je ?), 1991.
- SARTRE (J-P), *Un théâtre de situation*, CONSTAT (M) et RYBALKA (M) Paris, Gallimard, 1992.
- SERREAU (G), *Histoire du « nouveau théâtre »*, Paris, Gallimard, 1966.

2) Sur la philosophie et la littérature de Sartre

- AUDRY (C), *Sartre et la réalité humaine*, Seghers, Coll. Philosophes de tous les temps, 1966.
- BOISDEFFRE (de, P), *Métamorphose de la littérature*, Verviers, Marabout, 1974.
- BOISDEFFRE (de P), *Les écrivains français d'aujourd'hui*, Paris, PUF,(Coll. Que sais-je ?), 1982
- FRAGONARD (M), *Précis d'histoire de la littérature française*, Paris, éd Didier, 1981.
- GAGNIEBIN (L), *Connaître Sartre*, éd Riesman, 1972.
- GERASSI (J), *Sartre, conscience haïe de son siècle*, éd du Rocher, 1992.
- LAFARGE(F), *La philosophie de Jean- Paul Sartre*, Toulouse, Privat, 1967
- JEANSON (F), *Sartre par lui-même*, Paris, Seuil, 1955.
- JEANSON (F), *Le problème moral et la pensée de Sartre*, Paris, Seuil, 1966.
- SARTRE (J-P), *L'être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943.
- SARTRE (J-P), *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Gallimard,1945.
- SARTRE (J-P), *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948.
- SARTRE (J-P), *Saint Genet, comédien et martyr*, Paris, Gallimard, 1966.

II. CORPUS

- SARTRE (J-P), *Bariona ou le fils du tonnerre* (1940) Inédit.
- SARTRE (J-P), *Huis clos suivi de Les mouches*, Paris, Gallimard, 1943.
- SARTRE (J-P), *La putain respectueuse*, Paris, Gallimard, 1946.
- SARTRE (J-P), *Les mains sales*, Paris, Gallimard, 1948.
- SARTRE (J-P), *Les séquestrés d'Altona*, Paris, Gallimard, 1960.

- SARTRE (J-P), *Le Diable et le Bon Dieu*, Paris, Gallimard, 1962.

III. OUVRAGES DE METHODOLOGIE

- BERGEZ (D), *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, Nathan/VUEF, 2002.
- COLLECTIF, *Communication, n°8, Analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, 1966.
- DUCHET (C) et TOURNIER (I), « *Sociocritique* », dans le dictionnaire universel des littératures, publié sous la direction de Béatrice Didier, vol. 3, PUF, 1994.
- UBERSFELD (A), *Les termes de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, 1996.

IV. THESES ET MEMOIRES, REVUES ET DICTIONNAIRES

1) Thèses et mémoires

- AHONDOUKPE (M) , *Corps et Esprit dans l'Annonce faite à Marie* de Paul Claudel, mémoire de DEA, soutenu à l'UAC en 2011.
- HOUNZANDJI (R), *Idéologie et esthétique de la dérive dans le théâtre de Florent Couao- Zotti et d'Ousmane Alédji : étude de la disease de la mal- espérance, Ce soleil ou j'ai toujours soif, Cadavre mon bel amant et Pourrissement*, mémoire de DEA, soutenu à l'UAC en 2011.
- MARY (A), *Gabriel Marcel et le théâtre*, thèse soutenu en 2002 à la Sorbonne, Paris IV.

2) Dictionnaires

- BRETONNIERE (B), *Petit dictionnaire de théâtre*, Paris, éd théâtrales, 2000.
- BAROUSSA (A), *Glossaire du théâtre*, Montréal, Oxford : UQAM, Brokes U, Quéâte, 1996.
- PAVIS (P), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2009.

- SIMON (A), *Dictionnaire du théâtre français contemporain*, Paris, Larousse, les dictionnaires du XXe siècle, 1970.

V. SITES INTERNET

- <http://fr.wikipedia.org/wiki/sociocritique>
- <http://www.lestheatres.fr/>
- <http://www.theatre.odeon.fr/>
- <http://www.sivote.com/theatre.com.html>

Table des matières

DEDICACE.....	2
REMERCIEMENTS.....	3
INTRODUCTION.....	1
PREMIERE PARTIE	6
DEMARCHE METHOLOGIQUE.....	6
1- Revue de littérature spécialisée	7
2- Problématique, Objectifs et hypothèses	20
2-1 Problématique de l'étude	20
2-2 Objectifs et hypothèses	21
3- Résultats attendus et méthodologie	23
3-1 Résultats attendus.....	23
3-2 Méthodologie de l'étude	23
DEUXIEME PARTIE :	28
PLAN DETAILLE DU MEMOIRE.....	28
Chapitre 1 : Le contexte de la dramaturgie sartrienne.....	29
1-1 – L'influence sociale et littéraire.....	29
1-1-1 Les contraintes sociales.	29
1-1-2 L'histoire littéraire.....	30
1-2 Un nouveau langage dramatique.	32
1-2-1 Nécessité d'un langage nouveau	32
1-2-2 Sur les pistes de l'engagement	33
1-3 Le théâtre de l'absurde.	35
1-3-1 Caractéristiques.....	35
1-3-2- Acteurs dramaturges absurdes.....	37
Chapitre 2 : Thèmes et personnages du théâtre sartrien au service de l'existentialisme athée.....	41
2-1 Des principes de l'existentialisme sartrien.....	41
2-1-1 Les fondements de l'existentialisme athée.	41
2-1-2 L'homme sartrien.....	42
2-1-3 La question de Dieu.	45
2-2 La thématique de la dramaturgie sartrienne.	47
2-2-1 Les relations interpersonnelles. Etude de cas : <i>Huis-clos</i>	47
2-2-2 La question de la liberté et de la responsabilité : étude de cas : <i>Les mouches</i>	49
2-2-3 Le Bien et le Mal : Etude de cas : <i>Le Diable et le Bon Dieu</i>	51
2-3 Des personnages du théâtre sartrien.	54

2-3-1- Les personnages types.	54
2-3-2 Personnages thématiques	56
2-3-3 Les personnages dramatiques.	57
Chapitre 3 : Un théâtre existentialiste	59
3-1 Des idées philosophiques au théâtre.....	59
3-1-1 Les thèmes existentialistes.	59
3-1-2 Technique d'écriture.	61
3-1-3- Les qualités littéraires du théâtre sartrien.	64
3-2 Aspect du théâtre existentialiste.....	67
3-2-1 Caractéristiques.	67
3-2-2 Objectifs	68
3-2-3 Limites.....	69
3-3 Philosophie dramatique ou théâtre philosophique ?.....	71
3-3-1 Relation philosophie /théâtre	71
3-3-2 De la philosophie au théâtre.....	74
3-3-3 Du théâtre à la philosophie.	76
C O N C L U S I O N	78
B I B L I O G R A P H I E	81