



HAL
open science

Faut-il brûler Sartre ? Sur le scandale de la liberté engagée

Elisa Reato

► **To cite this version:**

Elisa Reato. Faut-il brûler Sartre ? Sur le scandale de la liberté engagée. Donatella Bisconti; Daniela Fabiani; Luca Pierdominici; Cristina Schiavone. Esclandre. Figures et dynamiques du scandale du Moyen Âge à nos jours, EUM - Edizioni Università di Macerata, pp.265-278, 2021. hal-03419961

HAL Id: hal-03419961

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-03419961>

Submitted on 8 Jan 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Faut-il brûler Sartre ? *Sur le scandale de la liberté engagée*

On serait tenté de croire, au premier abord, que traiter de la question du scandale chez Sartre n'a pas grand sens pour la simple raison que l'auteur qui nous occupe semble avoir orchestré l'éclat du tapage. Sartre est souvent imaginé comme le scandaleux qui provoque, indigne, par sa vie et son œuvre. On pourrait donc conclure le questionnement aussi vite qu'on vient de le commencer. Cependant, les choses ne sont pas aussi simples dans la mesure où, d'une part, à l'occasion des célébrations du centenaire de sa naissance en 2005, un hebdomadaire a pu titrer en couverture sur l'éventualité d'un autodafé¹. C'est là une possibilité, prometteuse pour les uns, aberrante pour les autres, à ne pas à passer sous silence. D'autre part, le livre-vitrine choisi pour le quarantième anniversaire de la disparition du philosophe-écrivain en 2020 fait son fond et son levier d'une banalisation du scandale : au Sartre-Kanapa il préfère le portrait d'un Sartre-canapé, libéré de ses engagements socio-politiques². On se propose ici, non de sonder la question si vaste de scandale chez Sartre, mais de s'interroger sur une méthode favorite de son théâtre telle qu'elle ressort de sa conception de la liberté. En effet, ses pièces connurent un franc succès tout en faisant éclore de vrais scandales. Le théâtre semblerait le lieu privilégié pour décrire « la pluralité des consciences³ ». Notre démarche se fonde sur un constat : le scandale pousse à interroger la notion d'Autre et à repenser celle de communauté. On commencera par envisager ce qui dérange chez Sartre ; on s'intéressera ensuite aux liens privilégiés entre le théâtre et le scandale et on conclura sur le sens de ce dernier.

Chercher autre chose que le scandale

Partons du constat suivant : le 30 octobre 1948 un décret du Saint-Office mît à l'index toute l'œuvre sartrienne. Lorsque l'on nomme Sartre, en France et dans le monde entier, on pense au petit homme qui tissa des relations scandaleuses pour son époque, au philosophe militant protagoniste de batailles d'idées et de rues et qu'on voulait fusiller, à l'écrivain qui remplissait ses carnets de notes au café et qui eut la hardiesse de refuser le prix Nobel, à l'anti-de Gaulle nommé par son adversaire « Voltaire du XX^e siècle ». Entêté à s'attaquer aux tabous de la mémoire collective française (collaboration, colonisation, torture), Sartre reste un personnage « non récupérable⁴ », car il a refusé les institutions, l'Université, le Collège de France, la Légion d'honneur, le Nobel, soit il a remis en question la tradition occidentale.

« Célèbre et scandaleux⁵ », depuis 1945 Sartre est détesté à la fois par les milieux de droite qui lui reprochent ses attaques contre la bourgeoisie, par les communistes car la vague existentialiste semble leur voler la clientèle et parce que, dans un passage de sa fameuse conférence, il s'en prend à l'Intouchable (l'URSS), par l'Église pour son athéisme radical, et par les jaloux de son succès. La vie de Sartre est défigurée par des légendes imbéciles — en témoigne la récente affaire du lycée Condorcet : ayant pris le poste d'un professeur qui avait lui-même remplacé un professeur juif révoqué à cause des lois antisémites, Sartre est accusé d'être un collaborateur⁶ —, son œuvre est boycottée par la pensée

¹ Cf. Aude Lancelin, *Faut-il brûler Sartre ?*, « Le Nouvel Observateur », n° 2014, 2005, pp. 94-98. Cf. aussi la réponse de Juliette Simont, *Faut-il brûler Sartre ?*, « Les Temps Modernes », nos 630-631, 2005, pp. 333-336.

² Voir à ce propos Jean-Pierre Salgas, *Sartre refait*, « En attendant Nadeau », n° 115, 2020 : <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2020/11/11/sartre-refait-noudelmann/> [cons. le 13/05/2021].

³ Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant*, Paris, Gallimard, 2012, p. 275.

⁴ ID., *Les Mains sales*, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 2005, p. 354.

⁵ Simone de Beauvoir, *La Force des choses*, I, *Mémoires*, Paris, Gallimard, 2018, p. 979.

⁶ Voir à ce propos Juliette Simont, *Tordre le cou à une calomnie*, « Les Temps Modernes », nos 632-633-634, 2005, pp. 715-718.

instituée, son nom même s'est dilué dans le mot pesant *sartrisme*. Aujourd'hui, on parle d'*antisartrisme* et même de *sartrophobie*. Sartre est la bête noire de la droite et la gauche lui reproche encore ses choix politiques, surtout dans la période pro-communiste de 1952 à 1956, ou sa médiocre Résistance. Ils ont choisi de le tuer, d'abord à petit feu dans l'ennui des manuels scolaires, enfin par la calomnie et l'oubli. Cette mort-là, il l'avait lui-même souhaitée : « Que mes congénères m'oublient au lendemain de mon enterrement, peu m'importe ; tant qu'ils vivront je les hanterai⁷ ».

Tantôt recherché, tantôt subi, le scandale est pensé et pratiqué d'une manière complexe, les raisons qui le justifient sont donc très diverses. On envisagera le scandale autrement qu'à travers son expression bruyante et voyante, car ce qui vaut la peine d'être signalé est que les onze pièces sartriennes ouvrent à une interrogation philosophique radicale portant sur la responsabilité.

L'un des grands thèmes philosophiques de l'œuvre sartrienne est, on le sait, que les hommes sont condamnés à être libres. On ne peut que jouer à être ce que nous sommes, car on n'est jamais ce qu'on est et on est ce qu'on n'est pas : le garçon de café n'est pas garçon de café, il joue à être garçon de café, mais il est également un étudiant qui paye ses études⁸. Le mode d'être de l'homme est d'avoir à être ce qu'il est, ou si l'on préfère l'homme doit s'inventer. La liberté est un scandale pour la société qui nous demande d'être ceci ou cela sans devenir autre chose. Le théâtre devient un lieu de liberté et de subversion et les pièces expérimentent dans des situations-limite la problématique de la liberté. L'opposition entre le théâtre de caractères et le théâtre de situations est claire : d'un côté, tout est décidé d'avance et le caractère est mis en relief selon une étude psychologique du lâche, du méchant, etc., c'est-à-dire l'image d'un homme éternellement pareil à lui-même dans un univers qui ne change jamais ; de l'autre, on a « le moment du choix, de la libre décision qui engage toute une morale et toute une vie » et qui fait que l'homme choisit d'être lâche ou méchant « dans un monde qui est déjà là et qui est pourtant sa propre entreprise et dans lequel il ne peut jamais reprendre son coup »⁹. On voit bien que les héros sartriens n'apparaissent qu'en situation. On peut donc conclure que si les personnages sartriens sont lâches, c'est qu'ils sont coupables d'un acte et qu'ils peuvent choisir de ne plus l'être ; s'ils sont méchants, c'est qu'ils refusent toute complicité avec les honnêtes gens dont la conscience s'apaise facilement. Bref, ils ont tous « une tête à faire du scandale¹⁰ », car on ne naît ni lâche ou héros, ni bon ou méchant : faits comme des rats, ils sont acculés à une délibération où tout choix est impossible et où pourtant il faut choisir, et en choisissant se faire.

Le théâtre sartrien met en scène des situations contraignant les personnages à une cohabitation qui confirme l'autre comme un « scandale insurmontable¹¹ ». Se fait jour un dramaturge scandaleux, bravant les spectateurs, leur monde et leur morale. Derrière les cérémonies qui camouflent le monde, Sartre nous fait toucher les vertus et les vices d'hommes libres engagés dans des conflits de droits et dont les drames s'extériorisent en mensonge, meurtre, torture, suicide, viol, guerre. Ce sont ces scènes, ces textes privilégiés qu'il faut interroger. À travers ces personnages en situation (qui ne sont que ce qu'ils font des autres et ce que les autres font d'eux), il est clair que l'action de l'homme est à la fois création du monde et création de l'homme, autrement dit l'individu humain se découvre comme liberté engagée. À peine s'est-on penché sur le scandale chez Sartre que l'on constate que cette notion, généralement pensée comme une pierre d'achoppement, est une pierre de touche¹². Ainsi, le scandale théâtral soulève la question de l'altérité. Pendant la période de conflits des années 40 aux années 60, pour les Français l'Autre c'est l'occupant, le colonisé, etc. Un parcours de divers extraits des pièces permettra d'appréhender la manière dont le dramaturge scandalise et réveille son public.

⁷ Jean-Paul Sartre, *Les Mots, Les Mots et autres écrits autobiographiques*, Paris, Gallimard, 2010, p. 136.

⁸ L'exemple, devenu canonique, de la cérémonie que le garçon de café s'impose montre que nous jouons tous le rôle social qui nous est assigné. Cf. Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant*, cit., pp. 94-95.

⁹ ID., *Un Théâtre de situations*, Paris, Gallimard, 2005, p. 20, 59.

¹⁰ ID., *Kean ou Désordre et génie, Théâtre complet*, cit., p. 684.

¹¹ ID., *L'être et le néant*, cit., p. 504.

¹² Le scandale est la « pierre d'achoppement », « ce qui fait tomber dans le mal », *Le Petit Robert : Dictionnaire historique de la langue française*, 2002.

Le scandale contre la société et le jugement de Dieu

Par souci d'être différent, dans *Le Diable et le Bon Dieu*, Gœtz choisit le Mal : traître, criminel, fratricide, il aspire à la démesure et rejette la société revendiquant le statut de « bâtard » et en le rapprochant à « Jésus-Christ »¹³. Contre l'idée selon laquelle le Bien émanerait de la société et le Mal de l'individu, la solitude est célébrée au théâtre. Preuve d'une défense de l'individu, Gœtz est tantôt un saint, tantôt un criminel, alternative qui ne comporte pas de solution mais suffit à être seul. Les personnages bravent la volonté de Dieu et affirment leur indépendance face aux règles et aux institutions, tel Oreste, dans *Les Mouches*, qui bouleverse le système qui, liant l'ordre et la religion, dicte un faux Bien et permet au tyran Égisthe d'opprimer le peuple d'Argos. Sa célèbre réplique à Jupiter résume son opposition : « Je suis ma liberté ! [...] Il n'y a plus rien au ciel, ni Bien ni Mal, ni personne pour me donner des ordres¹⁴ ». Même discours chez Gœtz qui a perdu « quelqu'un qui [lui] était cher¹⁵ » et ridiculise la hiérarchie religieuse. La figure du scandaleux se confond ainsi avec la nécessité de l'esclave de dire « non » face à son maître¹⁶. Bien que Oreste et Gœtz réclament d'être « un homme parmi les hommes¹⁷ », ils sont condamnés par la société, mais l'individualisme mis en scène ne peut être assimilé à l'égoïsme et diffère d'un individualisme bourgeois, se définissant plutôt par la liberté.

Or, l'idée de Dieu est incompatible avec l'idée de liberté. Sartre ne veut avoir affaire qu'à des hommes et tout ce qui n'est pas humain lui est étranger : il sait que pour délivrer l'individu des idoles auxquelles l'aliène la société, il faut commencer par assurer son autonomie, à l'instar de Bariona, dans *Bariona, ou le jeu de la douleur et de l'espoir*, qui veut « [s]e dresser contre le ciel¹⁸ ». Pour *Huis clos*, c'est évident : l'enfer, c'est la coexistence sans fin. Les damnés se montrent peu à peu lâche, coquette, gouine : Garcin a déserté, Estelle est une infanticide, Inès a poussé au suicide le mari de sa compagne. Plus rien à rattraper, les jeux sont faits. Il s'agit, pour Sartre, de substituer une approche historique à l'approche psychologique dans la considération des relations interhumaines. En effet, la pièce s'ouvre à une réflexion sur le jugement de l'Histoire : Garcin se demande si toute une vie de pacifisme peut être anéantie par un seul acte suspect de lâcheté. Dans *Morts sans sépulture*, qui traite du rapport entre tortionnaires et torturés, Canoris lui répond : « C'est sur ta vie entière qu'on jugera chacun de tes actes¹⁹ ». C'est ainsi que se révèle une nouvelle facette de la liberté : chacune de mes conduites m'engage dans un nouveau milieu où j'éprouve la liberté de l'autre en tant qu'il me regarde et me juge. « Plus de ciel, plus d'enfer : rien que la terre. [...] Plus moyen d'échapper aux hommes — constate Gœtz —. Adieu les monstres, adieu les saints. Adieu l'orgueil²⁰ ». « Nous vivons en résidence surveillée²¹ », dit Frantz von Gerlach face au public des *Séquestrés d'Altona*. Autrement dit, le XX^e siècle se juge sur scène.

Le scandale produit par la représentation de l'obscénité

Le scandale est à la fois une construction de l'auteur et une réelle indignation du public. Dès lors, le scandale amoureux, la luxure, constituent une intrigue de choix. Revenant sur *Huis clos*, Sartre torture le public chrétien dont est connu le blâme contre le sexe. Estelle supplie Garcin : « Regarde-moi, mon chéri ! Touche moi, touche moi. Mets ta main sur ma gorge. Laisse ta main ; laisse-la, ne bouge pas. Ils

¹³ Jean-Paul Sartre, *Le Diable et le Bon Dieu*, *Théâtre complet*, cit., p. 433.

¹⁴ ID., *Les Mouches*, *Théâtre complet*, cit., p. 64.

¹⁵ ID., *Le Diable et le Bon Dieu*, cit., p. 498. Sur la réception houleuse de la pièce, cf. Annie Cohen-Solal, *Sartre 1905-1980*, Paris, Gallimard, 1985, p. 540.

¹⁶ Cf. Jean-Paul Sartre, *Cahiers pour une morale*, Paris, Gallimard, 1983, p. 412.

¹⁷ ID., *Les Mouches*, cit., p. 38 et *Le Diable et le Bon Dieu*, cit., p. 498.

¹⁸ ID., *Bariona, ou le jeu de la douleur et de l'espoir*, *Théâtre complet*, cit., p. 1149.

¹⁹ ID., *Morts sans sépulture*, *Théâtre complet*, cit., p. 197.

²⁰ ID., *Le Diable et le bon Dieu*, cit., pp. 494-495. « [Gœtz] remplace l'absolu par l'histoire », ID., *Un Théâtre de situations*, cit., p. 319.

²¹ ID., *Les Séquestrés d'Altona*, *Théâtre complet*, cit., p. 908.

vont mourir un à un : qu'importe ce qu'ils pensent. Oublie-les. Il n'y a plus que moi²² ». Plus encore, c'est la prostituée qui fait scandale, une autre façon de se jouer des tabous. Dans *La Putain respectueuse*, la putain est au cœur de la trame. Dans *Le Diable et le Bon Dieu*, Sartre met en scène Catherine et Gøtz sur un lit et sur le fond des massacres de la guerre des paysans dans l'Allemagne de la Réforme. Quand Gøtz veut la quitter, Catherine continue à le clamer : « Je peux être vingt femmes, cent, si ça te plaît, toutes les femmes. Prends-moi en croupe, je ne pèse rien, ton cheval ne me sentira pas. Je veux être ton bordel !²³ ».

À l'égal de l'affection pour le meurtre (fratricide, matricide, infanticide) visant à dénoncer l'hypocrisie de l'institution qu'est la famille et à la détruire, l'intrigue sexuelle au sein de la famille est mise en scène — on pense, d'une part, à la déclaration d'amour d'Électre à son frère, dans *Les Mouches*, et à la réponse d'Oreste : « Je t'aime et tu m'appartiens²⁴ », de l'autre, à la relation incestueuse entre Leni et Frantz dans *Les Séquestrés d'Altona*. Encore faut-il préciser le sens donné à ce scandale domestique, qui est en réalité le signe d'un questionnement sur le groupe et l'évolution des individus en son sein et sur la forme que devrait prendre une communauté non sclérosée.

Quant à la condition féminine mise en scène, elle est toujours invitation au questionnement, au dépassement d'une situation d'oppression. Les personnages féminins montrent que même celles à qui l'on ne donne pas la parole, qui sont mineures dans une société d'hommes, peuvent faire éclater leur droit et oser agir. Dans *Huis clos*, Inès est scandaleuse pour son refus de se laisser édulcorer. C'est elle que Garcin veut convaincre pour se racheter, car elle est « de [s]a race²⁵ ». En ce sens, au théâtre la femme se diffracte en deux faces : la coquette, celle qui suit son homme comme un chien (Estelle, Jessica, Catherine, Leni), et l'intelligente, l'égale de l'homme, celle dont il attend le jugement (Inès, Olga, Hilda, Johanna). La question qui se pose aux spectatrices est de savoir si elles voudront devenir idiotes ou intelligentes. Plus que des huées, on s'inquiéterait de l'indifférence. Le scandale éclate comme les bombes dont rêve Paul Hilbert dans la nouvelle de Sartre²⁶, mais ce qu'il faut détruire sur scène ce sont les murs qui séparent les individus et le dramaturge s'attèle à faire du théâtre le lieu de l'égalité. Dès lors, le scandale serait une porte d'entrée vers la politique.

Le scandale comme réaction à des actes condamnables

Dans *La Putain respectueuse*, Sartre donne la voix aux minorités, qui ne passent pas d'un assujettissement à une revendication de liberté et de reconnaissance. En refusant de défendre le Noir, accusé injustement d'avoir tué un Blanc et menacé d'être lynché et brûlé vif, Lizzie se fait victime consentante de la majorité, d'un ordre établi qui l'opprime tout en sachant que cet ordre est fondé sur la violence. Quoiqu'il soit innocent et opprimé, le Noir ne veut pas tirer sur des Blancs et se sent coupable devant eux, de même que Lizzie : « Tout de même, une ville entière, ça ne peut pas avoir complètement tort²⁷ ». Mais en dénonçant le Noir, elle se fait oppresseur à son tour. Comme Lizzie qui manifeste son mépris pour une police corrompue et corruptrice, Georges, un voleur évadé dans *Nekrassov*, doit choisir entre mentir et être libéré de la surveillance policière ou dire la vérité et en payer le prix²⁸. On comprend la critique sartrienne de la notion de respect en tant que fausse valeur positive qui garantit l'ordre établi. Le respect ruine la pensée en son fondement, c'est-à-dire la liberté. Le nouveau est toujours considéré comme un scandale et on s'emploie à le réduire à l'ancien.

Même parcours pour *Les Séquestrés d'Altona*, une pièce supposée traiter du nazisme et des rapports qu'un nazi entretient après la guerre avec le nazisme et l'Allemagne, et dans laquelle Sartre associe le

²² ID., *Huis clos*, *Théâtre complet*, cit., p. 122.

²³ ID., *Le Diable et le Bon Dieu*, cit., p. 416.

²⁴ ID., *Les Mouches*, cit., p. 53.

²⁵ ID., *Huis clos*, cit., p. 125.

²⁶ ID., *Érostrate*, *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, 2009, p. 269.

²⁷ ID., *La Putain respectueuse*, *Théâtre complet*, cit., p. 232. Sur les deux polémiques suscitées par la pièce (obscénité et anti-américanisme), cf. Gilles Philippe, « Notice de *La Putain respectueuse* », *Théâtre complet*, cit., pp. 1357-1359.

²⁸ Cf. Jean-Paul Sartre, *Nekrassov*, *Théâtre complet*, cit., p. 812.

camp d'extermination hitlérien à la torture en Algérie. On lui reprocherait à tort de ne pas distinguer deux situations différentes, car ce qui est centrale c'est la menace constante pour l'homme de devenir chose et pour la *praxis* de s'engluer dans le pratico-inerte. « Je suis tout homme et tout l'Homme, je suis le Siècle, comme n'importe qui²⁹ », dit Frantz qui confesse avoir été un bourreau. « C'est que personne, dans une société historique qui se transforme en société de répression, n'est exempt du risque de torturer...³⁰ ». Parler au théâtre, c'est constamment avouer ses fautes et les personnages sont situés dans le *no man's land* d'une liberté à conquérir pour soi-même et pour les autres.

Le scandale comme transgression de la langue et des codes du théâtre

S'allier à l'ennemi, mentir, trahir, autant d'actions qui scandalisent Hugo, l'idéaliste qui porte des gants rouges, dans *Les Mains sales*, mais qui sont légitimées par Hoederer, le réaliste qui a « les mains sales³¹ » et justifie le Mal comme moyen, car en politique nul n'est innocent. En exhibant l'imposture, Sartre invite le public à saisir les dangers d'une adhésion irréfléchie aux mœurs de la société, comme le montre la réplique de Frantz à Johanna : « Il faut que nous nous aidions à vouloir la Vérité³² ». À ces manifestations, il faut rajouter le scandale causé par l'emploi d'un langage (verbal ou corporel) non conventionnel : le dialogue naît d'un style direct comme le jet de coupes de champagne dans *Les Séquestrés d'Altona*. Dans *Huis clos*, la liquidation du mythe chrétien de l'enfer s'appuie sur la dérision et la perversion : « La glace est rompue », déclare Garcin après les présentations ; Estelle a une « bouche d'enfer » après avoir repassé son rouge à lèvres et Inès l'appelle son « eau vive »³³. « Ne me touche pas !³⁴ » répète indignée Lizzie, la prostituée qui a horreur qu'on la touche et qui passe l'aspirateur après ses rencontres. Et dans *Nekrassov*, Sartre choisit la farce pour révéler l'escroquerie employée par la presse anticommuniste³⁵. Dans *Kean*, le personnage éponyme, acteur à la fois célèbre et méprisé, menace de « fout[r]e le feu au théâtre ». Face aux spectateurs qui le sifflent après qu'il les a insultés, il dit : « Évidemment, si vous m'aviez aimé... Mais il ne faut pas trop demander, n'est-ce pas ? »³⁶, avant de quitter la scène laissant le public de marbre. Comme « on ne fait pas de bons livres avec de bons sentiments », il n'est pas besoin de « personnages vertueux »³⁷ au théâtre.

On a à l'esprit le scandale suscité aussi bien parmi les communistes que parmi les gaullistes lors de la générale de *Morts sans sépulture*, à cause des scènes de torture des résistants³⁸. Clochet, un milicien, prend plaisir à faire crier de douleur Henri, un résistant, tout en se montrant sensible à la musique. Cette violence physique est redoublée avec l'assassinat de François par Henri pour l'empêcher de trahir ses compagnons de Résistance. Dans une France d'après-guerre dont la *doxa* politique préfère jeter un voile sur une page honteuse de sa propre histoire, Sartre est accusé de se complaire dans le sadisme et de devenir tortionnaire à son tour vis-à-vis de son public. Quant à lui, il n'est pas près d'oublier les années noires de la collaboration. La phrase prononcée par Clochet — « Dans un instant, personne ne pensera plus rien de tout ceci³⁹ » — est adressée aux spectateurs : s'ils n'ont pas pris part aux combats, ces bourgeois revivent leur culpabilité et leur lâcheté. Le regard porté sur la scène se retourne vers la

²⁹ ID., *Les Séquestrés d'Altona*, cit., p. 960.

³⁰ ID., *Un Théâtre de situations*, cit., p. 350.

³¹ ID., *Les Mains sales*, cit., p. 331.

³² ID., *Les Séquestrés d'Altona*, cit., p. 959.

³³ ID., *Huis clos*, cit., p. 96, 106, 118.

³⁴ ID., *La Putain respectueuse*, cit., p. 229.

³⁵ Sartre déclare que la pièce « devrait s'appeler “farce-satire” », *Un Théâtre de situations*, cit., p. 338. Il y « attaquai[t] la presse, la presse a contre-attaqué », *ibidem*, p. 343.

³⁶ ID., *Kean*, cit., p. 613, 640.

³⁷ ID., *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948, p. 111.

³⁸ On cria « Au Grand-Guignol ! », « Assassins ! », et Sartre dû couper des scènes de tortures, cf. Michel Contat ; Michel Rybalka, « Notice de *Morts sans sépulture* », *Théâtre complet*, cit., p. 1332.

³⁹ Jean-Paul Sartre, *Morts sans sépulture*, cit., p. 200.

salle, la provocation de l'auteur étant un « appel⁴⁰ » à son public qui ne peut être ni apathique ni indifférent, ni pantin ni spectateur. Cible du scandale de l'auteur, le public devient juge. Le spectateur est donc acteur, complice de l'enjeu du jeu du théâtre. C'est ainsi que chacun doit choisir son camp et son époque dans un conflit sur la définition de l'humain.

Le scandale comme mouvement d'un débat

Force est de constater que, si les situations changent, ce qui est immuable est l'*appel* qui résonne au fond d'elles dans chaque époque : *pour* ou *contre* la liberté. Tel est le postulat qui reflète une conception du théâtre comme lieu moral, parce qu'il faut sans doute se souvenir de la formule « Il n'y a pas de victimes innocentes⁴¹ », ou si l'on préfère innocent mais responsable, victime et complice à la fois. Délaissé dans une situation qu'il n'a pas choisie, à la fois totalement injustifiable et totalement responsable de son être, l'homme choisit le sens de sa situation, et c'est par rapport à cette situation que se noue le dialogue entre la pièce et le public. De ce point de vue, puisque chaque individu est porteur dans sa singularité de la condition humaine, la libération n'est possible que sur le mode d'une responsabilité réciproque, d'un nous commun et actif, où l'homme transforme non seulement lui-même mais aussi le monde.

On pourrait multiplier les exemples et on retrouverait sans doute la même problématique. Il apparaît ainsi que le théâtre est un genre collectif qui institue un contact direct avec son public. D'une part, cette *cérémonie collective* du théâtre est déjà un acte politique, une action *par* le théâtre qui précède l'action collective⁴² — le refus du nazisme dans *Bariona*, l'appel à la Résistance dans *Les Mouches*, la dénonciation du racisme dans *La Putain respectueuse* et de la guerre dans les *Troyennes*, etc. D'autre part, « le théâtre est tellement *la chose publique, la chose du publique*, qu'une pièce échappe à l'auteur dès que le public est dans la salle⁴³ ». On perçoit bien qu'une même pièce peut être accueillie très différemment selon qu'elle soit jouée en temps de paix ou de guerre, car l'action au théâtre nous présente notre monde, nos problèmes, nos espoirs et nos luttes. Les spectateurs participent aux choix des personnages, à la question d'une liberté engagée, loin d'une liberté de surplomb, en retrait du monde.

À la tranquillité, apanage d'un public bourgeois qui aime se conforter dans ses préjugés douilletts, Sartre préfère le scandale, car le théâtre doit faire trébucher : « [Ce que la bourgeoisie] demande au théâtre, c'est de ne pas l'inquiéter par l'idée de l'acte » ; « il y avait le calme avant le lever du rideau et le calme revient » : « entre les deux, ça s'agite mais ça ne doit pas *agir* ». À l'inverse, dans *Huis clos*, le confort des fauteuils est mortel et, dans *Les Séquestrés d'Altona*, de l'ameublement de Frantz il ne reste qu'un monceau de détrit. Ainsi, le théâtre de Sartre vient brouiller l'image statique du monde, de nous-mêmes, des autres et son enjeu est bien moins de scandaliser que de produire l'action. D'où son influence politique : « Agir (c'est-à-dire précisément l'objet du théâtre), c'est changer le monde »⁴⁴. Rappelons que, d'une part, « la condition indispensable et fondamentale de toute action c'est la liberté de l'être agissant », de l'autre, « la liberté du pour-soi est toujours *engagée* »⁴⁵. Ainsi, pour Frantz, « celui qui n'a rien fait n'est personne⁴⁶ ».

⁴⁰ ID., *Qu'est-ce que la littérature ?*, cit., p. 159.

⁴¹ ID., *L'être et le néant*, cit., p. 600.

⁴² Cf. Michel Contat, *Le théâtre de la politique*, in *Pour Sartre*, Paris, PUF, 2008, pp. 543-557.

⁴³ Jean-Paul Sartre, *Un Théâtre de situations*, cit., p. 101. Sur le sens que le public attribue à une pièce, voir notamment l'exemple des *Mains sales*, ID., *Un Théâtre de situations*, cit., pp. 294-300. Sur la question de la « déloyauté » du théâtre, cf. John Ireland, *Sartre, un art déloyal : théâtralité et engagement*, Paris, Jean-Michel Place, 1994.

⁴⁴ Jean-Paul Sartre, *Un Théâtre de situations*, cit., pp. 132-133.

⁴⁵ ID., *L'être et le néant*, cit., p. 480, 524.

⁴⁶ ID., *Les Séquestrés d'Altona*, cit., p. 971.

Le scandale comme coïncidence entre vie et œuvre

On pourrait conclure en rappelant que pour Sartre « vie et philo ne font qu'un⁴⁷ ». C'est au scandaleux, sujet de l'action, qu'il revient de provoquer l'évènement, au théâtre et dans la vie. On a donc affaire à une méthode par le scandale qui consiste à dénoncer les modes d'objectivation des sujets, à savoir se soustraire de tout déterminisme, car les seuls liens sûrs entre les hommes sont ceux qu'ils créent en se transcendant dans un monde commun par des projets communs. Cette méthode est le point d'orgue de toute vraie lecture de l'œuvre de Sartre et joue simultanément sur deux tableaux : un tableau diagnostique — celui qui part de la nécessité d'arracher l'homme au plan de l'instant, dont on sait les débouchés esthétiques et relativistes — et un tableau prospectif — celui qui dessine le présent à partir de l'avenir de liberté à réaliser. D'abord, le scandale, si on le définit comme ce qui se donne comme expérience partagée, ne saurait se réduire à un synonyme de chahut, de l'esclandre, dont le lien social est la haine fascisante qu'on nous re-propose sans cesse : cette forme collective vide n'est qu'une mystification, l'exercice d'une sanction répressive sur certains individus. Ensuite, la force du théâtre sartrien relève de l'unité de tous les spectateurs, une sorte de puissance du commun en tant que pullulement de reconnaissance des libertés condamnées à se choisir perpétuellement comme libres, à lutter contre l'impossibilité d'être hommes. Enfin, c'est dans la mesure où le public, touché immédiatement et collectivement, peut être ébranlé, que peut s'éveiller une autre vision de la situation, qu'on peut imaginer une issue à la situation d'oppression.

C'est pour unifier son public comme il a réussi à le faire au stalag que Sartre écrit ses pièces⁴⁸. Loin de témoigner d'un désir de destruction, de pure provocation ou d'abolition de la communication, le scandale manifeste la quête d'une communauté, une sortie de l'aveuglement qui nourrit la haine des autres. On passe d'un état d'indifférence à un état d'indignation, en rapport avec la notion du don : « l'indignation généreuse est serment de changer⁴⁹ ». Autrement dit, cette communauté esthétique est à la base de la communauté politique à réaliser. C'est, en effet, sur le modèle de l'œuvre d'art que doivent être les rapports interindividuels si les hommes veulent exister comme libertés les uns pour les autres : la communication se fait par l'intermédiaire de l'œuvre qui est toujours don de deux libertés engagées. En résulte non seulement que l'auteur a la liberté de tout dire, mais que le public peut tout changer. C'est encore sur la base de cette égalité qu'il faut repenser la notion d'altérité et de communauté. Voilà comment le théâtre sartrien traite l'urgence de notre temps.

La formule « L'enfer, c'est les Autres⁵⁰ » est un appel à passer d'une posture passive à une attitude active. Sur ces fondements, faut-il brûler Sartre ? Nombreuses sont les affaires publiques où des personnalités sont compromises : que de scandales politiques, religieux, sexuels, financiers, etc. on pourrait énumérer, hélas, dans le monde entier. Sans doute, certains préféreront la version du scandale de Sartre, car il nous montre les conséquences de la raréfaction esthétisée et égoïste de la *praxis*.

⁴⁷ ID., *Lettres au Castor et à quelques autres*, t. II (1940-1963), Paris, Gallimard, 2008, p. 39.

⁴⁸ Lors de la mise en scène de *Bariona* en 1940 Sartre comprend « ce que le théâtre devrait être : un grand phénomène collectif et religieux » ; le dramaturge doit créer l'unité de son public, « en éveillant au fond des esprits les choses dont tous les hommes d'une époque et d'une communauté données se soucient », ID., *Un Théâtre de situations*, cit., p. 64.

⁴⁹ ID., *Qu'est-ce que la littérature ?*, cit., p. 111.

⁵⁰ ID., *Huis clos*, cit., p. 128. Cf. ID., « Préface "parlée" », *Huis clos*, cit., pp. 137-138.