

# Michel Contat

## LE THEATRE DE LA POLITIQUE<sup>1</sup>

---

RELIEF 1 (1), 2007 – ISSN : 1873-5045. P13-27

<http://www.revue-relief.org>

URN:NBN:NL:UI:10-1-1112979

Igitur, Utrecht Publishing & Archiving Services

© The author keeps the copyright of this article

---

Chacun aujourd’hui choisit son Sartre, comme on choisissait son Marx dans les lointaines années 1960, celui des *Grundrisse*, celui des manuscrits de 1848 ou celui du *Capital*. Une citation :

De toute façon, l’ordre social repose aujourd’hui sur la mystification des consciences, comme aussi le désordre. Le nazisme était une mystification et le gaullisme en est une autre, le catholicisme en est une troisième ; il est hors de doute, à présent, que le communisme français en est une quatrième.

C’est Sartre qui parle, le Sartre 1947, celui de *Qu’est-ce que la littérature ?* – le Sartre que l’on a peut-être aujourd’hui le plus de satisfaction à suivre. (*Situations II*, p. 306. Cité par Julia Kristeva.) Le centenaire de 2005 a révélé que Sartre reste toujours l’objet vivant d’une polémique, que ce nom recouvre un homme et une pensée à attaquer, parce que, finalement, comme il le disait, « l’intelligence offense ». Les attaques, nous le savons bien, portent sur deux points, surtout : l’attitude de Sartre sous l’Occupation (on lui reproche somme toute de ne pas avoir résisté les armes à la main) et sa compromission avec les communistes dans les années 1950. (On lui reproche aussi, du côté des professionnels de la philosophie de n’avoir pas compris Heidegger – comme si son problème avait été de l’exposer correctement, alors que, comme font les vrais philosophes, il se servait de ceux qu’il lisait pour construire sa propre pensée. Mais ce n’est pas mon sujet aujourd’hui.) Sur la question de la résistance de Sartre, je dirai ceci, sommairement : que Sartre se soit fait à lui-même le reproche

d'avoir été « un écrivain qui résistait » plutôt qu'« un résistant qui écrivait » n'autorise personne à lui intenter aujourd'hui un procès en résistance pour décider à sa place quelle action il aurait *dû* mener. Il a fait ce qu'il a pu, tout ce qu'il a pu, et puis surtout il a construit une œuvre qui donnait à l'idée même de résistance ses fondements philosophiques. Cette résistance va bien au-delà de l'Occupation allemande. Elle vaut pour aujourd'hui. La pensée de Sartre critique, au nom de la liberté – d'une liberté à faire advenir –, toutes les formes de réalisme, c'est-à-dire de religion du fait accompli. Ne jamais aller dans le sens des vainqueurs, telle est la leçon politique de Sartre, leçon qui peut se résumer ainsi : « L'espoir est dans la jeunesse des révolutions, le maléfice est dans leur maturité » (la formule est de Paul Ricœur, dans un article de 1951 sur *Le Diable et le Bon Dieu*).

On tient en général pour acquis, à la suite de Sartre lui-même, qu'il a été totalement apolitique durant les années 30. C'est oublier « L'enfance d'un chef », la nouvelle dans laquelle il lie indissolublement la mauvaise foi, le refus de la liberté, la fuite dans la pensée de l'ordre et des droits avec l'engagement politique fasciste. C'est oublier aussi une affirmation philosophique centrale, à la fin de *La Transcendance de l'ego* :

Le rapport d'interdépendance qu'elle [*i.e.* la conscience absolue] établit entre le Moi et le Monde suffit pour que le Moi apparaisse comme "en danger" devant le Monde, pour que le Moi [...] tire du Monde tout son contenu. Il n'en faut pas plus pour fonder philosophiquement une morale et une politique absolument positives.

Ce que l'on peut dire de plus vrai, et qui est beaucoup plus compliqué que cela n'en a l'air, c'est que pour Sartre la politique est liée à la morale et que les deux sont à l'horizon d'une métaphysique de la contingence et de la liberté. Ce n'est qu'avec la guerre (et pour Sartre la mobilisation puis la captivité) que la politique passe au premier plan de ses préoccupations par les notions liées de situation, de liberté en situation, d'*action* de la liberté, d'aliénation et donc, au total, d'Histoire. Ce qu'on n'a pas suffisamment souligné, me semble-t-il, c'est que le premier acte de résistance de Sartre est *un acte de théâtre*, non pas un acte théâtral (ça viendra plus tard) mais une action *par* le théâtre. *Bariona*, cette pièce en forme de mystère de la Nativité

que Sartre écrit et joue pour ses camarades de captivité au stalag de Trèves en 1940, est le seul acte de résistance collective qui soit à sa portée dans un camp de prisonniers. Cette exhortation à la résistance par l'espérance et l'action, il la renouvelle sur un plan plus large avec *Les Mouches* dans une situation au fond analogue : la France vaincue, Paris occupé sont un vaste camp de prisonniers, des prisonniers à qui il faut s'adresser dans un langage codé, par le biais d'un mythe transparent. *Bariona* et *Les Mouches* présentent le théâtre de la politique, dans un temps et une situation où pour l'écrivain Sartre il n'y a que deux résistances possibles : la lutte armée (choix qui lui est physiquement interdit) ou le théâtre comme cérémonie collective. La résistance de Sartre est donc, par force, *cérémonieuse*. Il en restera toujours quelque chose dans sa politique.

Du point de vue de l'action collective, la politique de Sartre commence, on le sait, par le groupe de résistance intellectuelle Socialisme et Liberté. Faute d'avoir des textes qui documenteraient cette action, retenons ce que nous en savons par le témoignage de Sartre et des Desanti : que le groupe était composé de marxistes et de non-marxistes. Cette union se retrouve dans le CNE (le Comité national des Écrivains) le groupe qui, en 1943, réalise l'unité d'action entre communistes et non communistes, et c'est cette union qui caractérise la résistance intérieure. La ligne d'unité d'action avec les communistes et donc d'alliance *politique* avec les marxistes, cette ligne issue de la résistance, Sartre cherchera à la poursuivre jusqu'en 1968, toujours en fonction des nécessités de la lutte politique intérieure à la France. Gardons cela en mémoire lorsque nous nous interrogeons sur le compagnonnage de route avec le parti communiste de 1952 à 1956, compagnonnage qui continue, mais à un moindre degré et avec une plus grande indépendance d'esprit, jusqu'en 1968. Ce qu'on peut à bon droit reprocher à Sartre, de 1952 à 1956, c'est un manque d'esprit *critique* à l'égard des partis communistes, qu'ils soient au pouvoir ou non. Elle est contestable, l'analyse ultra-bolchéviste (ou léniniste) qu'il fait de la classe et du parti, cette analyse selon laquelle seul le parti est capable de faire accéder la classe ouvrière, massifiée par le processus de production capitaliste, à la conscience de classe et à l'organisation de sa lutte. Cette analyse suppose en effet que l'intellectuel – et le dirigeant est forcément un intellectuel – que l'intellectuel est d'avant-garde par statut autant que par

volonté. Cette idée-là, de l'intellectuel habité de lumières particulières, Sartre la critiquera lui-même avec virulence. Mais, dans un premier temps, par *ubris* d'intellectuel autant que par humilité d'intellectuel *bourgeois* qui veut rejoindre les masses, il se range à cette idée, pour échapper à la solitude.

En fait, la solitude est la première condition de la prise de conscience de l'intellectuel, mais, pour ne pas demeurer au stade de la conscience malheureuse, elle doit être dépassée tout en étant assumée. L'intellectuel sera tout à la fois solitaire et solidaire (selon la formule de Camus dans cette belle nouvelle qu'est « L'artiste au travail »), aventurier et militant, selon la description que donne Sartre de ces deux statuts de l'homme d'action dans sa préface au *Portrait de l'aventurier* de Roger Stéphane. L'aventurier c'est l'homme dont l'action oscille perpétuellement entre la plus folle générosité et le parfait égoïsme, celui du suicide héroïque. Le militant, au contraire, est quelqu'un qui met modestement toutes ses ressources au service d'une Cause, d'un parti révolutionnaire. C'est le militant qui doit l'emporter, selon Sartre. « Pourtant, ajoute-t-il, après avoir applaudi à la victoire du militant, c'est l'aventurier que je suivrai dans sa solitude. » Et voici pourquoi :

Il a vécu jusqu'au bout une condition *impossible* : fuyant et cherchant la solitude, vivant pour mourir et mourant pour vivre, convaincu de la vanité de l'action et de sa nécessité, tentant de justifier son entreprise en lui assignant un but auquel il ne croyait pas, recherchant la totale objectivité du résultat pour la diluer dans une absolue subjectivité, voulant l'échec qu'il refusait, refusant la victoire qu'il souhaitait, voulant construire sa vie comme un destin et ne se plaisant qu'aux moments infinitésimaux qui séparent la vie de la mort.

L'aventurier, c'est donc l'homme des contradictions indépassables, des antinomies sans solution. Se rendant compte qu'il fait ainsi l'éloge de l'échec, du qui perd gagne, Sartre se rattrape *in fine*. Il dit connaître des hommes qui effectuent aujourd'hui la synthèse de ces contradictions, des hommes qui ont décidé que « l'enjeu n'est pas le bonheur de l'homme, mais l'homme tout court qui est à faire », des hommes qui ne veulent plus *ne pas* ressembler aux autres mais qui acceptent d'être n'importe qui : « tout un homme, fait de tous les hommes et qui les vaut tous et que vaut n'importe

qui », selon la fameuse phrase finale des *Mots*, à la modestie orgueilleuse. Des hommes qui ont résolu *pour tous* l'antinomie de l'aventurier et du militant. Cette opposition est mise en scène dans *Les Mains sales* : l'aventurier c'est Hugo, l'irrécupérable qui se veut tel jusqu'au bout. Face à lui, Hoederer ? Militant ? Plutôt la synthèse vivante de l'aventurier et du militant : celui qui aurait pu récupérer l'irrécupérable si le hasard – en l'occurrence la femme – ne s'en était mêlé. On voit donc que le problème de Sartre est de sortir de la solitude tout en la sauvegardant comme la condition première de la liberté.

Les rapports concrets et pratiques avec le parti communiste découlent pour Sartre de l'alliance conclue sous l'Occupation mais ils sont marqués par l'hostilité que les intellectuels du parti développent à son égard dès la fin de 1944, parce qu'il détourne du PC les jeunes gens qui refusent la société bourgeoise. De 1945 à 1952, la position de Sartre est résolument antistalinienne : il se rallie à un « socialisme révolutionnaire » qui n'est politiquement incarné dans aucun parti. Cet antistalinisme s'élève contre le parti communiste français et non contre le socialisme réel de l'Union soviétique -- que Sartre connaît très mal et pour laquelle il ne montre aucune curiosité. Il dénonce en 1950, dans un éditorial que rédige Merleau-Ponty mais qu'il co-signé, l'existence des camps de travail soviétiques. La condamnation est sans appel :

Si les concentrationnaires sont dix millions – pendant que, à l'autre extrémité de la hiérarchie soviétique, salaires et niveau de vie sont quinze à vingt fois plus élevés que ceux des travailleurs libres – alors la quantité se change en qualité, c'est tout le système qui vire et change de sens, et, malgré la nationalisation des moyens de production, bien que l'exploitation privée de l'homme par l'homme et le chômage soient impossibles en U.R.S.S., on demande quelles raisons nous avons encore de parler de socialisme à propos d'elle.

Mais le reste de cet éditorial est dominé par cette alternative : l'U.R.S.S. a ses camps, l'Occident ses colonies, notre terrain de combat est à l'Ouest. Et c'est en effet sur la question coloniale que s'opère le rapprochement de Sartre avec le parti communiste. Dans *Les Temps modernes* la dénonciation de la guerre d'Indochine, le soutien aux nationalistes vietnamiens

d'inspiration marxiste ont été immédiats et constants. Sartre est anticolonialiste par une conviction qui, dira-t-il, remonte à l'enfance : il l'est au nom des valeurs même de la démocratie révolutionnaire, des principes de 1789. Quand, en 1951, des intellectuels du parti lui demandent de participer à une campagne pour la libération d'Henri Martin, ce marin communiste qui a fait de la propagande contre la guerre et qui est emprisonné, Sartre accepte aussitôt. La solidarité d'action qui se noue prépare dans son esprit la « conversion » qu'il dit avoir accomplie en 1952, au moment des manifestations contre le général Ridgway, accusé par les communistes de mener une guerre bactériologique en Corée (on l'appelle « Ridgway la peste »), manifestations à la suite desquelles des dirigeants communistes sont arrêtés. C'est cette répression qui détermine Sartre à écrire « Les communistes et la paix », le texte aujourd'hui le plus reproché à Sartre avec sa préface aux *Damnés de la terre*, de Frantz Fanon. Dans le premier, il tente de donner un fondement philosophique à un ralliement ponctuel – c'est son erreur, plus tard reconnue – ; dans le second il met la puissance de sa rhétorique au service de la pensée radicale de Fanon sur l'aliénation propre du colonisé et la contre-violence libératrice comme unique moyen de répondre à la violence du colonisateur. S'il avait écrit sobrement : « Le combattant du FLN puise son humanité dans son combat contre le système colonial qui le déshumanise », personne n'aurait crié. Au lieu de quoi, il écrit :

Quand les paysans touchent des fusils, les vieux mythes pâlisent, les interdits sont un à un renversés : l'arme d'un combattant c'est son humanité. Car, en ce premier temps de la révolte, il faut tuer : abattre un Européen c'est faire d'une pierre deux coups, supprimer en même temps un oppresseur et un opprimé : restent un homme mort et un homme libre ; le survivant, pour la première fois, sent un sol *national* sous la plante de ses pieds.

Et là de crier les bonnes âmes des « durs de dur de la gauche molle », comme les appelle Sartre dans le même texte. De crier à quoi ? À l'apologie du terrorisme. Ce serait un intolérable abus que de voir, aujourd'hui, dans cette prosopopée de la révolte anticoloniale une approbation avant la lettre du terrorisme islamiste : les kamikazes du 11 Septembre ne se réclamaient

pas d'une nation à créer. Or dans la lutte anticoloniale, le nationalisme est une étape inévitable, même les libéraux le reconnaissent. Non, ce qu'on peut légitimement reprocher à Sartre ce sont ses déclarations à son retour d'U.R.S.S. L'affirmation que « la liberté de critique est totale en U.R.S.S. ». En fait, dans l'entretien litigieux, Sartre dit que la liberté de critique est totale dans les entreprises qu'il a visitées, où les ouvriers critiquent librement les mesures prises par la direction quand elles sont inadéquates. C'est assez différent de ce qu'affirme un titre qui n'est pas de Sartre. Il n'empêche, quelque chose grince dans Le retour d'URSS de Jean-Paul Sartre. Tout cela parce qu'il ne voulait pas, comme il l'écrit à ses hôtes en les remerciant, « être un nouvel André Gide ». Cette regrettable interview, en réalité, est la description naïve d'une utopie, d'une utopie sartrienne : une société où le collectif de la solidarité l'emporte partout sur l'individualité solitaire. Le vrai reproche qu'on peut faire à Sartre, ce ne sont pas ces déclarations absurdes, c'est un silence : le silence des *Temps Modernes* sur la révolte des ouvriers berlinois de juin 1953. Dire des bêtises bienveillantes sur l'URSS est moins grave que de taire le crime d'un régime dit de démocratie populaire.

Que s'est-il passé ? C'est que Sartre est devenu célèbre et qu'il prend des positions du haut de cette célébrité qui l'aliène, qui en fait « Sartre » ou « le parti Sartre » et le persuade qu'il a des responsabilités mondiales. Dès lors, il n'agit plus en intellectuel mais en représentant de l'intelligentsia, en somme en statue de lui-même, ou, pour ne pas tomber dans la pétrification qu'il honnit, en acteur de lui-même, en comédien politique. La politique est devenue pour lui un théâtre où il doit jouer son propre rôle. Le voilà devenu un intellectuel médiatique, ce qui est une antinomie, un oxymore, si la tâche de l'intellectuel et sa responsabilité sont de prendre le temps et la distance de la réflexion critique sur la complexité du monde. Or le discours requis par les médias est celui de l'urgence et de la simplification.

À partir de *Morts sans sépulture* et à la seule exception de *Kean* (exception significative, je vais y revenir), Sartre produit un théâtre politique – ce qui veut dire un théâtre où la politique, qui oblige à se définir et à choisir dans une situation historique *concrète*, est au cœur même du drame, est le moteur de l'action. Le héros sartrien est un homme (et une femme, Lizzie McKay) qui doit faire un choix politique et non pas

métaphysique : Canoris, dans *Morts sans sépulture*, doit choisir entre faire semblant de céder à la torture des miliciens en leur donnant une fausse information ou ne pas parler pour sauvegarder son image de résistant. Lizzie, la putain, doit choisir entre témoigner de l'innocence du Nègre pourchassé ou céder en respectueuse à la pression du Sénateur. Hugo, dans *Les Mains sales*, doit choisir entre renier son acte en acceptant qu'il soit présenté comme un crime passionnel ou le revendiquer comme acte politique et choisir ainsi la mort. Goetz doit choisir entre la morale de l'absolu, du Bien et du Mal, et une morale relative de l'action. Frantz des *Séquestrés d'Altona* doit choisir entre se mentir sur ses actes ou les affronter.

Mais à quel choix est donc confronté Kean ? Être ou ne pas être comédien. Accepter son statut existentiel d'être imaginaire ou devenir « n'importe qui », un marchand, par exemple, en renonçant à la scène. Il choisit finalement de vouloir ce qu'il est : un comédien. Ce choix aussi est politique : ce sont ses amis aristocrates qui l'y contraignent. Transposons ce choix à l'écrivain Sartre, en 1954. Que peut-il être en devenant révolutionnaire ? Militant ? Ce n'est pas sérieux. Pour entrer au parti, il faudrait qu'il renie son œuvre. La seule chose qu'il puisse faire, parce que c'est la seule chose qu'il *sait* faire, c'est écrire. Il écrira donc sur sa contradiction : son *exis* d'écrivain et sa *praxis* d'écrivain révolutionnaire : il va se résoudre à *jouer* son rôle politique, il va créer ce monstre : l'intellectuel révolutionnaire médiatique et braver ainsi tous les ridicules, à commencer par celui de devenir un de ces « grands comédiens » comme Nietzsche désignait les hommes qui se produisent sur les places publiques et proclament vouloir le bien général. Il va devenir ce pitre moral, *l'intellectuel en représentation de lui-même* au service d'une Cause qui veut son élimination. Ce choix prend toute sa force quand de Gaulle revient au pouvoir en 1958, en utilisant la droite fasciste comme une menace. Sartre devient alors le principal opposant de De Gaulle, le Victor Hugo d'un nouveau Badinguet qui a bel et bien sauvé l'honneur de la France mais qui s'apprête à la plonger dans l'infantilisme qui guette les peuples livrés à un grand homme.

À mesure que la France s'enfoncé dans l'insignifiance politique pour le rôle qu'elle joue sur la scène du monde, la théâtralité de son dirigeant augmente : de Gaulle est un magnifique comédien dont les spectacles sont



courus. Ses conférences de presse sont de grands moments de la politique du spectacle que les situationnistes vont dénoncer. Le principal opposant à Charles de Gaulle, le seul qui soit internationalement célèbre, Jean-Paul Sartre, est poussé à théâtraliser son opposition par le fait même qu'il a affaire à un comédien sur la scène politique. Sartre se retrouve dans la position de Guignol rossant le gendarme. Du moins on peut le voir ainsi en tournant sur cette page d'histoire le petit bout de la lorgnette. En réalité, les choses sont plus compliquées que cela : la dénonciation par Sartre de la torture, sa démonstration que la torture est un sous-produit inévitable du système colonial qui cherche à se maintenir contre la révolte des colonisés, ont en définitive aidé de Gaulle à faire la paix en Algérie, puisque la lutte contre la torture est devenue, au prix de grandes manifestations et de beaucoup de morts, ce mouvement populaire contre la guerre que les communistes n'avaient pas réussi à impulser. La manifestation des Algériens le 17 octobre 1961 et le massacre qui s'en suit, la manifestation de protestation contre les attentats de l'OAS, les morts du métro Charonne, le million et demi de Parisiens dans les rues pour protester contre ces morts, sont autant d'étapes nécessaires d'une prise de conscience qui renverse l'opinion en faveur de la paix, après quoi de Gaulle peut signer les accords d'Évian par lesquels l'Algérie devient indépendante. Le début de ce processus dans l'esprit des Français, c'est le livre d'Henri Alleg, *La Question*, et le texte « Une victoire » que Sartre écrit dans *L'Express* pour le saluer et le faire connaître en dénonçant la torture, en 1958. Il serait peut-être temps d'en faire crédit à Sartre plutôt que de lui chercher des poux dans la tête *pour ce qu'il n'a pas fait*. C'est à la lumière aussi de cette action positive que l'on peut interpréter plus justement le rapport de Sartre aux communistes.

Mais revenons au théâtre et à cette pièce que je tiens pour la plus « sartrienne » de tout le théâtre de Sartre, *Kean*. On s'en étonnera peut-être : n'est-ce pas une pièce de Dumas, que Sartre s'est contenté d'adapter, à l'en croire ? Ce caractère allographique de la pièce confirme, au contraire, que Sartre n'est jamais plus lui-même que lorsqu'il endosse un rôle. Il m'a dit une fois qu'il avait « adopté le naturel comme un rôle vers l'âge de vingt ans et que celui-ci était ensuite devenu [son] caractère ». Ce qui est vrai pour l'existential est plus vrai encore pour l'esthétique : Sartre n'a pas un style, il a *des* styles. Quoi de commun, à première vue, entre le style essoré

de *La Nausée*, ce style d'intellectuel qui ne se paie pas de mots, qui veut seulement décrire au plus juste son expérience, et le « grand style » littéraire des *Mots*, avec ses symétries classiques, ses rythmes ternaires empruntés à Chateaubriand, ses ruptures de ton, son tempo allègre, sa virtuosité ? Sartre, dans *Les Mots*, adopte un rôle pour le tourner en dérision par le burlesque, le rôle du « grand écrivain qui se penche sur son enfance ». Dans *Kean*, cette pièce en forme de palais des glaces, c'est l'acteur qu'il met en abyme, reflet de reflet reflétant un reflet.

La pièce s'ouvre chez les *vrais hommes* et les *vraies femmes* : les aristocrates, les gens de pouvoir, le Prince de Galles, l'ambassadeur du Danemark (du Danemark, le pays des fromages, dit le texte) et son épouse Eléna. Ces gens parlent de Kean, le célèbre comédien, le roi de Londres. Le prince de Galles dit : « Quand [nos grandes dames] s'entichent de Kean, elles courent après une illusion d'homme. » Eléna se récrie : « Une illusion ? Kean n'est donc pas un homme ? » – « Et non, madame : c'est un acteur. » – « Et qu'est-ce donc qu'un acteur ? » – « C'est un mirage. » La première référence faite à une pièce dans cette pièce sur le théâtre, c'est évidemment *Hamlet*, le déplorable prince du Danemark qui s'interroge sans fin sur son être, avec la grande question existentielle : « Être ou ne pas être. » Cette question, non formulée mais connue de tous les spectateurs, informe toute la pièce. Et dans la première réplique de Kean, celui-ci, qui se croit amoureux d'Eléna, s'interroge : « Quelquefois je me demande si les sentiments vrais ne sont pas tout simplement des sentiments mal joués. » La pièce développe le paradoxe sartrien sur le comédien, le paradoxe existentiel et social : les hommes sérieux « prennent un enfant et le changent en un trompe-l'œil », ainsi ils le condamnent à ne faire que des gestes pour leur plaire, lui interdisant à jamais de « peser de son vrai poids sur le monde », par un acte. « Vous m'écartelez ! » s'écrie Kean, et l'on croit entendre Sartre lui-même s'adressant à son public incertain.

Vous m'écartelez entre votre admiration et votre mépris ! Suis-je un roi ou un pitre, hein ? Choisissez !... Ah ! je dois être fou d'orgueil : il m'est impossible de ne pas me prendre pour le premier. Pour le premier de vous tous ! *Qui* a mon génie ? Et pourtant, croyez, monseigneur, que je suis pénétré de mon humilité profonde. Mon génie n'est *rien*. Rien qu'une manière de dire les mots, de faire les

gestes, rien qu'un tour de prestidigitation. Je suis l'homme qui se fait disparaître lui-même tous les soirs.

Parce que la politique lui interdit de faire sa maîtresse d'une femme d'ambassadeur, Kean va s'ingénier à la faire chuter, mais il tombe en définitive avec elle sur plus comédienne que lui et ils ne parviennent ni l'un ni l'autre à quitter le terrain de la comédie. Kean a une fois pour toutes « l'immunité des bouffons ». « L'amour c'est le génie du pauvre », affirme Kean, et il ajoute : « Aujourd'hui l'amour est comique. » Eléna demande alors : « Il n'y a donc plus de tragédie ? » – « Si, en politique », répond Kean, « mais ce n'est pas notre rayon. » Ainsi, après avoir connu la tentation de rejoindre le réel en devenant Monsieur Edmond, un simple marchand, « n'importe qui », Kean se résout à exercer son métier d'acteur, à vouloir ce qu'il est : un être imaginaire qui révèle au grand jour de la rampe la comédie de tous. On peut dire la même chose de Sartre : à partir des années 50, il se résout à être ce personnage indéfini, qui est ce qu'il n'est pas et qui n'est pas ce qu'il est, l'intellectuel. Nul doute que sa réflexion sur le statut de l'acteur, qui prêle son corps comme *analogon* concret à un être imaginaire, le personnage, n'ait nourri aussi la réflexion de Sartre sur le statut de l'intellectuel dans une société en transition entre la démocratie bourgeoise, c'est-à-dire la démocratie *représentative* (et il faut donner tout son poids à cet adjectif) et la démocratie réelle qui serait la démocratie directe, la démocratie révolutionnaire. L'intellectuel, dans les médias, prêle son corps comme analogon de l'idée de révolution. L'acteur et l'intellectuel révolutionnaire médiatique ont en commun de n'exister en quelque sorte que par défaut, par déficit d'être : ils produisent des gestes, non des actes. Ni producteur, ni consommateur de biens réels, ou du moins à peine, il est au contraire le produit imaginaire d'une classe indécise, un producteur de richesse symbolique. L'acteur-intellectuel est un être de spectacle.

### **Du théâtre de politique à la politique du théâtre**

*Kean* est aussi la seule pièce de Sartre qui définisse une politique du théâtre en tant qu'elle est une politique de l'acteur. Le théâtre pour lequel Sartre

écrit dans les années d'après-guerre est un théâtre de l'acteur et même un théâtre de la vedette, de la star, en quoi il est gangrené par le cinéma. C'est un théâtre de texte, certes, mais qui ne peut être porté devant le public que par des acteurs qui l'attirent. Ce n'avait pas été le cas pour *Les Mouches*, pour *Huis clos*, pour *La Putain respectueuse* et pour *Morts sans sépulture*. Mais à partir des *Mains sales*, tout change – avec l'exception toutefois de *Nekrassov*, pièce qui ne doit d'être montée que grâce au statut de star qu'a acquis Sartre lui-même. Le Hugo des *Mains sales* est joué par un acteur de théâtre, François Périer, qui doit au cinéma sa grande célébrité. Pierre Brasseur est un monstre sacré à la scène comme à l'écran mais c'est le cinéma qui en a fait une vedette : il jouait Frédéric Lemaître (qui créa le rôle de *Kean*) dans *Les Enfants du paradis* de Marcel Carné. Le théâtre privé devient donc dans les années d'après-guerre un théâtre de stars. Sartre n'aime pas ce théâtre, pour lui le théâtre comme art est celui de Charles Dullin, fondé sur la mise en scène, mais il écrit pour le théâtre commercial parce qu'il n'y en a pas d'autre à l'époque. Il va donc faire un théâtre de héros surdimensionnés, un théâtre pour des monstres du théâtre. Cela correspond bien sûr à une fantasmagorie intime – la fantasmagorie héroïque, celle de Pardaillan, pour dire la chose d'un mot – mais c'est surtout une façon de s'adapter à la réalité du théâtre privé. Pourquoi n'a-t-il pas rejoint l'aventure du Théâtre National populaire de Jean Vilar qui le lui demandait pourtant, au début des années 50 ? Pourquoi n'a-t-il pas mené avec lui une véritable politique du théâtre ? Le TNP correspondait beaucoup mieux à ses idées et à ses goûts esthétiques que le théâtre Antoine où toutes ses pièces furent créées. La raison en est simple : Sartre écrivait ses pièces pour faire jouer des comédiennes amies qui n'étaient pas très bonnes, qui ne jouaient que ses pièces parce que personne ne voulait d'elles, des comédiennes qu'il n'aurait pas pu imposer à Vilar, qui ne se seraient jamais fondues dans la discipline d'une troupe. Le théâtre populaire est avant tout un théâtre de troupe. Quant au choix de Vilar, il est de faire connaître les grandes pièces du répertoire à un public populaire. Sartre, d'ailleurs, contesta le caractère populaire du TNP : son public, selon lui, était un public de classes moyennes, le TNP n'était pas du tout un théâtre pour les ouvriers. Le théâtre de Sartre se résolut donc à être un théâtre de contestation de son public de fait, le public bourgeois qui va au

théâtre par cérémonie mondaine et pour admirer la performance d'acteurs célèbres. Le théâtre d'acteurs de Sartre a pour principale caractéristique d'interroger l'acteur ou le héros pour départager ce qui est geste de ce qui est acte. Le geste est tout ce qui reste quand il n'y a rien à faire. Or pour Sartre, l'impossibilité de rejoindre le parti communiste, qui reste le seul parti à avoir la confiance des ouvriers (mais pas de *tous* les ouvriers), est vécue comme une séparation : il recourt donc au théâtre pour porter ce thème existentiel et social devant le public : ses héros sont des êtres séparés des autres et d'eux-mêmes par une faille impossible à combler : des héros divisés dans des situations extrêmes.

Qu'on me permette ici une petite excursion par rapport à mon sujet mais qui nous permettra de conclure en prenant en compte l'ambition totale qui a été celle de Sartre. Compagnon de route du parti communiste, Sartre le fut aussi de la psychanalyse, et pareillement distant et pareillement critique, voire plus et sans doute de façon plus productive : ses « biographies existentielles » sont des œuvres de grande création, de grande inventivité, ce que ne sont pas ses articles politiques (à l'exception peut-être de « Le colonialisme est un système », article qui, je crois, restera). Dans *L'Idiot de la famille*, qui contient d'ailleurs une théorie de l'acteur, Sartre dépouille toute théâtralité : il ne joue plus du tout à être Sartre – ce qu'il a fait par exemple dans *Les Mots*, où il adopte par dérision, je l'ai dit, la posture que son public voudrait lui faire endosser, celle du « grand écrivain ». Il fait dans *L'Idiot de la famille* son vrai travail d'intellectuel. Avec une ambition considérable : donner à la psychanalyse freudienne, par une démonstration en acte, le fondement philosophique qui lui manque, selon lui. Montrer le jeu de la dialectique constituée (le déterminisme) et de la dialectique constituante (la liberté). Il l'avait fait dans la *Critique de la raison dialectique* sur un plan abstrait, en définissant une méthode et une intelligibilité. Son ambition était extrême aussi : fonder philosophiquement le marxisme non plus sur la dialectique matérielle mais sur une dialectique de la liberté en tant qu'elle est aliénée par l'action elle-même en s'inscrivant dans le pratico-inerte. Remettre le marxisme sur ses pieds, remettre le freudisme sur ses pieds, substituer aux deux l'existentialisme en tant que philosophie de l'aliénation qui ne peut se comprendre qu'à partir de la

liberté. Voilà la grandeur de Sartre, et c'est à partir de cette ambition, de ce projet, qu'on peut le comprendre et l'évaluer. Pour comprendre un homme, il faut certes examiner la situation qui le conditionne, mais il importe davantage d'interpréter ses actes par leur finalité. « L'important n'est pas ce qu'on a fait de nous mais ce que nous faisons nous-même de ce qu'on a fait de nous. » Cela reste le fin mot de la dialectique sartrienne de la liberté.

Cecily, dans le film *Freud*, demande au psychanalyste : « J'étais donc un monstre ? » Et Freud répond : « Non, un enfant. » Ce n'est plus, l'enfant, « ce monstre que les parents fabriquent avec leurs regrets » dont parle *Les Mots*, mais bien le renversement de cette idée fautive en une vérité : l'enfant, en réalité, fabrique un monstre avec ses propres désirs. Sartre savait cela, et il l'a plus ou moins oublié, dans sa lutte contre le monde adulte, contre le monde des pères (et surtout contre le monde des beaux-pères). Ce qui fait que la psychanalyse lui est toujours apparue comme une théorie qui manque le social car elle manque la révolte. Il est donc retourné à celle-ci car elle lui paraît fondatrice, et comme il ne l'éprouvait pas vraiment lui-même, cette révolte, il l'a mimée, il l'a jouée, il l'a représentée, *monstrueusement* en quelque sorte. J'en reviens donc pour finir au théâtre, au théâtre dans la vie, au théâtre de la politique.

### **Commedia del arte**

Le tonneau de Billancourt où Sartre monte en 1971 pour ne pas désespérer de Billancourt, on le dit tonneau par une sorte de bienséance philosophique, par référence à Diogène qui cherche un homme, quand Sartre cherche des masses. En réalité c'est un bidon. Il faudrait dire désormais « le bidon de Billancourt », ce qui correspondra à la théâtralité complète de ce geste, d'ailleurs assumée, à son côté bidon. La France n'en était pas – ou plus, ou pas encore – aux tragédies de la politique. « Ce n'est pas notre rayon », disait Sartre-Kean de ces tragédies. Notre ? Que faut-il entendre par là ? Le rayon des artistes. Sartre était d'abord et avant tout artiste et c'est ainsi qu'il restera : artiste, comédien, caméléon de l'écriture, séducteur, intellectuel, philosophe, et politique seulement par devoir – ce qui n'exclut d'ailleurs pas la passion, une passion très respectable.

Mais, à tout prendre, je préfère pour ce qui touche Sartre conclure aujourd'hui avec Kean qui s'écrie : « Au diable la politique ! Elle remplit les prisons et vide les théâtres. »

## **Note**

<sup>1</sup> Ce texte est celui de la conférence prononcée en ouverture du colloque du centenaire de Sartre organisé à New York University en octobre 2005 par Tom Bishop et Denis Hollier, que nous remercions de nous avoir autorisé à le publier.