



ISSN 0159-123 X

Comédie-Française.

Huis clos.

Jean-Paul Sartre

N° spécial 185
MAI 1990

50 FRANCS



La troupe au 5 mai 1990

Administrateur général
M. Antoine VITEZ

Directrice générale
Mme Monique BARBAROUX
Secrétaire générale
Mme Elisabeth LEONETTI
Trésorier général
M. Serge MARCKMANN
Directeur général de la scène
M. Christian DAMMAN
Directeur adjoint de la scène
M. Claude DELMON
Conseiller artistique & littéraire
M. Jean-Loup RIVIÈRE

Conservateur-Archiviste
Mlle Noëlle GUIBERT

COMITÉ
D'ADMINISTRATION

Mme Catherine SAMIE
Mlle Geneviève CASILE
M. Alain PRALON
Mlle Catherine HIEGEL
M. Yves GASC
M. Richard FONTANA
Mlle Claude MATHIEU
Suppléants
M. Guy MICHEL
Mlle Muriel MAYETTE

COMITÉ
DE LECTURE

Les membres
du Comité d'administration
et
M. Jean-Claude CARRIÈRE
M. Jean-Louis CURTIS
de l'Académie française
M. Bertrand
POIROT-DELPECH
de l'Académie française
Mme Danièle SALLENAVE

SOCIÉTAIRES
HONORAIRES

M. Pierre DUX
Mlle Germaine ROUER
M. Jean MEYER
Mlle Renée FAURE
M. Robert MANUEL
Mlle Gisèle CASADESUS
Mlle Lise DELAMARE
M. André FALCON
Mlle Louise CONTE
M. Louis SEIGNER
Mlle Micheline BOUDET
M. Paul-Emile DEIBER
M. Jean PIAT
M. Robert HIRSCH
M. Jacques EYSER
Mme Annie DUCAUX
M. Jean-Paul ROUSSILLON
M. Michel ETCHEVERRY
M. Jacques TOJA
M. Michel DUCHAUSOY
Mme Yvonne GAUDEAU
Mlle Denise GENCE
Mlle Ludmila MIKAËL
M. François CHAUMETTE
Mme Claude WINTER

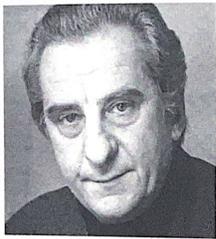
SOCIÉTAIRES

Mme Catherine SAMIE
M. Michel AUMONT
Mlle Geneviève CASILE
Mlle Françoise SEIGNER
Mlle Paule NOËLLE
M. Simon EINE
Mlle Bérengère DAUTUN
M. Alain PRALON
M. François BEAULIEU
Mlle Claire VERNET
M. Jean-Luc BOUTTE
Mlle Christine FERSEN
Mlle Catherine HIEGEL
M. Nicolas SILBERG
Mlle Catherine SALVIAT
M. Dominique ROZAN
Mlle Dominique CONSTANZA
M. Jacques SEREYS
Mlle Catherine FERRAN
M. Gérard GIROUDON
M. Yves GASC
M. Richard FONTANA
M. Roland BERTIN
Mlle Claude MATHIEU
M. Guy MICHEL
M. Marcel BOZONNET
Mlle Muriel MAYETTE
Mlle Martine CHEVALLIER
Mlle Véronique VELLA
Mlle Alberte AVELINE
M. Jean-Yves DUBOIS
Mlle Catherine SAUVAL

PENSIONNAIRES

M. Jean-François RÉMI
M. Louis ARBESSIER
Mlle Natalie NERVAL
M. Jean-Philippe
PUYMARTIN
M. François BARBIN
M. Thierry HANCISSE
Mlle Marianne ÉPIN
M. Claude LOCHY
M. Roger MIRMONT
M. Dominique LIQUIÈRE
M. Bernard BELIN
M. Michel FAVORY
M. Jean-Luc BIDEAU*
Mlle Sylvia BERGÉ
M. Pierre VIAL
Mlle Valérie DRÉVILLE
M. Redjep MITROVITSA
M. Loïc BRABANT
Mlle Anne KESSLER
M. Jean-Pierre MICHAËL
M. Eric FREY
M. Christian BLANC

* Proposé au sociétariat
à compter du jour de l'obtention
de la nationalité française.



Michel Aumont



Christine Fersen



Muriel Mayette



Jean-Yves Dubois

Huis clos.

de Jean-Paul Sartre

Création à la Comédie-Française
à partir du 5 mai 1990

Mise en scène de Claude Régy
Décor de Roberto Plate
Lumière de Dominique Bruguière
Assistant à la mise en scène Eric Didry
Assistant pour le décor Gustavo Kortsarz

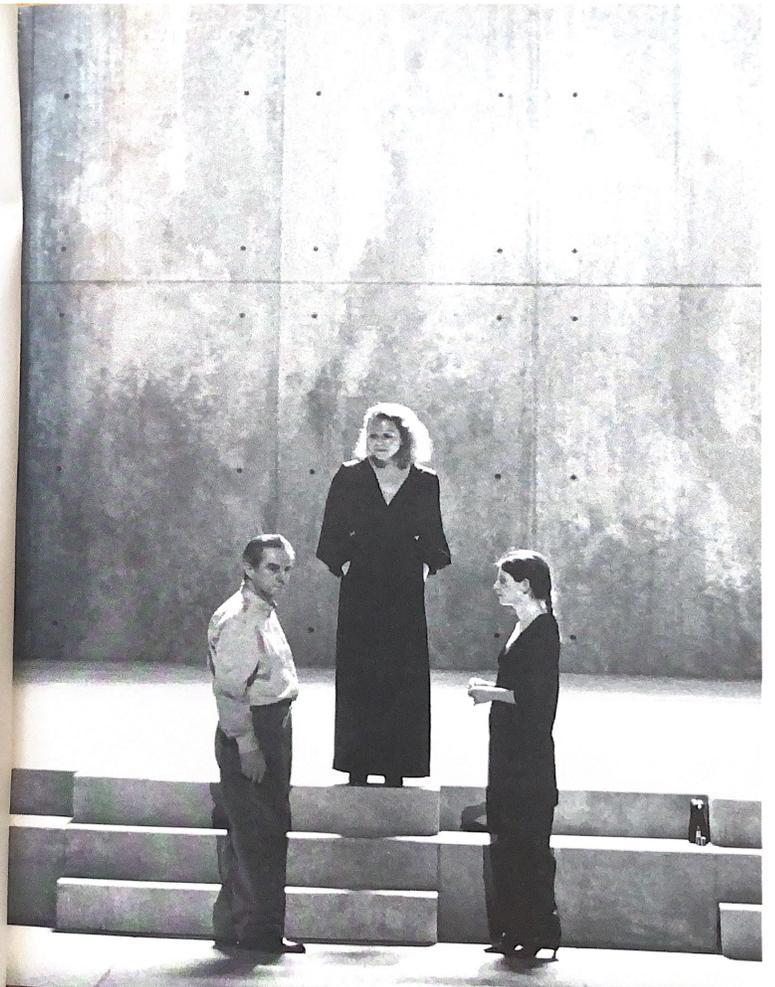
Avec
Michel Aumont, *Garçin*
Christine Fersen, *Inès*
Muriel Mayette, *Estelle*
Jean-Yves Dubois, *le garçon*

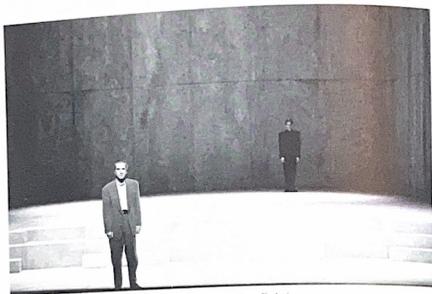
Durée du spectacle : 2 h 20 environ, sans entracte

Résumé

Trois personnages — deux femmes et un homme — sont enfermés pour l'éternité dans un enfer aux allures de chambre d'hôtel. Chacun sera le bourreau de l'autre...

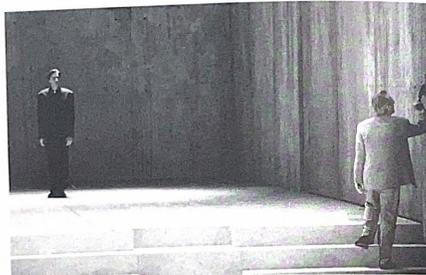
Page de droite :
Michel Aumont, Christine Fersen, Muriel Mayette.





Michel Aumont, Jean-Yves Dubois.

Claude Brasseur



Jean-Yves Dubois, Michel Aumont.

Claude Brasseur

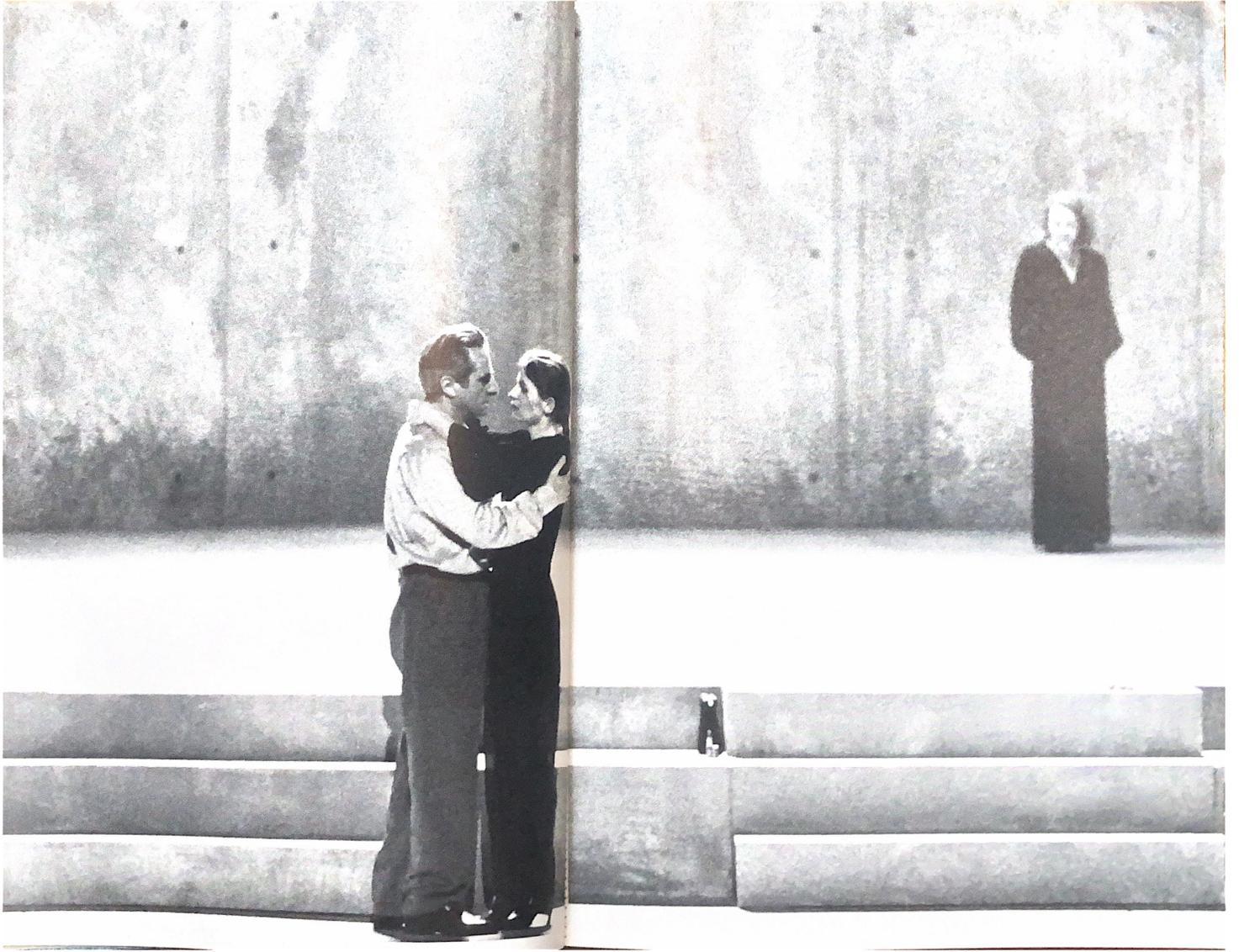


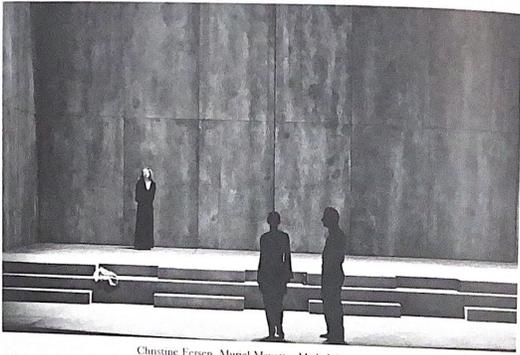
Michel Aumont, Jean-Yves Dubois.

Claude Brasseur



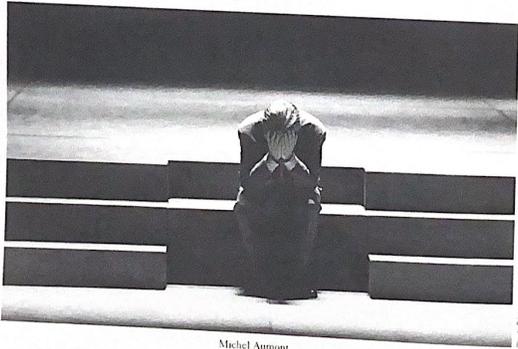
Page de droite :
Muriel Mayette, Christine Fersen.
Page suivantes :
Michel Aumont, Muriel Mayette, Christine Fersen.





Christine Fersen, Muriel Mayette, Michel Aumont

Charles Borge

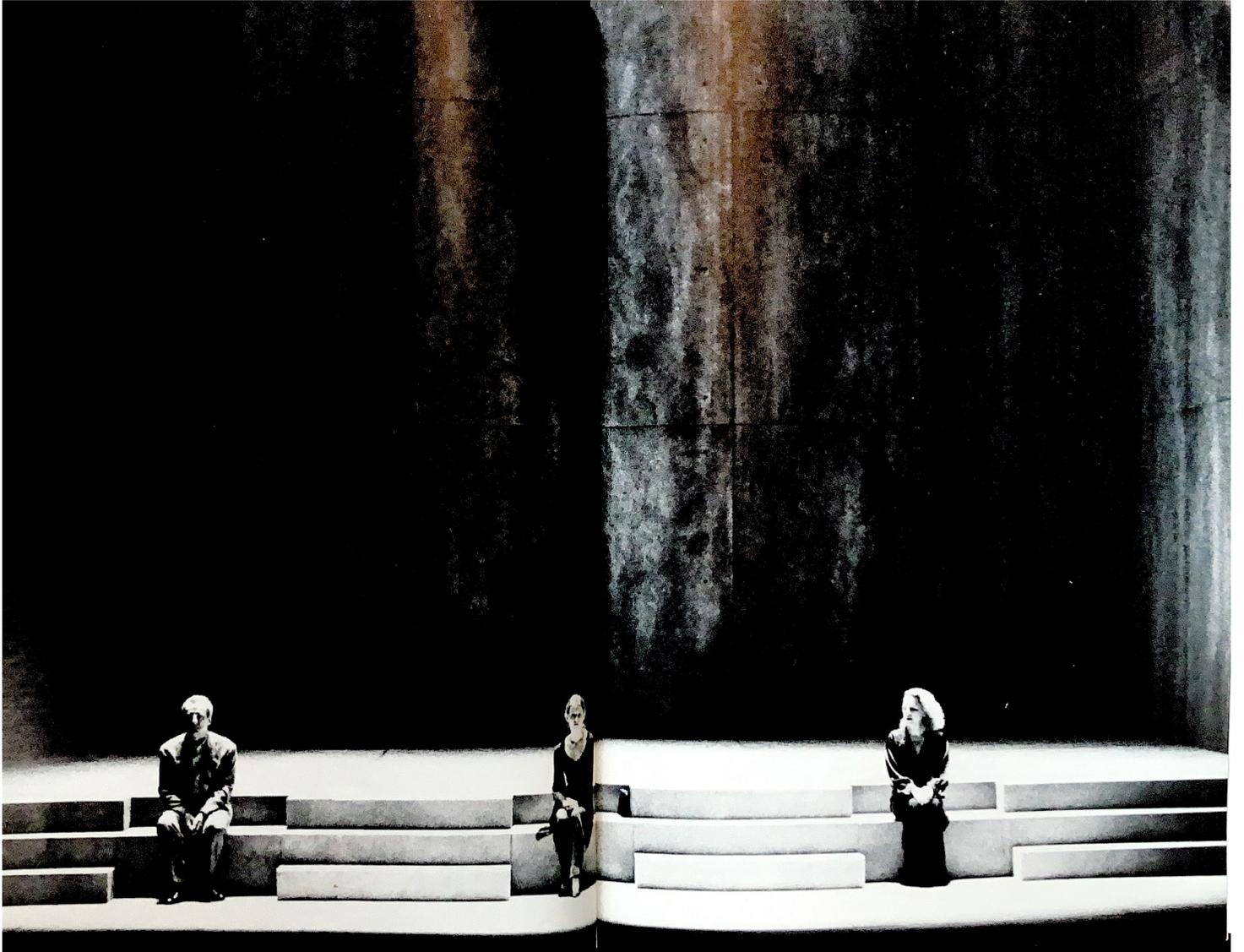


Michel Aumont

Charles Borge

Page de droite : Michel Aumont.
Pages suivantes
Michel Aumont, Muriel Mayette, Christine Fersen.





Huis clos, l'enfer de la mauvaise foi

Une pièce à thèse ?

Du théâtre de Sartre, on affirme couramment qu'il illustre des thèses : ses pièces seraient la traduction scénique d'idées philosophiques ou politiques. Sartre, pourtant, prônait « un théâtre de situations », par opposition au « théâtre de caractères » qui fut le théâtre psychologiquement réaliste de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècles (Ibsen, Strindberg, Pirandello), dans lequel les actes des personnages découlent de leurs déterminations psychiques et sociales et des actes des autres personnages, eux aussi déterminés. Aussi Sartre affirme-t-il n'avoir jamais écrit de pièce à thèse. Le théâtre de situations mettrait sur scène des personnages libres, donc imprévisibles dans leurs actes, et évoluant chacun au gré d'une situation qui se meut elle-même selon les actes posés par chacun des personnages en vue de sa fin propre.

Voyons cela, pour le cas de *Huis clos*. La situation on la voit clairement : un trio infernal, un homme, deux femmes, condamnés à vivre ensemble pour l'éternité. Mais Sartre ne croit pas à l'éternité, ni au ciel, ni à l'enfer. C'est donc la situation qui l'intéresse. Une situation qu'aucun acte ne permet de modifier : on peut déplacer les meubles, échanger les rôles, mais on tourne en rond, indéfiniment. Quel est le sens de cette circularité maudite ?

Mais d'abord quelle serait la thèse ? « L'enfer, c'est les autres » ? Sartre démontrerait par cette pièce à caractère symbolique (ou mythique) que les rapports entre les êtres humains sont par nature infernaux ? Le premier écolier venu sait aujourd'hui que l'existentialisme refuse l'idée de nature, d'essence de l'homme, qui précéderait son existence. Ni grâce, ni malédiction originelle, donc. Mais les rapports entre les gens sont conflictuels, « c'est comme ça », toute conscience cherche à dominer l'autre. On connaît ce constat, on est familier de ces thèmes. Forment-ils une thèse ? Où Sartre l'aurait-il démontrée ?

L'échec des relations concrètes avec autrui

Dans *l'Être et le Néant*, le traité d'ontologie phénoménologique qui est contemporain de la pièce (1943), il y a en effet un chapitre qui semble le commentaire philosophique de la situation de *Huis clos*, de ce manège infernal. Le chapitre s'intitule « Les relations concrètes avec autrui », il analyse les trois attitudes possibles devant autrui, celui-ci étant défini comme celui qui me vole ma

liberté par le regard qui l'objective : face à autrui qui me regarde (et tout regard est un jugement), je suis réduit à l'image qu'il se fait de moi et sur laquelle je n'ai pas de prise. Mon être fuit comme une hémorragie sous le regard de l'autre : je suis ce que l'autre veut que je sois. Possédé par autrui, mon unique recours est de le posséder à mon tour. « Le conflit est le sens originel de l'être-pour-autrui », affirme *l'Être et le Néant*. « Autrui a barre sur moi ». Autrement dit, ma liberté s'engluie dans l'Autre. Elle est aliénée, sans cesser d'être liberté. Voilà le substrat ontologique de la pièce *Huis clos*, dont le premier titre était, justement, *les Autres* ; chacun des personnages a tour à tour barre sur l'autre : Estelle, l'infanticide, a barre sur Inès, la lesbienne, par le désir qu'elle lui inspire ; Inès a barre sur Estelle à cause de la coquetterie de celle-ci, de son narcissisme ; c'est par là aussi que Garcin tient Estelle, qui ne peut se passer du désir de l'autre pour se sentir vivante ; mais Garcin n'a besoin d'Estelle que pour avoir barre sur Inès en excitant sa jalousie sexuelle et ainsi manipuler le juge qu'il s'est choisi : Inès seule peut décider s'il a déserté par lâcheté ou par conviction, mais elle se dérobe à son rôle par l'équivoque et la labilité de ses jugements. C'est elle la plus forte, parce qu'elle veut faire souffrir, mais elle souffre aussi quand les deux autres se liguent contre elle. Ainsi personne ne mène le jeu, chacun est branché sur chacun des deux autres comme par un fil électrique, et toute secousse un peu forte de l'un menace de faire sauter la machine infernale qu'ils forment à trois. Ou, pour prendre une autre image de la pièce, les personnages se courent après comme des chevaux de bois dans un manège, sans jamais pouvoir se rattraper.

Il n'y a pas de paix possible entre les consciences en enfer, pas moyen non plus de s'oublier dans le sommeil, encore moins dans la mort, puisque tous trois sont déjà morts et ne peuvent se tuer davantage. Le manège est infernal parce qu'il est sans fin. Et il est sans fin parce que les êtres humains ne peuvent vivre ensemble sans se parler, et même s'ils se contraignaient au silence, autrui existe en chaque conscience comme langage et jugement porté sur soi. Le piège est parfait.

Il y a, selon Sartre dans *l'Être et le Néant*, trois attitudes possibles envers autrui. La première est l'amour, le langage, le masochisme. L'amour échoue parce qu'il ne suffit pas à justifier l'être aimé à ses propres yeux, du moment qu'il veut à la fois que l'autre soit libre de l'aimer et ne soit pas libre de ne plus l'aimer. Comment aimer une liberté qu'on a fasciné ? Le langage sert à la séduction de la liberté d'autrui, car « aimer est, dans son

essence, le projet de se faire aimer¹ », et ce projet est en lui-même une aliénation. « Il en résulte que l'amour comme mode fondamental de l'être-pour-autrui a dans son être-pour-autrui la racine de sa destruction² ». Reste le masochisme, qui consiste à se laisser fasciner par l'objet que l'on est pour autrui et à annuler sa propre subjectivité, à la compter pour rien, face à la subjectivité d'autrui. Et c'est l'échec lui-même qui est ainsi pris pour fin.

La deuxième attitude envers autrui résulte de l'échec de la première, et elle met en jeu l'indifférence, le désir, le sadisme, la haine. Par l'indifférence, je m'aveugle volontairement à l'existence d'autrui, je pratique le solipsisme, je prétends me suffire à moi-même. Mais l'indifférence à autrui, qui peut durer toute une vie, me fait perdre le sens de ma propre objectivité pour les autres, m'ampute donc d'une dimension de moi-même, qui est aussi celle de mon corps, ce corps que je ne peux pas ne pas être, mais que je n'ai pas choisi, pas plus que je n'ai choisi d'être né. Craignant toujours d'aliéner ma liberté dans le regard de l'Autre, j'essaie alors de transformer l'autre en objet par le désir : « Ma tentative originelle pour me saisir de la subjectivité libre de l'Autre à travers son objectivité-pour-moi est le *désir sexuel*³. ». Ce serait faisable si ce désir s'adressait à un mollusque sans conscience, mais il s'adresse à un corps vivant, un Autre doué de regard, dans une certaine situation, où mon corps entre en jeu également. Le désir me révèle mon propre corps, comme chair. Chair contre chair, ce qui se révèle dans le désir est la tentative d'*incarner* la conscience pour que l'autre se réalise comme chair. « Tel est l'idéal impossible du désir : posséder la transcendance de l'autre comme pure transcendance et pourtant comme *corps* ; réduire l'autre à sa simple facticité, parce qu'il est alors au milieu de mon monde, mais faire que cette facticité soit une appréhension perpétuelle de sa transcendance...⁴ ». Donc, échec encore du désir, en tant qu'il est désir de s'approprier l'Autre. Le sadisme se présente alors comme acharnement dans cet échec, par l'« appropriation instrumentale de l'Autre-incarné ». Mais cet effort pour capter l'Autre dans sa chair, en le réduisant à l'obscène, échoue parce qu'il débouche sur le meurtre. « Le sadisme, dit Sartre, est l'échec du désir et le désir l'échec du sadisme⁵. ». Reste cette libre détermination que l'on nomme la haine, et qui est haine de tous les autres en un seul. Elle implique la liberté de l'autre, qui m'a fait subir sa liberté. Elle est donc reconnaissance de cette liberté. Mais, et c'est là l'échec profond de la haine,

que met en lumière *Huis clos* : « Celui qui, une fois, a été pour autrui est contaminé dans son être pour le restant de ses jours, autrui fût-il entièrement supprimé : il ne cessera de saisir sa dimension d'être pour-autrui comme une possibilité permanente de son être. Il ne saurait reconquérir ce qu'il a aliéné ; il a même perdu tout espoir d'agir sur cette aliénation et de la tourner à son profit puisque l'autre détruit et emporte la clé de cette aliénation dans la tombe. Ce que j'étais pour l'autre est figé par la mort de l'autre et je serai aussi, de la même manière, au présent si je persévère dans l'attitude, les projets et le mode de vie qui ont été jugés par l'autre. La mort de l'autre me constitue comme objet irrémédiable, exactement comme ma propre mort⁹. » Ou comme le dit Sartre ailleurs : « Être mort, c'est être en proie aux vivants. » Ce que Garcin, dans la pièce, formule ainsi : « Je suis tombé dans le domaine public. » La haine, loin de permettre de sortir du cercle, est la tentative désespérée d'y rester. Et Sartre, effrayé sans doute par le nihilisme radical de ce constat d'échec de toutes les attitudes possibles devant autrui, conclut dans une note en bas de page : « Ces considérations n'excluent pas la possibilité d'une morale de la délivrance et du salut. Mais celle-ci doit être atteinte au terme d'une conversion radicale dont nous ne pouvons pas parler ici⁷. » Il indique brièvement quelles sont les impasses de l'« être-avec » (ou *Miteinander* pour employer la terminologie phénoménologique de Husserl) et les conditions du « nous » (« nous-objet » ou « nous-sujet » lequel implique un projet commun à réaliser).

Trio infernal

Mais nous sortons là de l'univers de la pièce, qui propose le constat d'un monde amputé de sa dimension d'avenir, de projet et d'action, installé dans le temps circulaire de la répétition (que la psychanalyse nous a appris à repérer, mais qui est ici situé au-delà ou en-deçà de la psychanalyse, au niveau non plus de la psyché individuelle, mais de l'ontologie, c'est-à-dire de l'être même de la conscience). *Huis clos*, pièce en un acte (et qui ne pourrait en avoir deux) et en cinq scènes (au sens ménager du terme, comme aurait dit Roland Barthes), a pu être entendu comme une variation intellectuelle sur le thème rebattu du ménage à trois (encore que la présence de la lesbienne exclusive fausse considérablement les données du drame boulevardier, où l'homme couche avec les deux femmes, qui éventuellement peuvent coucher ensemble, ou les trois à la fois). Et il y avait sans doute chez Sartre l'intention de capter le spectateur dans une formule familière du théâtre bourgeois. Le décor même, cette chambre d'hôtel aux allures de salon de style second Empire est le décor classique de la comédie ou du drame réaliste. Il a d'ailleurs été choisi par commodité, puisqu'un tel décor se trouvait à l'époque tout aménagé dans les théâtres de province, et que la pièce a pour origine occasionnelle le projet d'une tournée en zone Sud pour trois comédiens amis de Sartre (Albert Camus, Wanda Kosakiewicz, Olga Barbezat, plus un ancien élève de Sartre en philosophie, R.-J. Chauffard, devenu apprenti comédien, dans un rôle

quasi muet de garçon d'étage kafkaïen). Mais le puritanisme profond de la pièce, dont le ressort premier est la culpabilité, au sens existentiel et kafkaïen du terme, interdit, à l'évidence, pour ne pas même évoquer les conditions de représentation dans une France occupée alors tout autant par l'hypocrite vertuisme vichyssois que par les Allemands, une interprétation graveleuse de cette comédie sinistre qui doit faire rire comme fait rire Kafka quand il est lu au plus juste. D'où le scandale que suscita la pièce à la création (en mai 1944) dans la presse collaborationniste : les vichyssois et les Allemands aux abois se seraient sans doute réjouis d'un divertissement boulevardier bien noir, avec ses stéréotypes licencieux, mais un trio de damnés puritains, à la sexualité hétérodoxe et au langage « tenu » dans une sorte de classicisme quotidien devait impérativement être ramené, en dépit du texte, à du Feydeau dévoyé, et dénoncé comme tel. Ce qui ne manqua pas⁸.

En réalité c'est bien du trio qu'il est question, avec sa structure d'exclusion intermittente de l'un des tiers. Cette exclusion va jusqu'au meurtre métaphysique dans le roman de Simone de Beauvoir, *L'Invitée* (1943), placé sous l'épigraphe empruntée à Hegel, « Chaque conscience poursuit la mort de l'autre ». *Huis clos* répond au roman sur un terrain plus radical et plus abstrait. La pièce, sans doute autant que le roman, a été inspirée par la même situation vécue dans le parcours biographique des deux auteurs au cours des années 30 et 40, et que nous connaissons depuis longtemps par les Mémoires de Simone de Beauvoir. Les *Lettres à Sartre* de Simone de Beauvoir, récemment publiées, de même que les *Lettres au Castor* et à *quelques autres* de Sartre, bien que ces dernières aient été largement censurées par Simone de Beauvoir, permettent certes de voir fonctionner la formule fondamentale (le *Ur-trio*) des relations de Sartre et de Beauvoir, qui n'ont cessé par la suite d'inventer des trios à formules variables, et une lecture biographique de la pièce de Sartre comme du roman de Beauvoir est parfaitement licite, mais elle n'a pas d'intérêt ici, parce qu'elle ne peut pas être développée en détail, et que les lettres nous manquent en particulier concernant la tentative de trio la plus passionnelle, qui donne la matrice de la pièce comme du roman, le trio Beauvoir - Sartre - Olga, en 1936. Il paraît probable que la pièce et le roman restituent plus véridiquement la violence du climat affectif de ce trio que le récit donné beaucoup plus tard par Simone de Beauvoir dans *La Force de l'âge* (1960) où la composante bisexuelle apportée par Beauvoir à la relation à trois est occultée, mais cette tentative dans la réalité n'a rien à voir avec le moderne triolisme ou l'échangisme style Bois de Boulogne, qui comportent certes leurs plaisirs, leurs souffrances, leurs comédies et tragédies, leurs tragi-comédies, mais qui se proposent rarement, s'il faut en croire la littérature, l'invention de rapports humains nouveaux, si voués à l'échec soient-ils.

C'est l'échec fatal du trio que Sartre met en scène, et celui qu'il a en tête est peut-être encore plus archaïque : n'a-t-il pas passé toute son adolescence dans une position donnée, entre son beau-père qu'il haïssait et sa mère soumise, par conformisme, à ce tyran

faible, à laquelle il ne peut cesser pourtant de s'identifier, et pour laquelle il finira par se révolter ? De telle sorte que si Sartre s'incarne dans un des personnages de *Huis clos*, c'est à Estelle l'infanticide... (révons un instant à ce prénom d'Estelle — « est-elle » une femme, cette mère-enfant qui jette au lac l'enfant que lui a fait son amant et dont son mari ne saura pas qu'il était né ? Le fantasme de l'infanticide — on tue l'enfant né hors mariage — semble constitutif de la psyché adolescente de Sartre, de ce que j'ai appelé ailleurs son « complexe d'Oreste »). Garcin, ce personnage de Malraux égaré dans une pièce de Sartre, comme on l'a dit à l'époque, est aussi un frère aîné de Pablo dans la nouvelle *le Mur* inspirée par la guerre d'Espagne. A travers lui, Sartre interroge anxieusement son éventuelle lâcheté dans une action de résistance. La date de la pièce, fin 1943 pour sa composition, mai 1944 pour sa création, à la veille du débarquement qui permettra la Libération, est bien évidemment décisive pour comprendre le péché absolu de Garcin : avoir déserté, sans qu'il puisse décider lui-même si c'était par conviction pacifiste ou par défaillance de son courage physique. Dans cette interrogation sur la lâcheté, Sartre transpose, à n'en pas douter, son remords de n'avoir résisté plus dangereusement⁹. C'est l'intellectuel qu'en Garcin déjà il conteste, et l'on notera que le patron de celui-ci, au journal, image de l'homme d'action, s'appelle Gomez comme le peintre parti combattre avec les Républicains en Espagne et devenu général des Brigades internationales, dans le roman de Sartre *les Chemins de la liberté*. Quant à Inès, l'employée des postes, la femme damnée baudelairienne qui appartient au folklore romanesque et cinématographique des années 30, elle occupe la position de l'homme dans le trio infernal, parce qu'elle est la plus lucide. Mais sa passion haineuse et son désir souffrant la perdent. Ainsi les trois personnages incarnent tour à tour et successivement l'une des attitudes possibles devant l'existence d'autrui. Chacun est la plaie et le couteau, fouaillant dans celle des autres comme dans la leur, Héautonti - Hétérotontimoroumenos.

La sombre comédie de la culpabilité et de la mauvaise foi

Leur échec et leur souffrance sont imputables à la mauvaise foi (mensonge à soi, fuite devant la responsabilité, refus de la liberté, refus de reconnaître autrui comme liberté, jouissance sèche de la culpabilité) qui fait tourner comme une toupie chacun des damnés, qui même *font* leur damnation de morts-vivants. Le moment-clé pour la signification de la pièce est de toute évidence celui où s'ouvre soudain la porte de la chambre de l'hôtel des tortures mutuelles. Les clients-damnés pourraient sortir. Mais c'est librement que Garcin referme la porte, car il veut obtenir d'Inès l'absolution qu'il ne peut se donner et qu'il sait ne jamais pouvoir obtenir.

Ils tournent donc en rond, chevaux de bois dans un manège, à la poursuite l'un de



l'autre, chacun demandant à l'autre ce que l'autre ne peut ou ne veut lui donner : l'amour, la justification d'exister, comme dans *Andromaque* de Racine, où Oreste aime Hermione qui aime Pyrrhus qui aime Andromaque, laquelle n'aime qu'Hector, qui est mort, et son fils Astyanax. L'unité de lieu, d'action, de temps (l'éternité) suffit-elle à faire de *Huis clos* une tragédie racinienne ? Le ton n'est pas celui de la tragédie, il n'en a ni la noblesse de sentiments ni celle du langage, s'il en a la violence. La pièce n'est pas une tragédie selon la définition habituelle qui en fait un univers sans issue, où l'échec est imputable non à la volonté des hommes mais à la fatalité ou à un conflit irréductible de droits opposés mais d'égale valeur (comme dans l'*Antigone* de Sophocle lue par Hegel, et que Sartre cite souvent), Or, l'ouverture inopinée de la porte des enfers, cette possibilité offerte à la liberté de se reprendre contre l'autopunition de la mauvaise foi, atteste que l'enfer de la culpabilité et du conflit des consciences antagonistes peut être quitté par une conversion. L'idée même de conversion est une échappée de l'univers tragique. Ou alors, il s'agit d'un tragique cornélien, pour lequel Sartre a toujours dit sa préférence, mais qui n'apparaît que dans les pièces qui montrent la conversion à une morale de l'action historique, comme *Le Diable et le Bon Dieu*. En fait, *Huis clos* est un drame tragique qui emprunte le ton d'une comédie grinçante.

Comme beaucoup de commentateurs l'ont remarqué, et comme Sartre l'a d'abord dénié puis admis, la pièce avec laquelle dialogue *Huis clos* est la *Danse de mort* de Strindberg. Elles se terminent sur le même mot : « Continuons », elles obéissent à la même circularité de la haine et de la mauvaise foi, elles se déroulent toutes deux dans un lieu fermé (un « petit enfer ») où les personnages se résignent à demeurer en se faisant souffrir. Mais là où Strindberg récriminait grandiosément contre le drame éternel du couple, Sartre, avec son trio plus noir mais moins désespéré, plus coupable, mais moins méchant et souffreteux, se propose d'atteindre le mythe des consciences affrontées. Il vampirise la pièce de Strindberg pour lui injecter une métaphysique de l'échec surmontable en droit sinon en fait, à la place du drame psychologique d'inspiration nihiliste. Là où, dans la *Danse de mort*, le Capitaine, Alice sa femme et Kurt son amant, obéissaient à la logique immuable de leur caractère, la situation, dans *Huis clos*, révèle la liberté par défaut. Sa place n'en est que plus béante, son appel que plus insistant. A nous, spectateurs, de nous délivrer, semble dire Sartre. S'il devait reprendre la formule du *Songe* : « C'est dommage pour les humains », il transformerait l'élégie en constat : « C'est dommage pour les hommes, certes, mais s'ils préféreraient souffrir que se libérer, tant pis pour eux... ». Ainsi *Huis clos*, s'il est vrai que la pièce se trouve dans l'histoire du théâtre à mi-chemin du drame réaliste à la Strindberg et du théâtre de l'absurde auquel (*les Chaises*, *En attendant Godot*), par son dépouillement et son point de vue métaphysique, elle a ouvert la voie, est aussi une œuvre unique dans le théâtre sartrien. Viendront ensuite, dans ce théâtre, les pièces qui réalisent le programme de la

littérature engagée, qui jouent sur la communauté de situation entre les spectateurs et les personnages, qui mobilisent le présent à travers la distance du mythe, et qui suggèrent la conversion ou en montrent les difficultés de réalisation : *le Diable et le Bon Dieu*, principalement, que Sartre citait comme la pièce de lui qu'il espérait et estimait pouvoir lui survivre.

Un chef-d'œuvre renié ?

Le fait que Sartre, à une exception près¹⁰, n'a plus commenté *Huis clos*, comme il n'a cessé de le faire pour ses autres pièces, essayant de les corriger idéologiquement, de garder un contrôle sur leur sens et leur réception, indique assez qu'il avait conscience qu'elle appartenait en somme à une période révolue de sa vie, à la période d'avant la conversion (qu'il date lui-même de l'an 40, mais qui, en réalité, ne s'est effectuée, progressivement, qu'à partir de 1945, quand sa célébrité lui a fait mesurer sa responsabilité et l'a obligé constamment à se débattre contre elle autant qu'à débattre à son sujet). La pièce était devenue un classique de son vivant, et il n'y a rien de plus agaçant pour un auteur qui veut écrire pour son époque qu'une œuvre qui lui échappe pour appartenir au public. Sartre aurait volontiers, comme Pierre Bonnard, pénétré frauduleusement dans les musées pour retoucher ses œuvres. Ne pouvant plus toucher à *Huis clos*, il l'a abandonné à son destin. Sa dernière pièce, *les Séquestrés d'Altona*, ce chef-d'œuvre inconnu et célèbre, comme celui évoqué par Balzac, est aussi une réécriture de *Huis clos*, où la dialectique de l'histoire et de la praxis remplace la métaphysique des sujets-objets, surcharge l'action comme la peinture, et où la liberté, plus gravement encore, hurle par son absence. Lorsque, en 1973, Sartre laissa déclarer publiquement qu'il avait abandonné le théâtre parce qu'il approuvait l'évolution du théâtre moderne vers la création collective mais ne pouvait la suivre¹¹, il était mûr pour accepter que sa pièce la plus célèbre devint ce qu'elle était, un classique, et qu'elle entrât au Français, à quoi il consentit de son vivant. Et il n'est pas mauvais qu'une institution d'État recrée, redonne vie et ambiguïté à ce constat d'outre-tombe : « L'enfer c'est les autres ». Qu'on le comprenne ou non, de toute façon, c'est nous que cette pièce regarde, en pleine lumière, nous débattant dans des rôles que d'autres ont écrits pour nous. Ce qui en fait un classique du théâtre, pas seulement du théâtre existentialiste. Rapidité, tension, extrême économie des moyens, universalité singulière du thème, *Huis clos* semble échapper au temps, ce qui signe les chefs-d'œuvre, du moins pour notre temps. On peut comprendre aussi qu'un Sartre plus baroque, plus romantique, plus compliqué, somme toute, ait regardé avec quelque étrangeté ce diamant noir chu de sa plume avec facilité — la pièce, dit-on, a été écrite en quinze jours — et qu'il ne lui resta plus ensuite qu'à l'abandonner à son inquiétante perfection — de toutes ses pièces elle est demeurée la plus constamment jouée, en France et dans le monde...

Michel Contat

1 - *L'Être et le Néant*, Gallimard, 1943, p. 443.

2 - *Ibid.*, p. 445.

3 - *Ibid.*, p. 451.

4 - *Ibid.*, p. 464.

5 - *Ibid.*, p. 475.

6 - *Ibid.*, p. 483.

7 - *Ibid.*, p. 484.

8 - Sur la réception de *Huis clos* (et des *Mouches*), on lira l'exhaustive et remarquablement fine étude d'Ingrid Galster, *le Théâtre de Jean-Paul Sartre devant ses premiers critiques*. Paris, Jean-Michel Place, 394 p.

9 - Il faut lire, à cet égard, les deux textes, très différents d'inspiration, l'un héroïque et mobilisateur, écrit dans l'élan de la Libération, en 1944, pour les Français, « la République du silence », l'autre, destiné aux étrangers, et qui explique, un an après, en 1945, avec une énorme bonne foi, les ambiguïtés qui furent celles de « Paris sous l'occupation ». Les deux textes figurent dans le volume de Sartre, *Situations III*, Gallimard, 1949.

10 - La préface parlée de 1965 à l'enregistrement en disque Deutsche Grammophon de *Huis clos* par trois des créateurs de la pièce, Michel Vitold (qui l'a presque constamment reprise au théâtre), Gaby Sylvia, R.J. Chauffard, et Christiane Lenier dans le rôle d'Inès créé par Tania Balachova.

11 - Voir l'Introduction au volume *Un théâtre de situations*, textes édités et présentés par M. Contat et M. Rybalka, Gallimard, 1973.

Pour un théâtre de situations

La grande tragédie, celle d'Eschyle et de Sophocle, celle de Corneille, a pour ressort principal la liberté humaine. C'est une liberté, libre, Antigone et Prométhée. La fatalité que l'on croit constater dans les drames antiques n'est que l'envers de la liberté. Les passions elles-mêmes sont des libertés prises à leur propre piège.

Le théâtre psychologique, celui d'Éuripide, celui de Voltaire et de Crebillon fils, annonce le déclin des formes tragiques. Un conflit de caractères, quels que soient les retournements qu'on y mette, n'est jamais qu'une composition de forces dont les résultats sont prévisibles : tout est décidé d'avance. L'homme qu'un concours de circonstances conduit sûrement à sa perte n'émeut guère. Il n'y a de grandeur dans sa chute que s'il tombe par sa faute. Si la psychologie gêne, au théâtre, ce n'est point qu'il y ait trop en elle : c'est qu'il n'y a pas assez ; il est dommage que les auteurs modernes aient découvert cette connaissance bâtarde et l'aient appliquée hors de portée. Ils ont manqué la volonté, le serment, la folie d'Orgueil qui sont les vertus et les vices de la tragédie.

Dès lors, l'élément central d'une pièce, ce n'est pas le caractère qu'on exprime avec de savants « mots de théâtre » et qui n'est rien d'autre que l'ensemble de nos serments (serment de se montrer irritable, intransigent, fidèle, etc.), c'est la situation. Non pas cet imbroglio superficiel que Scribe et Sardou savaient si bien monter et qui n'avait pas de valeur humaine. Mais s'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 et des libertés qui se choisissent dans ces situations. Le caractère vient après, quand le rideau est tombé. Il n'est que le durcissement du choix, sa sécheresse ; il est ce que Kierkegaard nomme la *répétition*. Ce que le théâtre peut montrer de plus émuant est un caractère en train de se faire, le moment du choix, de la libre décision qui engage une morale et toute une

vie. La situation est un appel ; elle nous cerne ; elle nous propose des solutions, à nous de décider. Et pour que la décision soit profondément humaine, pour qu'elle mette en jeu la totalité de l'homme, à chaque fois il faut porter sur la scène des situations-limites, c'est-à-dire qui présentent des alternatives dont la mort est l'un des termes. Ainsi, la liberté se découvre à son plus haut degré puisqu'elle accepte de se perdre pour pouvoir s'affirmer. Et comme il n'y a de théâtre que si l'on réalise l'unité de tous les spectateurs, il faut trouver des situations si générales qu'elles soient communes à tous. Plongez des hommes dans ces situations universelles et extrêmes qui ne leur laissent qu'un couple d'issues, faites qu'en choisissant l'issue ils se choisissent eux-mêmes : vous avez gagné, la pièce est bonne. Chaque époque saisit la condition humaine et les énigmes qui sont proposées à sa liberté à travers des situations particulières. Antigone, dans la tragédie de Sophocle, doit choisir entre la morale de la cité et la morale de la famille. Ce dilemme n'a plus guère de sens aujourd'hui. Mais nous avons nos problèmes : celui de la fin et des moyens, de la légitimité de la violence, celui des conséquences de l'action, celui des rapports de la personne avec la collectivité, de l'entreprise individuelle avec les constantes historiques, cent autres encore. Il me semble que la tâche du dramaturge est de choisir parmi ces situations-limites celle qui exprime le mieux ses soucis et de la présenter au public comme la question qui se pose à certaines libertés. C'est seulement ainsi que le théâtre retrouvera la résonance qu'il a perdue, seulement ainsi qu'il pourra *unifier* le public divers qui le fréquente aujourd'hui.

Jean-Paul Sartre
Texte paru dans *La Rue*,
n° 12, novembre 1947.
Repris dans *Les Écrits de Sartre*, p. 683-684,
et dans *Un théâtre de situations*, p. 19-21
© Editions Gallimard, 1970, 1973.

Strindberg notre « créancier »

Ce texte, inédit en français, est paru dans le journal suédois *Dagens Nyheter* le 28 janvier 1949. Il nous a semblé intéressant de le reproduire ici, d'autant plus que le titre récurrent de *Huis clos*, la « circulation infernale » de sa construction, comme dit Michel Contat (voir ci-dessus p. 14), doit à l'évidence beaucoup à la dramaturgie de la scène sans fin de Strindberg.

Le XIX^e siècle finissant nous a laissé en héritage un théâtre de caractères. Hedda Gabler et Solness, tout comme John Gabriel Borkman, sont des « caractères ». Les progrès de la psychologie nous ont aidés à découvrir une plus grande complexité chez les personnages, qui restaient néanmoins définis, ou possibles à définir. Ce n'étaient plus des « types » comme l'Avare de Molière ou le Joueur de Regnard : on les creusait de manière plus profonde ; des contradictions y apparaissaient. Ils demeuraient pourtant des natures humaines, sorties toutes prêtes de l'âme de leur créateur, et le public était invité à s'émouvoir de leurs conflits et des catastrophes qui en résultaient. La psychologie tentait de donner un contenu et un sens nouveaux au pathos tragique, elle aidait à démasquer les « caractères ». À cette époque, Strindberg était le seul, ou presque, à ne pas rester suspendu à cette illusion. « Caractères et automates semblent à peu près la même chose. Les célèbres caractères de Dickens sont des marionnettes positionnées, et sur la scène, les caractères sont condamnés à n'être que des automates », écrit-il dans *Le Fils de la servante*.

En effet, dans son œuvre nous voyons des personnages en situation, des personnages qui, dans ces situations, ne sont que ce qu'ils font des autres et ce que les autres font d'eux.

Qu'est l'homme de la *Danse de mort*, sinon ce qu'il a fait de sa femme et ce qu'elle a fait de lui ? Que sont-ils, sinon ce rapport terrible et ambigu qui les lie par l'amour et la haine — et qu'est ce rapport, sinon vingt ans de vie commune dans une prison ? Qu'est Tekla,

des *Créanciers*, sinon cette étrange ventouse qui se nourrit de Gustave et d'Adolphe ? Qu'est Adolphe, sinon cet être exsangue vampirisé par un parasite ? Et que sont-ils, tous les deux, sinon les débiteurs terrifiés du premier mari de Tekla ?

Tous ceux qui pensent aujourd'hui que les hommes ne sont que leur vie, ont un enseignement à tirer du théâtre de Strindberg. Il nous apprend à porter à la scène les problèmes qui fondent les personnages, les conflits qui modelent et sculptent les êtres humains qui les vivent. Peu importe, alors, qu'il les ait vus à la lumière du déterminisme : ce que nous cherchons dans son œuvre est un théâtre de la liberté. N'a-t-il pas lui-même écrit cette phrase à laquelle la plupart d'entre nous peuvent souscrire : « Innocent, mais responsable ! Innocent devant Celui qui n'existe plus, mais responsable devant lui-même et devant ses semblables » ?

C'est précisément par cette ambiguïté que son théâtre dépasse le naturalisme, tout comme sa pensée dépasse le déterminisme. Certes, il était naturaliste — il a souvent parlé de « nos efforts naturalistes », de son « désir de vérité, de vie intense ». Mais il ne se considérait pas comme un naturaliste à la manière de Zola. En 1888, il écrit : « La vague du zolaïsme semble refluer. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que je n'aie pas envie de faire partie de l'arrière-garde, moi qui suis de l'avant-garde. »

En effet, rien n'est moins naturaliste que son naturalisme à lui. La liberté très obscure, très profonde, dont ses personnages font preuve, même lorsqu'ils cèdent à la « répétition » — et qu'ils témoignent encore une fois de leur impuissance, de l'omniprésence du mysticisme strindbergien, de son lyrisme halluciné, de ses rancunes —, ainsi qu'un certain engouement génial dans cette construction même de ses pièces, tout ceci enveloppe son théâtre d'une atmosphère de mystère. Je me souviens encore de cette impression indéfinissable d'inaéhévement que m'avait laissée la représentation d'*Orage*,

en 1944. Chaque phrase de la main de Strindberg, chaque scène, chaque fragment pouvait « s'accomplir », comme dit Gide à la fin des *Kaus-monnyars* ; chacun d'eux pouvait être précisé, développé, modifié, et c'est précisément cet inachevement perpétuel, cette manière de se livrer sans jamais être définitivement arrêté, qui permet de se prolonger dans notre esprit. Il échappe au déterminisme par l'ambiguïté hésitante de ses personnages, qui n'apparaissent jamais comme achevés. Il échappe au naturalisme par l'étrange souplesse de ses pièces, par le caractère hésitant de son art. Par son caractère hésitant, qui suggère toujours un au-delà, quelque chose de transcendant, et par sa façon de nous laisser insatisfaits, il échappe à son époque, si éloignée de notre époque, si positiviste, si soucieuse d'exacitude architecturale. C'est pour cela qu'il est un maître pour nous, qui ne sommes plus naturalistes ni symbolistes et voulons situer notre message au-delà du langage, dans notre message à notre oreille en laissant un arrière-goût de silence. Il nous fait rêver, enfin, à ce que dit Baudelaire sur la beauté moderne, cette chose que l'on peut indéfinissable qui laisse libre cours à l'imagination.

Jean-Paul Sartre
Traduit du suédois par
Terje Sinding

Jean-Paul Sartre : éléments pour une chronologie

- 1905 Naissance à Paris, le 21 juin 1905, de Jean-Paul-Charles-Aymard Sartre.
- 1906 Mort de Jean-Baptiste Sartre, son père.
- 1905-1915 - Jusqu'à dix ans, je restai seul entre un vieillard et deux femmes. - De 1905 à 1911, Sartre habite avec sa mère et ses grands-parents à Meudon. En 1911, Charles Schweitzer déménage à Paris, 2 rue Le Goff, où il fonde un institut de langues vivantes.
- 1915 Octobre. Entre en sixième au lycée Henri-IV.
- 1916 Il est rejoint en cinquième par Paul Nizan. En cours d'année scolaire, sa mère se remarie avec un ingénieur de la marine, M. Nancy.
- 1917-1920 M. et Mme Nancy s'installent à La Rochelle.
- 1921 Juin. Est présenté au concours général et passe le baccalauréat, première partie.
- 1924 Juin. Réussit le concours d'entrée à Normale supérieure en compagnie de Paul Nizan, Raymond Aron, Daniel Lagache, etc. 1924-1929. Prépare l'agrégation de philosophie.
- 1928 Échoue à l'écrit de l'agrégation, à la surprise générale.
- 1929 Fait la connaissance de Simone de Beauvoir.
- Il prépare avec Simone de Beauvoir l'oral de l'agrégation et lui propose, quelque temps plus tard, « un bail de deux ans ». Ils seront tous deux reçus au concours, lui à la première place, elle, à la seconde.
- Novembre. Commence un service militaire de dix-huit mois dans la météorologie du fort de Saint-Cyr.
- 1931 Il est nommé professeur de philosophie au Havre et y reste jusqu'en 1936.
- Commence un « factum sur la contingence », qui, considérablement modifié, deviendra *la Nausée*.
- 1933 Septembre. Sartre bourgeois à l'Institut français de Berlin, où il succède à Raymond Aron et découvre la phénoménologie.
- 1934 Lit Faulkner, Kafka, Husserl.
- À Berlin achève une deuxième version de *la Nausée* et écrit *la Transcendance de l'ego*.
- 1936 Publie chez Alcan *l'Imaginaire*, première partie d'un ouvrage qui aurait dû s'intituler *l'Image ou les Mondes imaginaires*.
- Rencontre Olga Kosakiewicz.

Jean-Paul Sartre sur le pont des Arts (1946), par Henn Cartier-Bresson.

- Remet *Melancholia (la Nausée)* à Gallimard : bonne appréciation de Paulhan, mais refus.
- Écrit la nouvelle *Erostrate*.
- Juillet. Début de la guerre d'Espagne.
- 1936-1937 Professeur à Laron.
- 1937 Grâce aux interventions de Dullin et Pierre Bost, *Melancholia* est finalement accepté par Gaston Gallimard qui suggère pour le livre le titre *la Nausée*.
- Automne. Est nommé à Paris, au lycée Pasteur.
- 1938 En mars, publie *la Nausée*, qui obtiendra un assez grand succès critique.
- Juillet. Termine *l'Expense d'un chef*, le dernier des récits du *Mar*. Forme le projet d'un roman en deux parties, « Lucifer », qui deviendra plus tard *les Chemins de la liberté*.
- 1939 Publie en janvier *le Mur* et en décembre *Esquisse d'une théorie des émotions*.
- 2 septembre. Mobilisé, rejoint la 70^e division à Nancy, puis est transféré à Brumath et à Morsbronn, en Alsace, où il travaille à *l'Âge de raison* et à *l'Être et le Néant*.
- 1940 Publie *l'Imaginaire* en mars et reçoit le prix du Roman populiste pour *le Mur*.
- 25 mai. Mort de Paul Nizan, tue au front.
- 21 juin. Sans avoir vu le feu, Sartre est fait prisonnier à Padoux, en Lorraine, puis est transféré au stalag XII D à Trèves.
- 1941 Fin mars. Libéré. Fait la connaissance de Giacometti.
- Fonde avec Merleau-Ponty le groupe de résistance intellectuelle « Socialisme et Liberté ».
- Termine *l'Âge de raison*.
- Septembre. Professeur de khâgne au lycée Condorcet, où il enseignera jusqu'en 1944.
- Publie *les Mouches* en avril et, au début de l'été, *l'Être et le Néant*, qui passe presque inaperçu.
- 2 juin. Première des *Mouches* au théâtre de la Cité. Mise en scène de Charles Dullin.
- Engagé par la maison Pathé, par l'intermédiaire de Jean Delannoy, écrit en 1943-1944 plusieurs scénarios dont *Les jeux sont faits*.
- Interrompt *le Sursis* pour écrire une pièce qui s'intitulera « Les Antres », puis *Huis clos*. Propose à Camus de jouer le rôle de Garcin et de se charger de la mise en scène.

- Dullin lui confie un cours sur l'histoire du théâtre qui porte principalement sur la dramaturgie grecque.
- Le mot « existentialisme » est lancé par Gabriel Marcel.
- 1944 Mai. Fait la connaissance de Jean Genet.
- 27 mai. Première de *Huis clos* au Vieux-Colombier. Mise en scène de Raymond Rouleau.
- Juin. Conférence sur le théâtre, à la demande de Jean Vilar.
- Septembre. Le comité directeur des *Temps modernes* est constitué ; Malraux n'accepte pas d'en faire partie.
- Rencontre Hemingway.
- 1945 Publication de *Huis clos* en mars, de *l'Âge de raison* et du *Sursis* en septembre.
- Refuse la Légion d'honneur.
- 12 janvier. Part en avion pour les États-Unis comme envoyé spécial de *Combat* et du *Figaro*.
- Septembre-octobre. Début de la grande vogue de l'existentialisme et de la notoriété de Sartre.
- 15 octobre. Parution du premier numéro des *Temps modernes*.
- 29 octobre. Célèbre conférence sur le sujet : « L'existentialisme est un humanisme ».
- 1946 Parution de *l'Existentialisme est un humanisme*, *Morts sans sépulture*, *la Peau respectueuse*, *Reflexions sur la question juive* et *Les jeux sont faits*.
- Juin. Premier éclatement de l'équipe des *Temps modernes* avec le départ de Raymond Aron et d'Albert Ollivier.
- 1^{er} novembre. Conférence à la Sorbonne sur la responsabilité de l'écrivain, à l'occasion de la constitution de l'UNESCO.
- 8 novembre. Première de *Morts sans sépulture* et de *la Peau respectueuse* au théâtre Antoine. Le titre de la deuxième pièce est censuré. Grosse manchette, « scandale à Paris », dans *France-Dimanche* du 17 novembre.
- 1947 Parution de *Situations I*, *Baudelaire*, et *Théâtre I*.
- Février. Commence la publication de *Qu'est-ce que la littérature ? dans les Temps modernes*.
- Avril-juin. Prend la défense de Nizan, diffamé par les communistes.
- 1948 Parution des *Mains sales*, *Situations II*, *l'Engrenage*.
- 15 février. Témoignage au procès Alsatoli.
- 2 avril. Première des *Mains sales* au théâtre Antoine. Très grand succès. Campagne communiste contre la pièce.

Mai. Prend position en faveur de la création de l'État d'Israël.

1949 **Public la Mort dans l'âme, Situations III, Entretiens sur la politique.**

Mai. Controverse avec Mauriac.

1950 **Jun.** Début de la guerre de Corée qui suscite d'importantes divergences entre Sartre et Merleau-Ponty. Politiquement, Sartre « naît dans l'incertitude ».

1951 **Compose le Diable et le Bon Dieu.**

7 juin. Première de la pièce au théâtre Antoine. Mise en scène de Louis Jouvet.

Les Mains sales, film de Fernand Rivers.

1952 **Publication de Saint Genet, comédien et martyr.**

Jun. Écrit la première partie des *Communismes et la Paix*, qui paraît dans le numéro de juillet des *Temps modernes*. La deuxième partie est publiée en octobre-novembre.

Pendant quatre ans, à l'exception de *Kean*, les activités de Sartre vont être presque exclusivement dominées par la politique.

Avril. Réponse à Albert Camus. Sartre se brouille définitivement avec Camus.

15 novembre. Signe le « Manifeste contre la guerre froide » du C.N.E.

1953 Mars. P. Brassens demande à Sartre d'adapter *Kean*.

Jun. Proteste violemment contre l'exécution des Rosenberg, survenue le 19 juin.

Juillet. Écrit *Kean* à Rome; à partir de 1953, Sartre passe tous les étés dans cette ville.

14 novembre. Première de *Kean* au théâtre Sarah-Bernhardt.

Les Orgueilleux, film d'Yves Allégret.

1954 26 mai-juin. Premier voyage en URSS: Moscou, Leningrad, Ouzbékistan. Pendant son séjour, il est transporté à l'hôpital, où il est soigné pendant dix jours à la suite d'une crise d'hypertension.

23 septembre. Conférence de presse à Vienne, pour s'opposer à la représentation des *Mains sales*.

Décembre. *Huis clos*, film de Jacqueline Audry.

1956 8 juin. Première de *Nekrassov* au théâtre Antoine.

La pièce, soutenue par les communistes, se heurte à une violente campagne de presse et n'obtient que peu de succès.

Septembre-novembre. Avec Simone de Beauvoir, Sartre passe deux mois en Chine.

Novembre. Commence le scénario du

film *les Sorcières de Salem*.

27 janvier. Meeting salle Wagram, contre la guerre d'Algérie.

Juillet. Sartre fait la connaissance d'Arlette El Kam, qu'il adoptera en mars 1965.

1957 **Commence la Critique de la raison dialectique.**

4 avril. Hommage à Brecht, au théâtre des Nations.

Les Sorcières de Salem, film de Raymond Rouleau.

1958 **Printemps.** Reprend contact avec les communistes italiens.

30 mai. Participe à la manifestation antiaugustiniste de la Nation.

30 mai. Conférence de presse sur « les violations des droits de l'homme en Algérie ».

Jun. Accepte d'écrire un scénario sur Freud pour John Huston; un premier travail est terminé en décembre.

1959 24 septembre. Première des *Séquestrés d'Altona* au théâtre de la Renaissance. Gros succès.

1960 **Parution de la Critique de la raison dialectique.**

Mars. Part pour Cuba avec Simone de Beauvoir; rencontre Fidel Castro, Che Guevara; parle à la télévision.

Termine à Cuba la préface d'*Aden Arabie de Nizan*.

10 juin. Intervient au Congrès national pour la paix en Algérie par la négociation. Participe aux débats les 11 et 12 juin.

Avril. Signe le manifeste des 121.

Octobre. *Les Temps modernes* sont saisis. Des anciens combattants défilent sur les Champs-Élysées en criant: « Fusillez Sartre ». *Paris-Match* titre en éditorial: « Sartre, une machine à guerre civile ».

1^{er} décembre. Sartre donne une conférence de presse où il recommande de voter non au référendum du 6 janvier 1961.

1961 19 juillet. L'appartement de Sartre, rue Bonaparte, est plastiqué.

Décembre. Séjour à Rome, où il donne une conférence à l'Institut Gramsci (« Subjectivité et marxisme ») et où il tient un meeting sur l'Algérie (13 décembre).

Élu membre de l'Institut international de philosophie à l'UNESCO.

19 décembre. Participe à une manifestation contre l'O.A.S.

1962 7 janvier. Deuxième attentat au plastoc contre le 42, rue Bonaparte.

13 février. Participe au défilé contre le massacre du métro Chandonne.

14 mars. Sartre est élu vice-président du congrès de la Communauté européenne des écrivains.

9-14 juillet. Participe à un congrès d'écrivains à Moscou et prononce un discours sur la délimitation de la culture. Retour de l'URSS par la Pologne.

Freud, film de John Huston. Sartre fait retirer son nom du générique.

No exit, film argentin de Pedro Escudero et Tad Danielewski, d'après *Huis clos*.

1963 24 juin. Conférence anti-spartakiste.

Oct. Termine et publie *les Mots*.

Novembre. Séjour en Tchécoslovaquie où il est invité avec Simone de Beauvoir par l'Union des écrivains; assiste à la première des *Séquestrés d'Altona* à Prague.

1964 Mars. Sartre autorise, après douze ans de refus, la représentation des *Mains sales* à Turin.

Juillet-août. Séjour à Rome, où il écrit *les Trognons*.

15 octobre. Sartre apprend qu'on songe à lui attribuer le prix Nobel. Le 16, envoie une lettre pour informer qu'il refusera le prix. La réception de la lettre est confirmée officiellement le 21 octobre.

22 octobre. L'Académie suédoise décide cependant à Sartre le prix (qui comporte l'attribution d'une somme de 250 000 couronnes, soit 260 000 nouveaux francs). Le soir même, Sartre remet à la presse suédoise un communiqué dans lequel il expose les raisons de son refus. Très nombreux articles dans la presse française et mondiale.

1965 10 mars. Première des *Trognons* au T.N.P. Mise en scène de Michel Cacoyannis.

Octobre. *Huis clos* présenté à la télévision dans une mise en scène de Michel Mitrani.

Décembre. Après avoir exprimé des réserves, soutient in extremis la candidature de Mitterrand.

1966 **Juillet.** À la demande de Bertrand Russell, accepte de faire partie d'un « tribunal » chargé d'enquêter sur les crimes de guerre américains au Vietnam.

13-15 novembre. Réunion du tribunal Russell à Londres pour définir ses statuts et ses objectifs.

4 décembre. Conférence à Bonn sur le théâtre.

1967 13 avril. Lettre de Sartre au général de Gaulle sur le tribunal Russell.

19 avril. Réponse de de Gaulle, suivie par une réponse de Sartre fin avril.

2-10 mai. Session du tribunal Russell à Stockholm; Sartre, président exécutif.

Fin mai. Écrit la préface au numéro spécial des *Temps modernes* sur le conflit israélo-arabe.

5 septembre. Conférence de presse sur le film *le Mur* de Serge Roulet au festival de Venise.

23 octobre. Présentation du *Mur* à Paris en duplex avec New York.

1968 23 mars. Participe à une journée des intellectuels sur le Viet-nam.

6 mai. Prend position en faveur du mouvement étudiant et contre la répression policière.

20 mai. Participe à un débat avec les étudiants dans la Sorbonne insurgée.

Juillet. Dans une interview donnée au *Spiegel*, accuse le parti communiste d'avoir trahi la révolution de mai.

24 août. Dans une interview à *Paese Sera*, condamne l'intervention des troupes soviétiques en Tchécoslovaquie.

Octobre. Reprise du *Diable et le Bon Dieu* au T.N.P. avec François Perier, dans une mise en scène de Georges Wilson.

28 novembre-1^{er} décembre. Court séjour en Tchécoslovaquie pour assister à la première des *Mouches* à Prague où sont également représentées *les Mains sales* (jouées pour la première fois dans un État socialiste).

1969 30 janvier. Mort de Mme Maney, mère de Sartre.

Novembre. Demande avec Malraux et François Mauriac, la libération de Régis Debray; dénonce la répression en Tchécoslovaquie.

11 décembre. Est interviewé à la télévision par Olivier Todd sur la guerre du Viet-nam et le massacre de Song-My. C'est la première fois qu'il accepte de paraître à l'O.R.T.F.

1970 Prend la direction du journal *la Cause du peuple*, qu'il distribue dans la rue. Prend la parole devant les ouvriers de la regie Renault.

1971 Collabore au journal *l'Avant*, prend la direction de *Revolutions*; fonde, avec Maurice Clavel, l'agence de presse *Liberation*.

Publication de *l'Idiot de la famille*, V et II (Gallimard).

1972 Alexandre Astruc et Michel Contat commencent un film sur Sartre. Prépare le lancement du quotidien *Liberation*.

Publication de *Situations VIII et IX* (Gallimard), *l'Idiot de la famille III*. Travaille au tome IV de *l'Idiot de la famille*.

1974 Abandonne la direction de *Liberation* pour raison de santé.

Entrepris, pour la télévision, une série d'émissions sur l'histoire du XX^e siècle, avec Simone de Beauvoir, Philippe Gavi et Pierre Victor.

À Stuttgart, s'entretient avec Andreas Bader emprisonné et dénonce les conditions de sa détention.

Publication de *On a raison de se révolter*, entretiens sur la politique avec Philippe Gavi et Pierre Victor.

Abandonne le tome IV de *l'Idiot de la famille*.

Entregiste, avec Simone de Beauvoir, des entretiens autobiographiques.

1975 En désaccord avec la rédaction d'*Arlette 2*, Sartre renonce à son projet d'émissions historiques.

1976 Publication de *Situations X: politique et autobiographie* (Gallimard).

Sortie du film *Sartre par lui-même*, réalisé par Alexandre Astruc et Michel Contat.

1979 Participe avec Raymond Aron à la conférence de presse du comité « Un bateau pour le Viet-nam ».

1980 15 avril. Mort de Sartre à l'hôpital Broussais. Un cortège de 50 000 personnes suit son enterrement.

Publication en mars, dans le *Nouvel Observateur*, de « l'Espoir maintenant », entretiens de Sartre et de Benny Lévy (véritable nom de Pierre Victor).

1981 Publication, dans *Obliques*, d'une partie du scénario sur Freud écrit en 1959.

Publication, à la suite de la *Cerémonie des adieux*, de Simone de Beauvoir, de ses *Entretiens avec Jean-Paul Sartre, août-septembre 1974* (Gallimard).

1983 Publication des *Carnets de la drôle de guerre, novembre 1939-mars 1940*, de *Lettres au Castor et à quelques autres I et II*, de *Cahiers pour une morale* (Gallimard).

1984 Publication de *Freud* (Gallimard), préface par J.B. Pontalis.

A propos de *Huis clos*.

Les essences peuvent s'expliquer dans des perceptions mais aussi dans des fictions, « sources d'où la connaissance des vérités éternelles tire sa nourriture. » (Husserl)

« Je suis possédé par autrui; le regard d'autrui façonne mon corps dans sa nudité, le fait naître, le sculpte, le produit comme il est, le voit comme je ne le verrai jamais. Autrui détient un secret, le secret de ce que je suis. Il me faut être par cela même, et cette possession n'est rien d'autre que la conscience de me posséder. »

La liberté des autres consciences ne cesse de contester la mienne: « Je saisis l'autre mais l'autre m'a déjà saisi... L'autre me tient autant que je puis le tenir, mais l'autre demeure inimmuable et je demeure seul pour m'assurer de moi. » (F. Jeanson)

La honte: « sentiment d'être un objet, c'est-à-dire de me reconnaître dans cet être dégradé, dépendant et ligé que je suis pour autrui. La honte est ce sentiment de chute originelle, du fait que je suis tombé dans le monde au milieu des choses, et que j'ai besoin de la médiation d'autrui pour être ce que je suis... » (Peter Rowle)

Autrui: ce qui me fait défaut pour me constituer comme totalité achevée. Un objet de désir - en tant que ce qui me manque pour être un tout. »

Regard: voir autrui institue une relation de soi vers autrui et d'autrui vers soi où par la médiation du regard l'objet devient sujet et le sujet, l'objet.

Être vu: apparaître comme objet de regard d'où passage du moi libre au moi aliéné par le regard de l'autre, ce que Sartre nomme: « être pour l'autre », « je suis pour l'autre. »

Autrui comme objet: premier moment d'une négation de moi en tant que centre du monde.

« L'intuition geniale de Hegel est de me faire dépendre de l'autre en mon être. Je suis, dit-il, un être pour soi qui n'est pour soi que par un autre. C'est donc en mon cœur que l'autre me pénètre. »

Le conflit est « le sens originel de l'être pour autrui. »

La où le conflit se désamorce: l'amour réciproque, sentiment opposé à celui d'« être de trop », et qui se fonde sur le sentiment de se sentir justifié d'exister: « c'est là le fond de la joie d'amour lorsqu'elle existe. »

La définition de l'amour telle qu'on la trouve chez saint Augustin: volo ut sis (je veux que tu sois).

L'amour ne peut, selon Sartre, qu'osciller entre deux extrêmes: le masochisme ou le sadisme.

Sadisme: désir voué à l'échec. Ines/sadisme: « passion, sécheresse et acharnement. Le sadique est un passionné. Son but est, comme celui du désir, de saisir et d'asservir l'autre non seulement en tant qu'autre-objet, mais en tant que pure transcendance incarnée. Mais l'accent est mis, dans le sadisme, sur l'appropriation instrumentale de l'autre-objet. » (Peter Rowle)

Huis clos: « cercle infernal du refletant/refleté et du regardant/regardé... il n'y a pas chez Sartre possibilité de ce cercle, car, en sortant, ce serait prétendre à Dieu, à être sauvé, justifié d'exister, lave du péché originel d'exister... »

La collusion pour R.D. Laing: un jeu de tromperie, d'auto-duperie mutuelle, par opposition à l'illusion qui peut être le fait d'une seule personne. Le principe de ce jeu consiste à ne pas s'avouer que c'en est un.

La collusion « se déclenche toujours quand le soi trouve en autrui cet autre qui le « confirmera » dans le faux soi que le soi s'efforce de rendre vrai et vice versa. »

« *Huis clos* décrit une ronde infernale de couples collusoires formant des triangles impossibles. *Huis clos* révèle le supplice que subit celui qui n'arrive pas à maintenir son identité quand sa vie est conçue de telle manière que l'identité du soi, pour être supportable, exige la collusion. » (R.D. Laing)

La mort comme revers de la liberté: ma place, mon passé, mes entours, mon prochain et ma mort.

« Être mort, c'est être en proie aux vivants; la mort me dépouille de ma vie mais au profit d'autrui. » « Je ne puis être mort que dans la conscience d'autrui. »

Une monotonie étouffante doit être l'espace de l'action. C'est par elle qu'une emprise de l'ordre de la fascination vient prendre les spectateurs.

« Sartre est arrivé à créer une sorte d'angoisse hypnotique », à faire comprendre au spectateur que « ce qui se passe là le concerne », que « c'est son destin qui lui est représenté ». (Gabriel Marcel)

« Parodyrte: on y voit, c'est entendu, la façon dont les individus dépendent de leur milieu, mais ce qui pour moi est bien plus abyssal sur le plan psychologique, plus inquiétant sur le plan de la philosophie, c'est de savoir, qu'il arrive à l'homme d'être quelquefois créé par un homme seul, un autre lui-même — au gré d'une rencontre fortuite, à tout instant... Pour moi il ne s'agit pas de dire qu'un milieu donné m'impose ses conventions ou encore, comme le veut Marx, que l'homme est un produit de sa classe sociale. Ce que je veux, c'est montrer le contact d'un homme avec son semblable, et le caractère immédiat, fortuit, sauvage de ce contact, c'est faire voir comment, à partir de ces rapports de fortune, vient à naître la forme, souvent une forme absolument inattendue, absurde... Ne voyez-vous pas qu'une telle forme est chose bien plus puissante qu'une simple convention sociale? qu'il s'agit là d'un élément impossible à dominer? »

Gombrowicz

L'innocence est ignorance. Dans l'innocence l'homme n'est pas encore déterminé comme esprit, mais l'âme l'est dans une unité immédiate avec son être naturel. L'esprit en est encore à rêver dans l'homme. (...)

Dans cet état il y a calme et repos, mais en même temps il y a autre chose qui n'est cependant pas trouble et lutte; car il n'y a rien contre quoi lutter. Mais qu'est-ce alors? Rien. Mais l'effet de ce rien? Il enfante l'angoisse. C'est là le mystère profond de l'angoisse. Rêveur, l'esprit projette sa propre réalité qui n'est rien, mais ce rien voit toujours l'innocence hors de lui-même.

L'angoisse est une détermination de l'esprit rêveur, et, avec elle, à sa place dans la psychologie. La veille pose la différence entre moi-même et cet autre en moi, le sommeil la suspend, le rêve la suggère comme un vague néant. La réalité de l'esprit se montre toujours comme une figure qui tente son possible, mais disparaît dès qu'on veut la saisir, et qui est un rien ne pouvant que nous angosser. Davantage elle ne peut, tant qu'elle ne fait que se montrer. On ne voit presque jamais le concept de l'angoisse traité en psychologie, je fais donc remarquer sa complète différence d'avec la crainte et autres concepts semblables qui renvoient toujours à une chose précise, alors que l'angoisse est la réalité de la liberté parce qu'elle en est le possible. C'est pourquoi on ne la trouvera pas chez l'animal, dont la nature précisément manque de détermination spirituelle.

Si l'on considère alors les caractères dialectiques dans l'angoisse, on en constatera justement l'ambiguïté psychologique. L'angoisse est une *antipathie sympathique et une sympathie antipathique*. Et je ne crois pas qu'on ait de peine à y voir une catégorie psychologique bien autrement riche que cette fameuse *concupiscentia*. Le langage ici abonde en confirmations; ne dit-on pas: la douce angoisse, la douce anxiété; ou encore: une angoisse étrange, une angoisse farouche, etc.?

L'angoisse posée dans l'innocence n'est donc premièrement pas une faute, ni ensuite un fardeau qui vous pèse, ni une souffrance qui jurerait avec la béatitude de l'innocence. Observez l'enfance: vous y trouverez cette angoisse d'un dessin plus précis comme une quête d'aventure, de monstrueux, de mystère. Qu'il y ait des enfants chez qui elle n'existe pas, cela ne prouve rien, car elle n'existe pas non plus chez l'animal, et moins il y a d'esprit, en effet moins il y a d'angoisse. à l'enfant qu'il ne veut s'en passer; même si elle l'inquiète, elle l'enchaîne pourtant par sa douce inquiétude. Chez tous les peuples, où l'enfant se conserve comme une révérence de l'esprit, cette angoisse existe, et sa profondeur même mesure la profondeur des peuples. Ce n'est que prosaïsme stupide d'y voir une désorganisation. L'angoisse ici a la même portée que la mélancolie à un stade

bien ultérieur, où la liberté, après avoir parcouru les formes imparfaites de son histoire, doit se ressaisir jusqu'en son tréfonds. (...)

L'apparition même de l'angoisse est le centre de tout le problème. L'homme est une synthèse d'âme et de corps. Mais cette synthèse est immuable, si les deux éléments ne s'unissent dans un tiers. Ce tiers est l'esprit. Dans l'innocence l'homme n'est pas seulement un simple animal, comme du reste, s'il l'était à n'importe quel moment de sa vie, il ne deviendrait jamais un homme. L'esprit est donc présent, mais à l'état d'imédiateté, de rêve. Mais dans la mesure de sa présence il est en quelque sorte un pouvoir ennemi; car il trouble toujours ce rapport entre l'âme et le corps qui subsiste certes sans pourtant subsister, puisqu'il ne prend subsistance que par l'esprit. D'autre part l'esprit est une puissance amie, désireuse justement de constituer le rapport. Quel est le rapport de l'homme à cette équivoque puissance? Quel est celui de l'esprit à lui-même et à sa condition? Ce rapport est l'angoisse. Être quitte de lui-même, l'esprit ne le peut; mais se saisir, non plus, tant qu'il a son moi hors de lui-même; sombrer dans la vie végétative, l'homme ne le peut pas non plus, étant déterminé comme esprit; fuir l'angoisse, il ne le peut, car il l'aime; l'aimer vraiment, non plus, car il la fuit. À ce moment l'innocence culmine. Elle est ignorance; mais non animalité de brute; elle est une ignorance que détermine l'esprit, mais qui est justement de l'angoisse parce que son ignorance porte sur du néant. Il n'y a pas ici de savoir du bien et du mal, etc.; toute la réalité du savoir se projette dans l'angoisse comme l'immense néant de l'ignorance.

À ce moment encore l'homme est dans l'innocence, mais il suffit d'un mot, pour que l'ignorance déjà soit contenue. Mot incompréhensible naturellement pour l'innocence, mais l'angoisse a comme reçu sa première proie, au lieu du néant elle a eu un mot énigmatique. Ainsi quand, dans la Genèse, Dieu dit à Adam: « Mais tu ne mangeras pas des fruits de l'arbre du bien et du mal », il est clair qu'au fond Adam ne comprenait pas ce mot; car comment comprendrait-on la différence du bien et du mal, puisque la distinction ne se fit qu'avec la connaissance?

Si l'on admet que la défense éveille le désir, on a alors, au lieu d'ignorance, un savoir, car il faut en ce cas qu'Adam ait eu connaissance de la liberté, son désir étant de s'en servir. C'est là une explication après coup. La défense triquitte Adam, parce qu'elle éveille en lui la possibilité de liberté. Ce qui s'offrait à l'innocence comme le néant de l'angoisse est maintenant entré en lui-même, et tel encore reste un néant: l'angoissante possibilité de pouvoir.

Søren Kierkegaard
Extrait du *Concept d'angoisse*, chap. I, § 5.
Traduit du danois par
Knud Ferlov et Jean-J. Gateau, Gallimard.

- Dehors. Tout est dehors: les arbres sur le quai, les deux maisons du pont, qui rossent la nuit, le galop fêlé d'Henri IV au-dessus de ma tête: tout ce qui pèse. Au dedans, rien, pas même une fumée, il n'y a pas de *delans*, il n'y a rien. Moi: rien. « Je suis libre », se dit-il, la bouche sèche.

Au milieu du Pont-Neuf, il s'arrêta, il se mit à rire: « Cette liberté, je l'ai cherchée bien loin; elle était si proche que je ne pouvais pas la voir, que je ne peux pas la toucher, elle n'était que moi. Je suis ma liberté. » Il avait espéré qu'un jour il serait comblé de joie, péché de part en part par la foudre. Mais il n'y avait ni foudre ni joie: seulement ce dénuement, ce vide saisi de vertige devant lui-même, cette angoisse que sa propre transparence empêchait à tout jamais de se voir. Il étendit les mains et les promena lentement sur la pierre de la balustrade, elle était rugueuse, crevassée, une éponge pétrifiée, chaude encore du soleil de l'après-midi. Elle était là, énorme et massive, enfonçant en soi le silence écrasé, des ténèbres comprimées qui sont le dedans des choses. Elle était là: une plénitude. Il aurait voulu s'accrocher à cette pierre, se fonder à elle, se remplir de son opacité, de son repos. Mais elle ne pouvait lui être d'aucun secours: elle était dehors, pour toujours. Il y avait ses mains, pourtant, sur la balustrade blanche; quand il les regardait, elles semblaient de bronze. Mais, justement parce qu'il pouvait les regarder, elles n'étaient plus à lui, c'étaient les mains d'un autre, dehors, comme les arbres, comme les reflets qui tremblaient dans la Seine, des mains coupées. Il ferma les yeux et elles redevenaient siennes; il n'y eut plus contre la pierre chaude qu'un petit goût acide et familier, un petit goût de fourmi très négligeable. « Mes mains: l'inappréciable distance qui me révèle les choses et m'en sépare pour toujours. Je ne sais rien, je n'ai rien, Aussi inséparable du monde que la lumière et pourtant exilé, comme la lumière, glissant à la surface des pierres et de l'eau, sans que rien, jamais, ne m'accroche ou ne m'erosable. Dehors. Dehors. Hors du monde, hors du passé, hors de moi-même: la liberté c'est l'exil et je suis condamné à être libre. »

Sartre
Les Chemins de la liberté.

Des présences pures, douloureuses

On n'entre pas dans *Huis clos* comme dans un salon bourgeois, même meublé de canapés Second Empire. C'est un salon d'apparat, de théâtre. On ne peut pas y vivre. Le vraisemblable, le réalisme sont ici de pacorille. Il faut s'en défaire.

La pensée de Sartre invite à ne pas prendre le texte au pied de la lettre. L'anecdote fermée sur elle-même se désagrège. Une vaine machine. Il faut que le texte devienne symbolique, qu'il s'ouvre sur la pensée, qu'il nous conduise ailleurs. Partout où le sens et les impressions voudront nous mener. L'anecdote est faite pour se dilater sans limites. Donner un espace de liberté où la parole puisse vibrer de toutes ses formes, où chaque mot résonne jusqu'à lui-même. Que la banalité elle-même retrouve sa violence.

Garcin voudrait, seul au monde, n'avoir à faire qu'avec lui-même, durant dix mille ans. Son désir de s'affirmer comme sujet autonome est voué d'avance à l'échec. Volets clos, la conscience fermée sur elle-même s'annule. Il faut apprendre l'intersubjectivité. C'est une pensée de l'extériorité. L'essence n'est toujours qu'une promesse. L'homme ne se tient pas, immuable, hors de tout, seul. Il ne se maintient qu'en tant qu'il existe, qu'il se regarde et prend sa mesure dans l'œil d'autrui. La liberté pour Sartre n'est pas un absolu : elle condamne à être au milieu des autres, à agir, même si c'est à me tenir au cœur de moi-même tout autant que je le tiens. Nous ne pouvons pas faire un

pas l'un sans l'autre. Il me rend possible et il est ma limite. Le mode de l'existence, c'est le conflit. L'altérité fondatrice de la condition humaine est douloureuse.

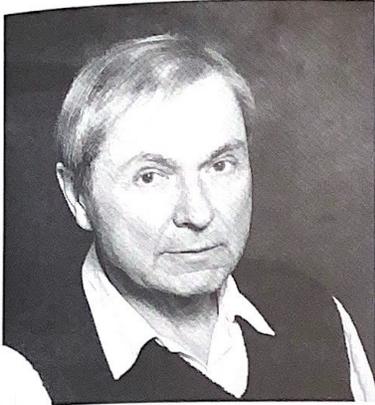
On est loin de l'engagement, du militantisme. Ils viendront plus tard. Ce n'est pas une pièce politique, à thèse. On n'y parle pas du quotidien du monde. Rien de spectaculaire non plus. Il y a une force à pousser dans cette sobriété. Le monde de *Huis clos* est une épure, un mythe, il montre un schéma de pensée, le principe d'une métaphysique. Hors de l'espace, du temps, les paroles que l'on entend viennent du vide, de l'abstraction. Garcin, Inès, Estelle, se défient peu à peu de leur statut social, de leur vie même. Ils apprennent à ne plus rien attendre. Plus d'espoir, de ranson d'être, d'agir. Nulle part où aller. Leurs rires, leurs sanglots sans larmes, leurs faux-fuyants sonnent alors autrement, décollés de ce qu'ils croient dire. Nous entendons d'autres voix. Une violence muette traverse les êtres.

Ils se tiennent dans la mort. Ils ont peur, sans savoir de quoi. Ils sont debout, les uns en face des autres, en pleine lumière, comme nus. Ils se regardent. Des présences pures, douloureuses. Nous les regardons à notre tour. On croitait ouvrir des cadavres. Ils parlent. Sans leur parole, on verrait à travers eux. Parler est leur ascèse, le vertige de sentir derrière chaque mot un gouffre de vide et de silence.

Claude Régis
Olivier Besson

«... L'homme que je propose est créé de l'extérieur, il est dans son essence même inauthentique, n'étant jamais lui-même, et défini par une forme qui naît entre les hommes. Éternel acteur certes, mais acteur naturel, car son artifice lui est congénital, et c'est même l'un des caractères de son état d'homme... Être homme veut dire être acteur, être homme c'est simuler l'homme, se comporter comme un homme tout en ne l'étant pas en profondeur, c'est réclamer l'humanité... Il ne s'agit pas de conseiller à l'homme de dépouiller son masque (quand derrière ce masque il n'y a aucun visage), ce qu'on peut lui demander, c'est de prendre conscience de l'artifice de son état et de le confesser.
Si je suis condamné à l'artifice...
S'il ne m'est jamais donné d'être moi-même... »

Gombrowicz



Brigitte Enguerand

Claude Régy

Claude Régy est l'un des premiers à mettre en scène des textes de Marguerite Duras : *les Viaducs de Seine-et-Oise* (1960), *l'Amante anglaise* (1969), *l'Eden Cinéma* (1977), *le Navire Night* (1979).

Il révèle de jeunes auteurs anglais, tels que Harold Pinter : *l'Amant/la Collection* (1965) — spectacle pour lequel il obtint le Prix Dominique — *le Retour* (1966), *l'Anniversaire* (1967); James Saunders : *La prochaine fois je vous le chanterai* (1966); Edward Bond : *Sauvés* (1971), ou David Storey : *Home* (1972).

En 1972, il entame sa collaboration avec Nathalie Sarraute dont il met en scène *Isma*, qui sera suivie de *C'est beau* en 1975 puis de *Elle est là* en 1980.

Il fait découvrir en 1973 un jeune auteur autrichien nommé Peter Handke avec *la Chevauchée sur le lac de Constance* et s'attachera régulièrement à monter ses nouvelles pièces : *Les gens déraisonnables sont en voie de disparition* en 1978, *Par les villages* en 1983.

Avec la *Trilogie du revoir* en 1980, il révèle un autre auteur de langue allemande, Botho Strauss dont il créera dès 1982 *Grand et petit*, et *le Parc* en 1986.

Invité par Jean-Pierre Vincent à la Comédie-Française, il met en scène *Ivanov* d'Anton Tchekhov (1985).

Parmi ses dernières mises en scène de théâtre figurent notamment *Intérieur* de Maurice Maeterlinck en 1986, *Trois Voyageurs regardent un lever de soleil* de Wallace Stevens et *le Criminel* de Leslie Kaplan, toutes deux en 1988.

En 1990 il a présenté les *Maîtres chanteurs de Nuremberg* de Wagner au théâtre du Châtelet.

Antoine Vitez, qui l'avait déjà invité à Chaillot pour présenter *Par les villages* et *le Parc*, lui demande la mise en scène de *Huis clos* pour l'entrée de Jean-Paul Sartre à la Comédie-Française.



Marc Enguerand

Roberto Plate

Roberto Plate est né en 1940, à Buenos Aires.

Après une formation de plasticien en Allemagne, de 1960 à 1965, il rentre en Argentine, où il expose à plusieurs reprises entre 1966 et 1968.

En 1968, au début de la « guerre sale », il choisit l'exil. Avec Alfredo Arias, il fonde le groupe TSE, et signe le décor de son premier spectacle, *Exa Peron* de Copi, présenté au Théâtre de l'Épée-de-bois, à Paris, en 1970. Depuis cette date, vingt-cinq spectacles ont suivi, dont *Comédie policière*, *Luxe*, *la Bête dans la jungle* de Marguerite Duras d'après Henry James, *la Tempête* de Shakespeare, *la Locandiera* de Goldoni, *l'Oiseau bleu* de Maeterlinck, *Famille d'artistes* et *Loretta Strong* de Copi. Toujours pour Alfredo Arias, il prépare actuellement la scénographie des *Indes galantes* de Rameau pour le Festival d'Aix.

C'est en 1973 que commence sa collaboration avec Claude Régy, pour *le Vaisseau fantôme* de Wagner au Théâtre musical d'Angers. Elle se poursuit avec *Grand et petit* de Botho Strauss, *Par les villages* de Peter Handke, *Trois Voyageurs regardent un lever de soleil* de Wallace Stevens, et *les Maîtres chanteurs de Nuremberg* de Wagner.

Pour la Comédie-Française, Roberto Plate a signé les scénographies de *La vie est un songe* de Calderón mise en scène par Jorge Lavelli (1982), et d'*Ivanov* de Tchekhov mis en scène par Claude Régy (1985).

Il a également travaillé avec Marguerite Duras pour *Savannah Bay* et *la Musica* au théâtre Renaud-Barrault, et avec Pierre Constant pour plusieurs mises en scène lyriques, dont *la Tosca* de Puccini et *les Brigands*, *Simon Boccanegra* et *le Trouvère* de Verdi.

Au cinéma, il a notamment réalisé les décors de *Maîtresse* de Barbet Schroeder et de *l'Amour par terre* de Jacques Rivette.

Dominique Bruguère

Dominique Bruguère rencontre Claude Régy en 1985 pour *Ivanov* de Tchekhov à la Comédie-Française, dont elle crée les lumières avec Roberto Venturi. Elle poursuit seule sa collaboration avec Claude Régy pour *les Soldats* de Lenz (1985), *Intérieur* de Maeterlinck (1986), *Trois Voyageurs regardent un lever de soleil* de Wallace Stevens et *le Criminel* de Leslie Kaplan (1988).

Cette saison 1989-90 elle a créé des lumières pour Sophie Loucahevsky (*la Colonie* et *l'Île des esclaves* de Marivaux en Hongrie), pour Claude Degliame (*Phèdre* de Jean Racine), pour Jean-Claude Fall (*les Fous de Tchekhov*), pour Jean-Michel Rabeux (*l'Amie de leurs femmes* de Pirandello), pour Christian Fregnet (*le Baron* de Josepha Micard d'après Hans Heinz Ewers), et se prépare à collaborer avec Dario Fo dans *le Médecin volant* et *le Médecin malgré lui* de Molière à la Comédie-Française.

Molière à la Comédie-Française.

Enfin elle est également la collaboratrice de Jérôme Deschamps et Macha Makeieff. Elle a créé pour eux les lumières des *Petits Pas*, *C'est dimanche*, *Lapin chasseur* et, en janvier 90, *les Frères Zenith*.

Macha Makeieff écrit à son sujet :

« Et puis il y a la lumière — celle de Dominique Bruguère — qui n'est jamais un commentaire mais un regard fin et complice qui conduit, accompagne ces histoires drôles et désespérées... »

(in *le Théâtre de Jérôme Deschamps*)



22

Garcin (se détourne brusquement et fait quelques pas dans la pièce. Il s'approche du bronze.) Ah! l'altérité, le bronze... (Il le caresse) Ah bon, vous le moment. Le bronze est là, je le regarde et je comprends que je suis en enfer. Je vous dis que ~~pas~~ tout ça, je suis en enfer. C'est comme ça, tout ça, avant que je me tienne devant cette cheminée, devant le bronze dans ma main, avec tous ces regards sur moi. Tous les regards, ils me manquent. Il n'y a plus rien à moi que mon propre regard, il s'échappe et... Il raconte un bronze. Quel candide. Ah! vous n'êtes pas deus? Je croyais que vous étiez ~~pas~~ bien dans le paradis... Ah, c'est ça, l'œuvre!... (Lect) L'œuvre fantôme. Je n'aurais jamais vu... Vous vous rappelez : le soufre, le flamme, le feu. Quelle œuvre. C'est ça, c'est ça.

Boi
L'œuvre, c'est moi. Je suis tout ça, Garcin.

Département des manuscrits, Bibliothèque nationale
Avec l'amable autorisation d'Arlette Elkaim-Sartre.

On ne connaît pour l'instant pas d'autres manuscrits de *Huis clos* que ces vingt-neuf feuillets de brouillon écrits souvent recto-verso à trois périodes différentes, à en juger par la finesse de l'écriture et surtout les papiers.

Sur les deux premiers feuillets d'écolier à gros carreaux, l'auteur a d'abord noté des indications de mise en scène et des explications de dialogue. Deux autres feuillets à gros carreaux de la même époque, semble-t-il, comportent des répliques déjà plus élaborées. Le cinquième feuillet — sur page à simple interligne à demi remplie — donne deux variantes de la même réplique de Garcin, qui sera reprise dans la scène trois. Mais le texte n'a pas encore sa forme définitive.

Les vingt-quatre autres feuillets, sur lesquels l'écriture est plus serrée, sont couverts de brouillons fragmentaires de scènes avec indications de dialogues.

Dans les répliques particulièrement travaillées de la fin de la pièce, on remarque qu'au finetex : « L'enfer c'est les autres » de Garcin, Inès répond : « L'enfer c'est moi. Je suis ton enfer, Garcin ».

Le texte s'arrête là. On ne saurait en conclure que s'achevait ainsi *Huis clos*, cette pièce en un acte qui, dans l'édition préoriginale de 1944, s'intitulait *les Autres*.

Manuscrite Bernese conservateur au Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque nationale

Jean-Paul Sartre (1999), par Gisèle Ficoud.



Huis clos (1948).
Tania Balachova, Gaby Sylvia.

La carrière de *Huis clos*

Huis clos fut créé au théâtre du Vieux-Colombier le 27 mai 1944, dans la France occupée. C'était la troisième pièce de Sartre représentée, après *Bariona ou le Fils du Tonnerre*, écrit et monté par Sartre lui-même en captivité pour une soirée de Noël, et *les Mouches* que Charles Dullin avait mises en scène en 1943 au théâtre de la Cité, ex-Sarah-Bernhardt, débaptisée alors pour raisons scintées.

Sartre avait, dit-on, écrit la pièce en quelques semaines, dans des circonstances assez particulières, comme les deux précédentes fois. C'était presque une commande, écrite pour faire plaisir à deux jeunes femmes amies, qui voulaient jouer une pièce, la promener en province, et qui acceptaient de la financer. Les restrictions dictaient à Sartre une économie de moyens — décor unique, distribution réduite à quatre personnages — qui servit admirablement son propos.

Après Silvain Itkine, Sartre présenta Albert Camus, qui avait eu une certaine expérience du théâtre amateur à Alger, pour monter la pièce et interpréter le rôle de Garcin.

De toutes premières répétitions eurent lieu dans la chambre d'hôtel de Simone de Beauvoir, rue de Seine.

Mais un riche industriel, Annet Badel, qui ambitionnait de reprendre le flambeau prestigieux de ce théâtre, s'intéressa à la pièce, qui s'intitulait alors *les Azores*. Elle lui avait été montrée par Gaston Gallimard, l'éditeur de Sartre. Ce dernier finit par accepter les conditions de Badel. La mise en scène fut confiée à Raymond Rouleau, qui distribua les rôles de Garcin à Michel Vitold, d'Inès à Tania Balachova — la première femme de Rouleau —, d'Estelle à Gaby Sylvia — à la ville modeste Annet Badel. Seul René-Jacques Chaffard dans le rôle du garçon d'étage, fut conservé de la distribution initiale de Sartre. Sartre devait plus tard déclarer qu'il était si satisfait de ses interprètes que pour lui ses personnages n'étaient plus désormais d'autres visages.

Le décor, un salon second Empire, banal à souhait, fut confié à Max Douy.

À la différence des *Mouches*, qui, montées dans le grand vaisseau du théâtre Sarah-Bernhardt, avaient été un four, *Huis clos* réunissant plusieurs atouts pour réussir : une bonne distribution, dans un petit théâtre

marqué de l'empreinte de son créateur, Jacques Coquart, situé sur l'intellectuelle rive gauche, fief déjà du couple Sartre-Beauvoir.

Ce fut en effet un succès auprès du public, saturé de comédies faciles qui envahissaient les scènes parisiennes, toutes plus ou moins condamnées à un optimisme forcé.

Sartre, en habile auteur dramatique flirtant avec le boulevard, sauvegardait les apparences de la comédie et brouillait les cartes à plaisir. Ce n'était qu'illusion : les personnages, mués dans le huis clos infernal d'une chambre d'hôtel, étaient là, frappés par leurs actes, morts, condamnés à se faire souffrir, la lesbienne désirant l'infanticide, le déserteur la lesbienne, « L'enfer, c'est les autres », Le mot de la fin, ou presque, marqua les esprits. Il fut repris à l'envi par les critiques de la presse collaborationniste, qui affichèrent des réactions embarrassées, assez imprécises.

Auteur dramatique confirmé depuis *les Mouches*, Sartre déroulait, « Tant de talent pour de la boue... Pièce vénéneuse... Ordu de valeur! » La violence verbale s'étale avec complaisance dans les journaux.

Robert Brasillach sera l'un des rares défenseurs de Sartre, relevant comme Louis Cherbonnet dans « Beaux-Arts » (16-6-1944) « un talent qui purifie ce qui pourrait paraître malin ».

C'est en effet au nom de la morale que la presse d'occupation se déchaine, tout en cherchant des références littéraires, qui à Edouard Bourdet avec *la Prisonnière* pour Alain Laubreaux dans « le Petit Parisien » et « Je suis partout » (3-6-44), qui à Baudelaire sur le thème de la femme damnée pour Jean-Jacques Renautour (« l'Œuvre », 3-6-44) et pour Charles Mère dans « Aujourd'hui » (17-6-44). Henri-René Lemonard fait, quant à lui, référence à l'enfer de Strindberg, en reprenant la phrase de Proust : « J'aimais l'innocence qui est au fond des crimes » (« Panorama », 22-6-44). Il défend la pièce en auteur dramatique, comme Maurice Rostand qui élève le débat à sa dimension essentielle (« Paris-Midi », 4-6-44).

La critique de la Libération, à l'issue d'une nouvelle générale, qui inaugure « la saison du théâtre libéré », le 23 septembre 1944, ne se distingue pas tellement de la

précédente : bien que moins catégorique, moins violente dans sa condamnation de l'absence de valeurs, elle stigmatise la négation de toute vision chrétienne du monde. L'enfer de Sartre est d'abord un lieu d'enfermement, et non celui du châtiment. Claude-Edmonde Magny dans « Les Lettres françaises » du 23-9-1944 prend à témoin Bernanos pour qui l'enfer, c'est de ne plus pouvoir aimer. Pour Sartre, constate-t-elle, c'est de ne plus pouvoir être aimé. Ce qui revient au même. On retrouve des points de vue semblables dans la presse de gauche qui dénonce le refus d'espérance dans l'homme.

Pièges, les critiques pressentent pour la plupart que quelque chose d'essentiel leur échappe. Pour Georges Huisman (« la France au combat » du 26-9-1946), *Huis clos* est une pièce métaphysique sur la réciprocité des consciences. Sartre a lancé un défi : en reprenant le trio du boulevard, il se sert d'un genre conventionnel pour véhiculer ses idées. Comme dans *les Mouches*, il s'adresse aux *happy few* initiés à sa philosophie ; à ceux qui ont lu *l'Être et le Néant*, paru en 1941. Et pourtant il réussit, et Simone de Beauvoir insiste sur le phénomène, à faire de la philosophie — accessible — en parlant des choses de la vie, quitte à dramatiser l'objet quotidien pour retrouver la dimension tragique du théâtre antique. « Sartre, écrit Jacques Audoubert, en 1953 (« Arts » du 22 mai) fit son propre humanisme doctoral et le jeta dans la soupe de la vie. Ce fut aussi sensationnel que si Bergson avait couru, en personne, dans le tour de France cycliste! » *Huis clos* eut le mérite d'anticiper sur une manière de penser la philosophie et de répondre à des types de questions que la jeunesse intellectuelle ne savait pas encore se poser. Cette prise de conscience de l'absurde, qui sobite et illustre l'influence de la philosophie de Husserl, impose à une génération avec une lucidité dérangeante le constat d'absence de valeurs objectives. Sartre apparaît comme le maître à penser de ces « temps modernes ».

Sous l'occupation comme à la Libération, une partie de l'opinion est passée à côté d'une œuvre sur la liberté, au sens de l'incapacité pour l'homme de coïncider avec lui-même ; on la prit pour du nihilisme provocateur, ce qui explique peut-être à posteriori les atterrissements de la censure



allemande : autorisation de la représentation accordée, reprise puis rendue.

Peu après la guerre, Sartre reniera un temps *les Mouches* et *Huis clos*, qu'il étiquette pièces de circonstance et non théâtre d'engagement.

L'itinéraire de *Huis clos* sur les scènes parisiennes est plutôt surprenant, de même que les pièces d'accompagnement qui vont se succéder avec ce grand acte.

Huis clos avait été créé avec le *Scapin interrompu* de Paul-Jean Toulet, un choix d'Annet Badel. Ce fut un échec auquel fut préférée à partir du 27-7-1944, *le Tombeau d'Isabelle* d'André Roussin. À la fin de septembre 1944, on lui substitua *les Fourberies de Scapin* de Molière, au moment où l'on fêtait triomphalement le centième au Vieux-Colombier, le 30/9/1944.

À la reprise de septembre 1946, en passant sur la rive droite, à la Potinière, *Huis clos* se trouve annexé au théâtre de boulevard : « Il y a du vaudeville dans *Huis clos*, écrit Paul-Louis Mignon (*Grand National*, 14-9-1946). La pièce est donc reprise avec un vaudeville, *Une balle perdue* de Marcel Achard, suivant la vieille tradition de théâtre qui associant une comédie à la tragédie. Michèle Alfa remplace Gaby Sylvia dans le rôle d'Estelle. Par *Huis clos* et avec un parfum de scandale bien toléré, Sartre a attiré le grand public, se jouant d'un malentendu à rapprocher de celui qui marque *Antigone* d'Anouilh, toujours cité comme l'autre grand spectacle de la période.

À l'étranger, où la pièce est assez vite représentée, *Huis clos* connaît une fortune diverse. La pièce est interdite à Londres en 1946 par la censure, toujours pour des raisons morales : « il est intolérable au Lord Chamberlain de laisser monter sur scène un sujet aussi scabreux : l'amour d'une femme pour une femme ». Elle est donc condamnée à être jouée sur les scènes non officielles. En novembre 1946, elle est représentée à New York avec Claude Dauphin et Annabella, mais Dauphin, à cause de son mauvais accent, fait rire les Américains. Le rayonnement international de Sartre s'affirme avec les représentations de Scandinavie.

En 1954 *Huis clos* est porté au cinéma par Jacqueline Audry dans une adaptation de Pierre Lanchès, qui, pour éviter les retours en arrière, adopte une action chronologique.

Huis clos (1948).
Tania Balachova, Gaby Sylvia, Michel Vinod.

L'Épave



Huis clos (1946).
Tania Balachova, Michel Vitold, Michèle Aflé.

Le cinéma brise le huis clos. La descente aux enfers des personnages, interprétés par Gaby Sylvia, Aletty, Franck Villard et Yves Deniaud, s'effectue en ascenseur. Des invités d'honneur interviennent, parmi eux Jean Debucoirt. L'entreprise, périlleuse, est un échec. Georges Charensol, dans « Les Nouvelles littéraires » du 30-11-54, Jean de Baroncelli, dans « le Monde » du 30-12, François Truffaut, dans « L'Humanité », dans « le Figaro littéraire » du 1-1-56, le regrettent tout à tour : absence de crédibilité, disparition du message au profit de l'anecdote, facilités du tournage, difficultés de l'adaptation...

En 1962, autre version filmée, argentine cette fois, avec un autre titre, *No exit*, due à Pedro Escudero et Tad Danielewski. En 1965, une dramatique fut réalisée par Michel Miramont pour la télévision, avec Judith Magre, Evelynne Rey et Michel Auclair. La même année sortit un enregistrement de la pièce effectuée par la Deutsche Grammophon Gesellschaft avec les voix de Gaby Sylvia, Christiane Lenier, Michel Vitold et R.-J. Chaffard, et une préface inédite de Jean-Paul Sartre, lue par lui-même.

Les reprises de *Huis clos* jusqu'à ces dernières années ne se comptent plus. Parmi les confrontations les plus remarquables avec un public qui évolue sans cesse, notons en 1953 la présentation à la Comédie Gaumartin avec la distribution originale. Au programme figure également *la Putain respectueuse*, magistralement interprétée par Hélène Bossis. « Deux pièces maîtresses du théâtre contemporain » selon le philosophe Gabriel Matiel, défenseur résolu de l'œuvre de Sartre. Désormais les deux pièces font souvent carrière ensemble. Autre reprise notable, en 1956, au Théâtre en rond, avec Judith Magre dans le rôle d'Inès. En juin 1961, au Gymnase, c'est Lucienne Lemarchand, qui reprend le rôle d'Inès, Gaby Sylvia restant fidèle à Estelle. La pièce est affichée un mois plus tard au Vieux-Colombier, avec *la Putain respectueuse*.

En février 1962, *Huis clos* est joué à New York, première d'une tournée des Triéaux de Paris dans les universités américaines, dans une mise en scène de Tania Balachova, avec Jean-François Cabé dans le rôle de Garcin, et Danielle Lebrun dans celui d'Estelle. Au même programme, *la Canta-*

trise chance d'Enguène Ionesco. C'est encore Ionesco, avec *les Chaises*, cette fois, qui accompagne *Huis clos* au théâtre Gramont en juin 1965. Christiane Lenier est une Inès très appréciée de Sartre, Danielle Lebrun joue à nouveau Estelle, Jacques Rosny est le garçon d'étage aux côtés de Michel Vitold Garcin. En novembre 1965, la pièce est donnée à Stuttgart, au Theater der Altstadt, dans une version allemande, mise en scène par Peter Guethle.

A partir de 1965, *Huis clos* est très régulièrement monté en province, ou affiché en tournée, au théâtre de Bourgogne au cours de la saison 1965-66, à Lyon au théâtre du Cothurne en 1967, année où Vitold organise avec les gals Karsenty un grand circuit dans le bassin méditerranéen, avec Daniel Gelin dans le rôle de Garcin.

En octobre 1970, la pièce est jouée à Chambéry par le Théâtre populaire jurassien ; en novembre 1970 à Lille par le Théâtre populaire des Flandres de Cyril Robichez, avec *la Lacune* d'Ionesco. En 1976-77, Andréas Voutsinas la monte pour le Théâtre populaire de Reims ; Gaby Sylvia est cette fois Inès, et Robert Hossen Garcin. Au même programme, *la Putain respectueuse*. Durant la saison 1979-80, la compagnie Michel Miramont à Vincennes l'affiche avec *Haute Surveillance* de Jean Genet. *Huis clos* est remonté à Paris en 1981 dans une mise en scène de Georges Wilson, aux Mathurins, avec Daniel Gelin, Nicole Calan et France Delahalle. Au programme également, *Prétorien* de Vaclav Havel. Il est difficile de suivre la pièce, montée aussi dans les théâtres d'essai ou en lectures-spectacles par des compagnies qui ne disposent pas de gros moyens. Relevons en 1982-83 les représentations de l'Atelier Théâtre d'essai, mises en scène d'Alain Hlé, les lectures dans le cadre du Grenier de Toulouse présentées dans la région Midi-Pyrénées par Simone Turck... etc.

Longtemps reprise par ses créateurs, la pièce sollicite l'intérêt d'acteurs et de metteurs en scène très divers. La liste est loin d'être exhaustive.

C'est avec *Huis clos* que Jean-Paul Sartre fait aujourd'hui son entrée au répertoire de la Comédie-Française, répondant ainsi à titre posthume au souhait émis en 1960 par Maurice Escande. Le Comédien français —

doyen, qui venait d'être nommé administrateur — avait proposé à Sartre, dans une lettre en date du 6-2-1960, d'inscrire *Huis clos* au répertoire « parmi les grandes œuvres que j'aime, et qui sont l'honneur de notre époque. »

Nous n'avons pas retrouvé dans les archives de la Comédie-Française la réponse de Sartre, que l'on savait hostile aux entreprises institutionnelles.

D'autres projets se firent plus tard sur *le Diable et le bon Dieu*, mais sans aboutir.

Noëlle Guibert

Dans l'abondante bibliographie consacrée à l'œuvre de Jean-Paul Sartre relevons :
— Bernard Lecherbonnier, *Huis clos*. Analyse critique. Paris, Hatier, 1972. 79 pages.
— Michel Condat et Michel Rysbalka, *Les Écrits de Sartre*. Chronologie, bibliographie commentée. Paris, Gallimard, 1970, 780 pages.
— *Sartre inédit*. Obliques, n° 18-19, dirigé par Marcel Sicard. Paris, 1979. 368 pages.
— *Sartre et les arts*. Obliques. Numéro dirigé par Marcel Sicard. Paris, 1981. 320 pages.
— Ingrid Galster, *Le théâtre de Jean-Paul Sartre devant ses premiers critiques*. Tome I : les pièces créées sous l'occupation allemande, *les Mouches* et *Huis clos*. Tübingen, G. Narr ; Paris, J.-M. Place, 1986.
— Les dossiers de presse du département des arts du spectacle de la Bibliothèque nationale.
— Les dépeuplements de son fichier d'actuelle.



Lipnitzki-Viollet

Jean-Paul Sartre et Michel Vitold.