

La Compagnie Jean-Louis Benoit et le Théâtre de L'Épée de Bois

Présentent

HUIS CLOS

de Jean-Paul Sartre

mise en scène Jean-Louis Benoit



avec

Marianne Basler / Inès, Mathilde Charbonneaux / Estelle, Maxime d'Aboville / Garcin, Antony Cochin / le garçon d'étage

Collaboration artistique et Régie Générale **Antony Cochin**, Lumières **Jean-Pascal Pracht**, Costumes **Marie Sartoux**, Régie Lumière et Son **Emmanuel Jurquet**

Production La Compagnie Jean-Louis Benoit en coproduction avec la Comédie de Picardie
Avec le Soutien du Jeune Théâtre National

La compagnie Jean-Louis Benoit est conventionnée par la DRAC IDF

Du 28 janvier au 9 février 2020 au Théâtre de L'Épée de Bois

Du mercredi au Samedi 20h30 – les samedis et dimanches 17h

Relations Publiques : Catherine Cléret / cleretc@gmail.com / 06 49 39 43 79

Théâtre de L'Épée de Bois, Cartoucherie, Route du Champ de Manoeuvre 75012 Paris - www.epeedebois.com

HUIS CLOS, la pièce

Quel que soit le cercle de l'enfer dans lequel nous vivons, je pense que nous sommes libres de le briser. (Jean-Paul Sartre)

Huis Clos est une pièce en un seul acte composé de cinq scènes. L'action se situe en Enfer.

Un homme, Garcin, est introduit sur la scène par un garçon d'étage. Après s'être étonné qu'en Enfer ne se trouvent ni bourreau ni instruments de torture, il se plaint de la tristesse du lieu, de l'absence de miroir, de brosse à dent, de fenêtre...et se résigne à demeurer là, avec son angoisse. Il a beau rappeler le garçon d'étage pour sortir de scène, il n'obtient aucune réponse. La porte est close. Tout est clos. Garcin est effondré.

C'est alors que le garçon d'étage fait entrer une femme : Inès. Pressée, hors d'elle, elle réclame une certaine Florence...qui n'est pas là. Où est-elle ? demande-t-elle à Garcin qu'elle prend pour son bourreau. Garcin se renferme sur lui-même. Que chacun garde ses distances et demeure silencieux : ainsi, tout ira bien. Inès, à bout de nerfs, fait les cents pas...

Mais la porte s'ouvre à nouveau : entre en trombe une jeune femme élégante qui se précipite sur Garcin qu'elle prend pour un autre. Confusion et rires faux. Estelle apparaît comme une mondaine, bourgeoise écervelée qui se demande pourquoi elle est là. Le garçon d'étage les quitte en précisant que plus personne ne viendra : ils resteront ici tous les trois pour l'éternité.

Dans la tourmente et le désordre, chacun va maintenant « lâcher » des bribes d'existence en tentant de l'expliquer et de s'expliquer. Parfois, ils distinguent même les vivants eux-mêmes, leurs proches qu'ils viennent de quitter et ne peuvent plus rejoindre puisqu'ils sont morts. Chacun de nos trois « héros » doit se rendre maintenant à cette évidence : dans ce huis clos, il n'est vivant que dans le regard de l'autre.

Nous apprenons au cours d'échanges tendus que Garcin, journaliste pacifiste à Rio, a refusé d'aller se battre et fut fusillé pour cela. En vérité, il a fui par lâcheté et fut exécuté par les combattants. Garcin ne cesse de clamer qu'il n'est pas un lâche. Il attend d'Inès qu'elle l'approuve. Elle ne le fera jamais. En outre, avouant avoir forcé sa femme à le servir, lui et sa maîtresse, il apparaît comme un don Juan de pacotille, odieux et vil. Inès, homosexuelle, employée des postes, ne cesse de le pousser dans ses retranchements tout en essayant de séduire Estelle... Elle qui avait séduit Florence, la femme de son cousin, lequel, souffrant trop, s'est jeté sous un tramway, est morte asphyxiée par le gaz ouvert par Florence, une nuit qu'elles étaient toutes deux dans leur chambre.

Estelle, morte d'une pneumonie, cherche le soutien de Garcin qui cherche le soutien d'Inès qui veut séduire Estelle qui cherche à savoir ce qu'ils vont ensemble devenir. Estelle a dit à Garcin et Inès comment, pauvre et orpheline, elle avait dû épouser un vieil homme, pris Roger comme amant, eut un enfant de lui pour lui faire plaisir, mais s'était débarrassée du nourrisson en le noyant... Roger s'est donné alors la mort. C'est lui qu'elle a cru reconnaître en arrivant ici, en Enfer.

Tous ces aveux se sont arrachés peu à peu, comme ceux qu'un bourreau obtient en dépiautant sa victime, dans la douleur et les cris, au fil d'un dialogue pressé et brutal. Avouer à l'autre ce que l'on est vraiment, reconnaître enfin les actes qui ont fait ce que l'on est, c'est là la véritable torture qu'ils vont éternellement endurer en Enfer.

Il y a dans **Huis Clos** comme un appel de Sartre : voilà comment vous êtes, nous dit-il, si vous ne vous servez pas de votre liberté. Arrachez-vous de la dépendance d'autrui et servez-vous de votre liberté en agissant, en changeant par les actes d'autres actes !

Au « théâtre de caractères » de Passeur, Lenormand, Bourdet, Anouilh... qui dominait alors les scènes, Sartre lui oppose brutalement **Huis Clos** avec un « théâtre de situations » où la psychologie n'est plus motrice.

Huis clos a été créé le 27 mai 1944 à Paris. Ce fut un énorme succès. Mais la presse collaborationniste entra en guerre contre elle et contre son auteur, « *ce fils dégénéré de Gide* ». Le scandale que provoqua la pièce fit beaucoup de bruit. « *Pièce vénéneuse !* », « *Doit-on jouer de pareilles choses !* », « *Personnages faisandés* », « *Vice hors nature d'Inès* », « *Sentiments inhumains d'Estelle* », « *Exposition de charognes nauséabondes* », « *Pas un souffle de santé !* » « *On a le cœur soulevé !* » « *Diaboliques créatures !* » etc ... Quelques critiques vont même jusqu'à demander l'interdiction de la pièce.

Le 6 juin 1944, soit une dizaine de jours après la première, le débarquement en Normandie survint. Tous se persuadèrent alors que l'Allemagne allait perdre la guerre. On pressentit même l'insurrection parisienne. C'est dans ce climat très passionné que le public découvrit **Huis Clos** au théâtre du Vieux Colombier.

« *Quand on écrit une pièce*, nous raconte Sartre lors d'une interview en 1965, *il y a toujours des causes occasionnelles et des soucis profonds. La cause occasionnelle c'est que, au moment où j'ai écrit Huis clos, vers 1943 et début 44, j'avais trois amis et je voulais qu'ils jouent une pièce, une pièce de moi, sans avantager aucun d'eux. C'est à dire, je voulais qu'ils restent ensemble tout le temps sur la scène. Parce que je me disais, s'il y en a un qui s'en va, il pensera que les autres ont un meilleur rôle au moment où il s'en va. Je voulais donc les garder ensemble. Et je me suis dit, comment peut-on mettre ensemble trois personnes sans jamais faire sortir l'une d'elles et les garder sur la scène jusqu'au bout comme pour l'éternité.*

C'est là que m'est venue l'idée de les mettre en enfer et de les faire chacun le bourreau des deux autres. Telle est la cause occasionnelle.

« *Les Autres* » fut le premier titre de la pièce. Sartre l'avait confiée en automne 1943 à Camus qui devait la mettre en scène et jouer

Garcin. Cela n'eut pas de suite car la gestapo arrêta l'une des actrices. La pièce « Les Autres » devint « **Huis Clos** » à l'été 1944 et fut mis en scène par Raymond Rouleau tandis que Camus commençait les répétitions de sa tragédie moderne « Le Malentendu. »

Mais il y avait à ce moment-là des soucis plus généraux, poursuit Sartre, et j'ai voulu exprimer autre chose dans la pièce que simplement ce que l'occasion me donnait. J'ai voulu dire : l'enfer, c'est les autres. Mais "l'enfer, c'est les autres" a toujours été mal compris. On a cru que je voulais dire par là que nos rapports avec les autres étaient toujours empoisonnés, que c'étaient toujours des rapports infernaux. Or, c'est autre chose que je veux dire. Je veux dire que si les rapports avec autrui sont tordus, viciés, alors l'autre ne peut-être que l'enfer. Pourquoi ? Parce que les autres sont au fond ce qu'il y a de plus important en nous-mêmes pour notre propre connaissance de nous-mêmes. Quand nous pensons sur nous, quand nous essayons de nous connaître, au fond nous usons ses connaissances que les autres ont déjà sur nous. Nous nous jugeons avec les moyens que les autres ont, nous ont donné de nous juger. Quoique je dise sur moi, toujours le jugement d'autrui entre dedans. Ce qui veut dire que, si mes rapports sont mauvais, je me mets dans la totale dépendance d'autrui. Et alors en effet je suis en enfer. Et il existe une quantité de gens dans le monde qui sont en enfer parce qu'ils dépendent trop du jugement d'autrui. Mais cela ne veut nullement dire qu'on ne puisse avoir d'autres rapports avec les autres. Ça marque simplement l'importance capitale de tous les autres pour chacun de nous. »

Huis Clos, ce « chant qui vient de l'abyme » n'a pas de dénouement. Tout comme « La Danse de Mort » de Strindberg elle se termine sur ce mot : « *Continuons* ».

Mettre en scène HUIS CLOS, aujourd'hui

Mettre aujourd'hui sur la scène *Huis clos* de Sartre, c'est peut-être simplement rappeler à l'homme qu'il est libre. Du moins, condamné à la liberté. Qu'il est seul responsable de ses actes.. Le déterminisme n'existe pas. Si cette pièce écrite en 1943 est encore représentée et étudiée aujourd'hui, c'est parce qu'elle « parle » intensément de ce que nous sommes hic et nunc, face à nous-mêmes et face au monde. Publiée peu après *L'Être et le Néant*, *Huis clos* est comme l'illustration en « spectacle vivant » de la pensée existentialiste. Simple et brève, violente et drôle, écrite selon une mécanique narrative implacable, cette pièce « athée » fit scandale et débat en son temps, car elle balayait le conformisme d'une pensée bourgeoise et présentait un style de langage « vrai », c'est à dire audacieux pour l'époque.

Un garçon d'étage introduit dans un salon, un journaliste-publiciste nommé Garcin, une ancienne employée des Postes, Inès, lesbienne, et une jeune mondaine, Estelle. Ce salon, lieu banal de notre vie de tous les jours, c'est l'Enfer. Rien d'inférieur pourtant dans ce décor qui semble être le nôtre. Ces trois personnes « mortes » vont s'y livrer un combat qui leur fera réaliser le sens de la vie et de la mort. Pendant le temps réel de la représentation, ils s'interrogent sur leur damnation, dissimulés sous les masques de la mauvaise foi et de la lâcheté. Chacun a besoin de l'autre pour exister, prendre conscience de soi. Mais le regard d'autrui est aussi une menace. L'Enfer, c'est les autres.

“Quand on écrit une pièce - nous raconte Sartre lors d'une interview en 1965 - il y a toujours des causes occasionnelles et des soucis profonds. *La cause occasionnelle c'est que, au moment où j'ai écrit Huis clos, vers 1943 et début 44, j'avais trois amis et je voulais qu'ils jouent une pièce, une pièce de moi, sans avantager aucun d'eux. C'est à dire, je voulais qu'ils restent ensemble tout le temps sur la scène. Parce que je me disais, s'il y en a un qui s'en va, il pensera que les autres ont un meilleur rôle au moment où il s'en va. Je voulais donc les garder ensemble. Et je me suis dit, comment peut-on mettre ensemble trois personnes sans jamais faire sortir l'une d'elles et les garder sur la scène jusqu'au bout comme pour l'éternité.*

C'est là que m'est venue l'idée de les mettre en enfer et de les faire chacun le bourreau des deux autres. Telle est la cause occasionnelle.

Mais il y avait à ce moment-là des soucis plus généraux et j'ai voulu exprimer autre chose dans la pièce que simplement ce que l'occasion me donnait. J'ai voulu dire : l'enfer, c'est les autres. Mais "l'enfer, c'est les autres" a toujours été mal compris. On a cru que je voulais dire par là que nos rapports avec les autres étaient toujours empoisonnés, que c'étaient toujours des rapports infernaux. Or, c'est autre chose que je veux dire. Je veux dire que si les rapports avec autrui sont tordus, viciés, alors l'autre ne peut-être que l'enfer. Pourquoi ? Parce que les autres sont au fond ce qu'il y a de plus important en nous-mêmes pour notre propre connaissance de nous-mêmes. Quand nous pensons sur nous, quand nous essayons de nous connaître, au fond nous usons ses connaissances que les autres ont déjà sur nous. Nous nous jugeons avec les moyens que les autres ont, nous ont donné de nous juger. Quoique je dise sur moi, toujours le jugement d'autrui entre dedans. Ce qui veut dire que, si mes rapports sont mauvais, je me mets dans la totale dépendance d'autrui. Et alors en effet je suis en enfer. Et il existe une quantité de gens dans le monde qui sont en enfer parce qu'ils dépendent trop du jugement d'autrui. Mais cela ne veut nullement dire qu'on ne puisse avoir d'autres rapports avec les autres. Ça marque simplement l'importance capitale de tous les autres pour chacun de nous.”

Les personnages de *Huis clos* sont des salauds. Ils se sont comportés de façon odieuse au cours de leur vie, allant même jusqu'à tuer. Ils ne l'avouent pas facilement, car ce sont aussi des lâches et des gens de mauvaise foi. Le supplice de ce trio où toute alliance s'avère vite impossible, est que chacun est le bourreau de l'autre. Ils vont découvrir que c'est là, dans le même lieu, qu'ils vont devoir vivre ensemble éternellement : face à eux-mêmes sous le regard de l'autre, leur existence ne pourra qu'être infernale.

La scène même du théâtre n'est-elle pas le lieu où Garcin, Estelle et Inès sont tout d'abord regardés avant de se regarder tous trois ? Les spectateurs dans la salle sont aussi *les autres* (premier titre donné par Sartre à sa pièce), voyeurs impitoyables. La scène de théâtre, lieu de jeux, de masques, de faux semblants, d'illusions et de mensonges, sera donc aussi le huis clos de Garcin, d'Inès et d'Estelle. Qui est mieux placé que l'acteur de théâtre pour amplifier le sens de la phrase écrite par Sartre : « *Je suis regardé dans un monde regardé* » ?

Jean-Louis Benoit

NOTE D'INTENTION

Je pense qu'il est tout d'abord indispensable d'écarter l'idée trop souvent reçue que *Huis clos* est une pièce didactique. Elle n'est même pas une pièce « intellectuelle », si l'on entend par là que seuls les mots comptent et font sens. Les personnages de Sartre, morts et relégués en Enfer, s'empoignent, se battent, se caressent, se désirent, s'enlacent, s'embrassent... Ils sont avant tout des corps incarnés, bien « vivants ». Je tiens beaucoup à ce que l'énergie féroce qu'ils déploient tout au long de leurs confrontations soit jouée avec passion... et humour. Car Sartre s'amuse à puiser dans le vaudeville, à détourner les codes du théâtre de boulevard. Il regrettait, semble-t-il, que sa pièce fût interprétée trop souvent de manière sérieuse, trop respectueuse... Si les archétypes de la virilité chez Garcin, de la mondanité chez Estelle, de l'homosexualité chez Inès, sont mis en place dès le début, ils ne tardent pas à se briser lorsque leurs masques tombent un à un. Alors, ils se battent vraiment corps à corps, et nous bouleversent. Lorsque Garcin veut fuir cet Enfer, qu'il parvient à ouvrir la seule porte du lieu et, qu'au moment de la franchir, il ne fait plus un seul pas et reste là, avec les autres, c'est qu'il a compris que se détourner, c'est s'avouer vaincu.

Je veux faire connaître la « bonne santé » de cette pièce, où l'on ne renonce jamais, où l'on ne s'ennuie jamais. L'acharnement que nos trois « cadavres » mettent dans la lutte à vouloir préserver leur intégrité est de toute beauté. Car chacun sait que le « vrai mort » est celui qui abandonne, que celui qui subit la vie est perdu, que renvoyer aux autres l'image qu'ils attendent de vous est un enfer.

Rien de tout cela n'est abstrait. Rien de tout cela ne nous est étranger.

Je sais que *Huis clos* a pour décor un salon bourgeois second empire comme la plupart des pièces de boulevard de l'époque de Sartre. Il y a dans ce huis clos deux canapés, une cheminée et son bronze, une petite table... et une porte. Une porte close à jamais.

Je sais que je ne veux pas de ce *Huis clos*-là. Ma mise en scène propose que le lieu de l'action soit la scène du théâtre elle-même, où demeurent quelques restes d'anciens décors appuyés contre les murs, des bouts de costumes, des canapés, une cheminée en stuc, une chaise, une table relégués dans un coin, sous des bâches. Et une porte. Une porte essentielle qui sera certainement la porte de la scène elle-même. Venant du dehors, de la « vraie vie », les personnages entreront par cette porte pour ne la rouvrir et la passer qu'après les saluts faits au public.

Si la porte de scène du théâtre qui nous accueille est trop mal disposée, nous prévoyons bien sûr des éléments de décors construits par nous pour la « recréer ».

L'éclairage de ce spectacle un brin « pirandellien » est d'une grande importance. C'est lui qui va « organiser » le lieu et, d'une certaine façon, le « décorer ».

Je pense que la scène de théâtre comme métaphore d'un Enfer où l'on « joue » sous de multiples regards, où l'illusion, le masque, le mensonge et le trompe-l'œil, lui sont inhérents, correspond au point de vue que j'ai sur la pièce de Sartre. Comme les personnages de *Huis clos*, les acteurs sont « forcément » regardés. Lorsque Garcin, Inès ou Estelle se pencheront sur leur passé, c'est sur le public qu'ils le feront. Sur les « vivants », sur nous qui savons « jouer » dans notre société une infinité de rôles. Des rôles comiques bien souvent... Au terme de la pièce, Sartre écrit que Garcin, Inès et Estelle, sachant qu'ils sont destinés à être toujours ensemble, partent dans un grand éclat de rire...

Jean-Louis Benoit

Janvier 2019

Jean-Paul Sartre

Philosophe, écrivain, dramaturge, critique littéraire et essayiste français, Jean-Paul Sartre (1905-1980) fait partie de ces auteurs du XXe siècle dont l'activité littéraire ne peut être dissociée de leur réflexion philosophique et de leurs actions politiques, lui que l'on représente, aux côtés d'Albert Camus, comme le symbole de l'écrivain engagé du XXe siècle.

Né en 1905, Sartre débute sa carrière, en 1931, en tant que professeur de philosophie, après des études à l'École normale supérieure. Cette activité professorale ne l'éloigne pas de son obsession pour l'écriture et la philosophie qui s'exprime à travers son roman philosophique, « La nausée » (1938), dans lequel on voit déjà poindre la philosophie que va suivre Sartre tout au long de sa vie, l'existentialisme. Selon ce courant philosophique, l'être humain construit l'essence de sa vie par ses propres actions : « L'existence précède l'essence » (« L'être et le néant », 1943). Sartre sera l'une des figures de proue de l'existentialisme français au XXe siècle.

Jean-Paul Sartre est le symbole de l'écrivain engagé et cet engagement se révèle dès la Seconde Guerre mondiale. Démobilisé en 1940 après plusieurs mois de captivité à Trèves, Sartre prend part activement à la résistance intellectuelle qui se mettait en place durant ces années d'occupation. Il est accompagné dans cette résistance par sa compagne Simone de Beauvoir, rencontrée à Normale Sup. C'est durant cette sombre période que Sartre a écrit ses deux pièces de théâtre les plus célèbres : tout d'abord « Les Mouches » (1943), dont le sujet antique et les thèmes abordés sont à rapprocher d'un contexte de rédaction hanté par l'occupation allemande.

Ensuite « Huis clos » (1944), illustration théâtrale de l'existentialisme prôné par Sartre, avec sa célèbre phrase « L'Enfer, c'est les autres ».

L'engagement de Sartre, visible à travers ses écrits littéraires, s'exprime surtout à travers la presse. Il fonde avec Simone de Beauvoir, en 1944, la revue des Temps modernes, qui sera le lieu d'expression des différents engagements politiques, littéraires et philosophiques de Sartre. Durant l'après-guerre, Sartre s'investit de plus en plus en politique. D'abord attiré par le communisme (Affaire Henri Martin en 1951) il s'en éloigne après le Printemps de Prague et l'invasion soviétique en 1968. Défendant toutes les causes qui lui semblent justes, il lutte, entre autres, contre la guerre d'Algérie, mais également contre la guerre du Vietnam. En 1964, il refuse le Prix Nobel, affirmant que « l'écrivain doit refuser de se laisser transformer en institution ».

Sartre continue sa carrière journalistique, dirigeant tout d'abord la cause du peuple jusqu'en 1972 et ensuite Libération à partir de 1973. Durant les dernières années de sa vie, Sartre est fortement diminué physiquement. Perdant progressivement la vue, il s'en remet à un secrétaire pour dicter ses dernières réflexions.

Il décède le 15 avril 1980 des suites d'un œdème pulmonaire.

Jean-Paul Sartre, Albert Camus - Le projet existentialiste

Nicolas Jourmet

Déc 2012 / jan-fév 2013, in magazine scienceshumaines.com

<https://urlz.fr/aTHM>

Extraits.

L'Être et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique, 1943. Jean-Paul Sartre.

“Chaque personne est ^[1]_{SEP} un choix absolu de soi.”

Lorsque L'Être et le Néant parut en 1943, note Simone de Beauvoir dans La Force de l'âge, « on en parla à peine et il se vendit peu ». Quatre ans plus tard, son auteur, renommé pour l'occasion Jean-Sol Partre, apparaît dans le roman de Boris Vian, L'Écume des jours, sous les traits d'un conférencier délirant et obscur, idole du tout-Paris intellectuel, et en particulier d'une bande de fêtards et d'artistes autoproclamés existentialistes. Pour autant, peu d'entre eux avaient ouvert cette volumineuse bible aspirant à rien moins que formuler une nouvelle théorie de l'être en général et de la conscience humaine en particulier. Pour ce faire, L'Être et le Néant s'appuie sur une démarche de la philosophie allemande, inaugurée par Georg Hegel, mais surtout développée, au XXe siècle, par Edmund Husserl et Martin Heidegger. C'est la phénoménologie qui, récusant le raisonnement axiomatique de la philosophie classique, s'emploie à penser le monde tel qu'il nous apparaît. Par ce moyen, E. Husserl a posé une distinction fondamentale entre « essence » et « existence » : avoir une essence, c'est être ceci ou cela, exister, c'est le seul fait d'être, sans détermination. Ces catégories, Sartre les reformule autrement : l'être « en-soi », qui est la modalité des choses fixées dans leur essence, et l'être « pour-soi », modalité découlant de la conscience de soi et du monde. C'est la condition du sujet humain. Comment comprendre sa genèse ? Par la négation : l'être pour-soi naît du manque, du désir et du projet, c'est-à-dire de choses qui ne sont pas, ou qui ne sont pas encore. C'est ce que Sartre nomme le « néant, » et l'acte de « néantisation » est, pour lui, au cœur de la conscience : « J'ai tout de suite su qu'il n'était pas là », écrit-il à propos d'un homme qui cherche un ami dans un café et ne le voit pas. L'absence de l'ami occupe toute la scène : il ne lui reste que l'attente qu'il avait de le voir. En formant ce projet il a donné sens au fait que l'ami n'est pas là.

On le voit, bien que maniant une rhétorique savante, la pensée de Sartre en appelle à des expériences quotidiennes pour en tirer des leçons. Aussi, ce que l'on retient le plus souvent de ce livre, c'est que ces 900 pages d'arguments ontologiques débouchent sur une éthique, dont le maître mot est la liberté du sujet humain. La liberté, pour Sartre, est ce qui découle de la propriété du pour-soi d'être habité par des intentions. Cette liberté n'est pas de choisir entre deux solutions, mais de se projeter dans ce qui n'est pas. Or, paradoxalement, nous ne pouvons l'éviter : cette liberté est toujours là, quoi que l'on fasse. Il existe pourtant une échappatoire courante : celle de nous déclarer entièrement déterminés par les circonstances ou par un devoir d'ordre supérieur. Mais ce n'est qu'une excuse. Sartre donne en exemple celui d'un garçon de café qui, par ses gestes mécaniques et ses attitudes conventionnelles, manifeste le fait

qu'il n'est pas lui-même, mais un prototype de garçon de café. C'est ce qu'il nomme la « mauvaise foi », sans doute la forme la plus ordinaire d'aliénation. À peu près inévitable, elle nous écarte cependant de l'existence humaine authentique, laquelle consiste à agir librement, sans nous abriter derrière des principes ou les commandements d'un dieu absent. Une maxime que les « existentialistes » du boulevard Saint-Germain ne se priveront pas de suivre, en version hédoniste, en oubliant parfois que, du même coup, il nous faut assumer les conséquences de nos actes. L'Être et le Néant devait, en principe, être suivi d'un traité de morale, que Sartre ne parviendra pas à achever.

Le Mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde, 1942.. Albert Camus

Albert Camus était-il existentialiste ? Malgré ses dénégations et sa brouille avec Jean-Paul Sartre en 1952, un homme capable d'écrire, dans un premier roman, « J'ai envie de me marier, de me suicider, ou de m'abonner à L'Illustration. Un geste désespéré, quoi... » est naturellement existentialiste. Plus tard, lorsqu'il publie L'Étranger, son roman est jugé « existentialiste ». Pourquoi ? Parce que Meursault (le héros) se promène comme un somnambule dans un monde qu'il ne semble pas vraiment habiter. Néanmoins il agit, il mange, il boit, il fume, fait l'amour et commet même un meurtre. De ce personnage, Camus donne la clé dans un essai paru presque simultanément, Le Mythe de Sisyphe, qui est le manifeste de sa « philosophie de l'absurde » (1). Il y affirme que l'absurde est partout. Il évoque le personnage de Sisyphe, ce héros grec condamné par les dieux à inlassablement pousser un rocher vers le sommet d'une montagne, d'où il retombe et oblige à recommencer. Sisyphe incarne le sort de l'homme voué à une vie insensée. Il rejoint en cela l'une des intuitions de Martin Heidegger : celle de l'étrangeté de l'homme au monde, qu'il appelle « dérélition », et que Sartre nomme « délaissement ». Chez Camus, le mot est plus fort : c'est l'absurde. Sören Kierkegaard et Edmund Husserl proposent des solutions au désespoir : la foi pour l'un, la recherche des essences pour l'autre. Qu'en est-il pour Camus ? Il est proche de Sartre et de son devoir de liberté. Dans Le Mythe de Sisyphe, il a ces mots : « Si l'absurde annihile toutes mes chances de liberté éternelle, il me rend et exalte au contraire ma liberté d'action. » Dans un monde sans Dieu ni valeurs ultimes, l'homme est donc plus libre. Camus, sans rien espérer, fait l'éloge de la création artistique : « Créer, c'est ainsi donner une forme à son destin. » Plus tard, il donnera un contenu plus radical à la liberté : la révolte.

Albert Camus (1913-1960)

Né à Annaba (Algérie) Albert Camus fut écrivain, journaliste et directeur de théâtre. On lui doit plusieurs essais (Le Mythe de Sisyphe, 1942, L'Homme révolté, 1951, L'Été, 1954), des romans (L'Étranger, 1942, La Peste, 1947, La Chute, 1956), et de nombreuses pièces de théâtre. Proche de Jean-Paul Sartre, il s'en écarte en 1952 par désaveu du communisme. Il est prix Nobel de littérature en 1957.

Peut-on encore être « existentialiste » ?

L'existentialisme a été un mouvement philosophique et littéraire très actif pendant dix ans, quoique marqué par de profondes divergences politiques et religieuses, qui en auront raison après 1955. Ce n'est plus une étiquette revendiquée aujourd'hui. L'œuvre philosophique de Jean-Paul Sartre fait partie des classiques. Lors du centenaire de sa naissance, en 2005, ce sont ses écrits littéraires qui furent mis en avant. Cependant, certains acteurs des révoltes de 1968, ainsi que, plus tard, le groupe des « nouveaux philosophes » (André Glucksman, Guy Lardreau...) ont pu se réclamer de lui. Aujourd'hui, l'une des tendances des gender studies présente des affinités avouées avec les idées sartriennes. Quant aux idéaux de liberté du sujet et de projet de soi, ils ont été dépouillés de leur charge critique et sont devenus presque banals aujourd'hui.

1. Albert Camus désigne, en même temps, la perte du sens, l'absence de fin ultime à la vie humaine, et l'expérience quotidienne de l'étrangeté du monde.

Sartre et le théâtre

d'après Noëlle Guibert *

(source site BNF - <https://urlz.fr/aU50>)

"Le théâtre est geste, et le geste est un acte qui n'a pas sa fin en lui-même, un mouvement destiné à montrer autre chose."

Jean-Paul Sartre, "Théâtre épique et théâtre dramatique"

En 1940, alors qu'il se trouve prisonnier dans un camp d'officiers au stalag de Trèves, Jean-Paul Sartre s'essaie à l'écriture théâtrale pour la première fois avec un mystère de Noël, *Bariona ou le Fils du tonnerre*. Cette expérience l'éclaire sur l'efficacité du théâtre, "un art social qui produit des faits collectifs" qu'il inscrira dans sa démarche intellectuelle comme une application de son discours philosophique, mis en dialogue et en scène. En 1974, Sartre admettra n'avoir plus rien à dire au théâtre : "On ne peut pas écrire une pièce sans qu'il y ait urgence."

Sartre initié et formé par Dullin



C'est Charles Dullin, le directeur du théâtre de l'Atelier et l'un des membres du Cartel, formé à l'école de Jacques Copeau, qui a été pour Sartre le révélateur du théâtre. Dullin a fait son éducation théâtrale en l'aidant à trouver le ton juste, en l'encourageant dans sa réflexion dramatique. Dès 1941, il lui confie un cours sur le théâtre antique dans son école d'art dramatique pour lui permettre de survivre pendant la guerre. Sartre acquiert ainsi une culture théâtrale qui l'amène à penser le théâtre antique comme source d'inspiration et ressort de pièces marquantes telles *Les Mouches*, puisées aux sources de *L'Orestie*. Ainsi Sartre auteur dramatique est-il sans nul doute l'héritier de l'importante aventure théâtrale française de l'entre-deux-guerres. Il n'a pas cherché à en renouveler les formes mais à en épurer le contenu par un retour au tragique. Sartre restera toujours reconnaissant à Dullin qu'il soutiendra à plusieurs reprises.



En 1966, il revient sur tout ce qu'il lui doit : "Envers Charles Dullin – en dehors de l'amitié et du respect que m'inspira l'homme dès que je l'ai connu – j'ai deux sujets de reconnaissance. C'est lui qui, avec Pierre Bost, sauva par une recommandation chaleureuse mon premier manuscrit, en passe d'être refusé par les lecteurs de Gallimard, c'est lui qui en 1943 monta ma première pièce, *Les Mouches*, sur la scène du Sarah-Bernhardt. Si *La Nausée* n'avait pas été publiée, j'aurais continué d'écrire ; mais si *Les Mouches* n'avait pas été représentée (sic), je me demande, tant mes préoccupations m'éloignaient alors du théâtre, si j'aurais continué à faire des pièces. Ainsi quand je me rappelle les années 38-43, je retrouve Dullin à l'origine des deux formes principales de mes activités littéraires." Dullin lui révèle aussi son œuvre à lui-même : "Il voulut capter des forces dionysiaques et les organiser, les exprimer par le jeu libre et serré d'images apolliniennes ; il y réussit. Il le sut et l'entier succès de cette mise en scène – qui faisait rendre à ma pièce ce qui n'y était sans doute pas mais que, certainement j'avais rêvé d'y mettre – compensait à ses yeux l'insuccès du spectacle. Du coup, je gagnai, moi aussi, ce que je sais du métier, ce sont les répétitions qui me l'apprent." C'est avec élégance, en s'adressant aux acteurs, que Dullin lui fait comprendre qu'il faut, par des coupures, remédier à un dialogue trop verbeux et "comment une pièce doit être le contraire d'une orgie d'éloquence".

Un théâtre philosophique



Dans ses pièces, surtout les premières, Sartre se plaît à masquer sa réflexion philosophique sous les apparences d'un théâtre bourgeois, par l'écriture, par ses décors, par le choix des scènes de sa représentation. Et le théâtre existentialiste trouve dans ce théâtre bourgeois des modèles que Sartre retaille *a contrario* pour donner chair à sa réflexion. Il s'emploie à brouiller les cartes, à moins que, leur de lui-même, il ne trouve la solution de ses messages seulement dans le temps où il juge bon de lever les malentendus. La lecture de la presse, de la critique à chaud, notamment lors des reprises, est éclairante à cet égard. Fasciné par les acteurs, par la représentation scénique, Sartre trouve au théâtre une illustration positive à sa pensée philosophique. À la manière du répertoire classique et en gardant une forme traditionnelle, son théâtre se fait la tribune de ses idées, en usant d'un langage quotidien, dérangeant, singulièrement efficace. Presque à la même époque, Mauriac, Gide, Gabriel Marcel et surtout Camus ont compris cela avec plus ou moins de bonheur. Sartre, quant à lui, a voulu distinguer sa démarche théâtrale en définissant un genre original, "le théâtre de situations", "des situations simples et humaines", "des libertés qui se

choisissent", un théâtre de la liberté que Francis Jeanson résume par un raccourci significatif, "la liberté en situation". Au moment des créations, l'interprétation politique d'un tel théâtre participe au malentendu dans lequel s'engouffre la critique collaborationniste (*Les Mouches*) puis, après la guerre, les partis politiques au gouvernement (*La Putain respectueuse*), les hommes issus de la Résistance (*Morts sans sépulture*), l'opinion chrétienne (*Huis clos*), quand il ne s'agit pas du parti communiste (*Les Mains sales*). Embarrassé, Sartre fait des mises au point, sur lesquelles il revient notamment lors des reprises de ses pièces, en donnant des explications et des sources d'interprétation changeantes, y compris celles qu'on lit dans l'œuvre de Simone de Beauvoir.

L'article intégral de Noëlle Guibert est publié dans le catalogue de l'exposition. SARTRE sous la direction de Mauricette Berne. BNF / Gallimard, 2005

- Noëlle Guibert
Conservateur general des bibliothèques, dirige le département des Arts du Spectacle de la Bibliothèque Nationale de France.



***Huis Clos*, décor de Max Douy. Mise scène Raymond Rouleau.
Création au théâtre du Vieux-Colombier le 27 mai 1944.
Michel Vitold (Garcin), Gaby Sylvia (Estelle) et Tania Balachova (Inès).
Photo Harcourt
Le rôle du garçon d'étage était tenu par René-Jacques Chauffard**

La création de Huis Clos

Noëlle Guibert

(extrait tiré du catalogue d'exposition SARTRE sous la direction de Mauricette Berne. BNF / Gallimard, 2005, p. 144)

Durant l'été 1943, Sartre commence d'écrire une pièce dans des circonstances particulières, comme pour les deux pièces précédentes. Selon Simone de Beauvoir (*La force de l'âge*), il s'agit d'une oeuvre commandée par Marc Barbezat pour faire plaisir à deux jeunes femmes, Olga Kosakiewicz, sa future femme et l'amie de Sartre, Wanda, la soeur d'Olga, qui voulait jouer une pièce, la faire tourner en province et acceptait de la financer. "La cause occasionnelle c'est que au moment où j'ai écrit *Huis clos*, en 1943 et début 1944, j'avais trois amis et je voulais qu'ils jouent une pièce de moi, sans avantager aucun d'eux. C'est à dire que je voulais qu'ils restent ensemble tout le temps sur la scène" ("*La naissance de Huis clos*"*, texte dit par l'auteur en préambule à l'enregistrement phonographique de la pièce, en 1965, dans *Un théâtre de situations*).

Sous prétexte de "dramatiser certains aspects de l'existentialisme", Sartre choisit de traiter de l'enfermement, un thème récurrent dans son oeuvre et inspiré de l'expérience du Stalag et du perpétuel regard des autres. Un enfer préside au choix de ce drame, bref, dans le huis clos d'un seul décor, avec quelques personnages – toujours en scène ensemble, donc, pour ne pas faire de jaloux parmi les acteurs. Sartre s'explique sur le sens de la pièce et de la fameuse réplique "l'enfer c'est les autres" : "... Mais "l'enfer c'est les autres" a toujours été mal compris. On a cru que je voulais dire par là que nos rapports avec les autres étaient toujours empoisonnés, que c'était toujours des rapports infernaux. Or, c'est tout autre chose que je veux dire. **Je veux dire que si les rapports avec autrui sont tordus, viciés, alors l'autre ne peut être que l'enfer. Pourquoi ? Parce que les autres sont au fond ce qu'il y a de plus important en nous-même et pour notre propre connaissance de nous-même.**" *Un théâtre de situations*

Après avoir pressenti Sylvain Itkine, Sartre sollicite Albert Camus, qui avait fait l'expérience du théâtre amateur à Alger, à la fois pour monter la pièce et pour interpréter le rôle de Garcin. Des répétitions commencent dans la chambre d'hôtel de Simone de Beauvoir, rue de Seine. A cause des difficultés matérielles et de l'arrestation d'Olga Barbezat, l'affaire échoue. Lorsqu'il reprend le bail du Vieux-Colombier en 1943. Paul Annet-Badel, homme d'affaire avisé et ancien avocat, ambitionne d'explorer un répertoire dramatique digne de l'histoire de ce théâtre. Le spectacle pour public d'initiés tassé dans de petites salles est à la mode. Alerté par Gaston Gallimard, l'éditeur de Sartre, Annet-Badel s'intéresse à la pièce, d'abord intitulée "Les autres". Sartre se laisse convaincre de confier la mise en scène à Raymond Rouleau, qui distribue les rôles à Michel Vitold pour le personnage de Garcin – que Camus devait interpréter – à Tania Balachova (Mme Raymond Rouleau) pour Inès, à Gaby Sylvia (l'épouse d'Annet-Badel) pour Estelle et à René-Jacques Chauffard (ancien élève de Sartre et seul comédien restant de la distribution prévue initialement) pour le personnage du garçon d'étage.



Huis clos – Décor de Max Douy. Maquette reconstituée. Collection A.R.T.

- **Texte dit par Jean-Paul Sartre en préambule à l'enregistrement phonographique de la pièce en 1965. Ces textes ont été rassemblés par Michel Contat et Michel Rybalka – Folio essais – Gallimard 1992.**

Quand on écrit une pièce, il y a toujours des causes occasionnelles et des soucis profonds. La cause occasionnelle c'est que, au moment où j'ai écrit *Huis clos*, vers 1943 et début 44, j'avais trois amis et je voulais qu'ils jouent une pièce, une pièce de moi, sans avantager aucun d'eux. C'est à dire, je voulais qu'ils restent ensemble tout le temps sur la scène. Parce que je me disais, s'il y en a un qui s'en va, il pensera que les autres ont un meilleur rôle au moment où il s'en va. Je voulais donc les garder ensemble. Et je me suis dit, comment peut-on mettre ensemble trois personnes sans jamais faire sortir l'une d'elles et les garder sur la scène jusqu'au bout comme pour l'éternité.

C'est là que m'est venue l'idée de les mettre en enfer et de les faire chacun le bourreau des deux autres. Telle est la cause occasionnelle. Par la suite d'ailleurs, je dois dire, ces trois amis n'ont pas joué la pièce et, comme vous le savez, c'est Vitold, Tania Balachova et Gaby Sylvia qui l'ont jouée.

Mais il y avait à ce moment-là des soucis plus généraux et j'ai voulu exprimer autre chose dans la pièce que simplement ce que l'occasion me donnait. J'ai voulu dire : l'enfer, c'est les autres. Mais « l'enfer, c'est les autres » a toujours été mal compris. On a cru que je voulais dire par là que nos rapports avec les autres étaient toujours empoisonnés, que c'étaient toujours des rapports infernaux. Or, c'est autre chose que je veux dire. Je veux dire que si les rapports avec autrui sont tordus, viciés, alors l'autre ne peut-être que l'enfer. Pourquoi ? Parce que les autres sont au fond ce qu'il y a de plus important en nous-mêmes pour notre propre connaissance de nous-mêmes. Quand nous pensons sur nous, quand nous essayons de nous connaître, au fond nous usons des connaissances que les autres ont déjà sur

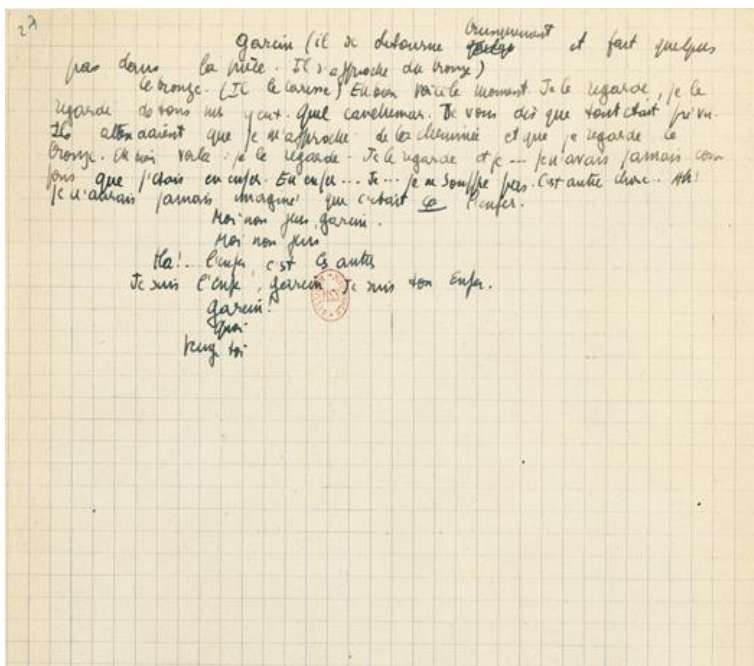
nous. Nous nous jugeons avec les moyens que les autres ont, nous ont donné de nous juger. Quoique je dise sur moi, toujours le jugement d'autrui entre dedans. Ce qui veut dire que, si mes rapports sont mauvais, je me mets dans la totale dépendance d'autrui. Et alors en effet je suis en enfer. Et il existe une quantité de gens dans le monde qui sont en enfer parce qu'ils dépendent trop du jugement d'autrui. Mais cela ne veut nullement dire qu'on ne puisse avoir d'autres rapports avec les autres. Ça marque simplement l'importance capitale de tous les autres pour chacun de nous. Deuxième chose que je voudrais dire, c'est que ces gens ne sont pas semblables à nous. Les trois personnages que vous entendrez dans Huis clos ne nous ressemblent pas en ceci que nous sommes vivants et qu'ils sont morts. Bien entendu, ici « morts » symbolise quelque chose. Ce que j'ai voulu indiquer, c'est précisément que beaucoup de gens sont encroûtés dans une série d'habitudes, de coutumes, qu'ils ont sur eux des jugements dont ils souffrent mais qu'ils ne cherchent même pas à changer. Et que ces gens-là sont comme morts. En ce sens qu'ils ne peuvent briser le cadre de leurs soucis, de leurs préoccupations et de leurs coutumes ; et qu'ils restent ainsi victimes souvent des jugements qu'on a portés sur eux. À partir de là, il est bien évident qu'ils sont lâches ou méchants par exemple.

S'ils ont commencé à être lâches, rien ne vient changer le fait qu'ils étaient lâches. C'est pour cela qu'ils sont morts, c'est pour cela, c'est une manière de dire que c'est une mort vivante que d'être entouré par le souci perpétuel de jugements et d'actions que l'on ne veut pas changer. De sorte que, en vérité, comme nous sommes vivants, j'ai voulu montrer par l'absurde, l'importance chez nous de la liberté, c'est à dire l'importance de changer les actes par d'autres actes. Quel que soit le cercle d'enfer dans lequel nous vivons, je pense que nous sommes libres de le briser. Et si les gens ne le brisent pas, c'est encore librement qu'ils y restent, de sorte qu'ils se mettent librement en enfer.

Vous voyez donc que, rapports avec les autres, encroûtement et liberté, liberté comme l'autre face à peine suggérée, ce sont les trois thèmes de la pièce. Je voudrais qu'on se le rappelle quand vous entendrez dire : « l'enfer c'est les autres. »

Publication et réception de la pièce.

(...) Le texte fut publié à Lyon au printemps 1944 par Marc Barbezat, sous le titre "Les autres" dans le n°8 de L'Arbalète. En 1943, année où Gabriel Marcel faisait connaître le terme "d'existentialisme", Sartre, en habile manoeuvrier dramatique, sauvegardait les apparences de la comédie en mêlant les genres à plaisir. Fondée sur l'ambiguïté, la pièce devait être montée à l'origine comme une pièce de boulevard de façon à pouvoir être présentée en tournée sur n'importe quelle scène de province, d'où l'idée de cet enfer aux allures de salon Napoléon III, orné d'un bronze de Barbedienne, imaginé par Max Douy. Désorientée, la presse collaborationniste usa de violence verbale tout en soulignant comme Robert Brasillach "un talent qui purifie ce qui pourrait paraître malsain", tandis que Drieu La Rochelle confiait à son *Journal* : "Une fois de plus, nous sommes devant un homme qui ne peut échapper à son christianisme natal, qui ne peut qu'en faire la caricature". (*Journal* 1939-1945, Paris, Gallimard 1992). Le succès auprès d'un public dégoûté des comedies insipides de l'époque fut inattendu et la pièce fut reprise après la Libération, en septembre 1944. (...) Extrait texte N. G. in SARTRE, BNF / Gallimard, 2005, p. 144



L'enfer c'est les autres". Ebauche de Huis Clos. Manuscrit autographe. Fonds Sartre. BNF

Sartre et la philosophie de la liberté

La liberté humaine fait débat chez les philosophes depuis l'avènement de la philosophie. En Occident, le paradigme religieux théiste a profondément influencé la conception de la liberté (Thomas d'Aquin). A l'Est, les philosophes évoluant en dehors du monothéisme de l'Occident, ont développé des explications sur le fait d'être libre dans son rapport à la société et au monde naturel (voir la "Conception du monde" dans le confucianisme, le bouddhisme Zen et chez Madhyamika). Il a fallu attendre le XIXe et XXe siècles pour que soit posée de manière radicale le problème de la liberté. C'est le refus d'appartenir à une école de pensée, la répudiation de tout système de croyances et une rupture avec la philosophie traditionnelle, académique, jugée trop éloignée de la vie – qui est au cœur de l'existentialisme. «*L'homme est condamné à être libre*»; cette déclaration de Sartre, qui est au cœur de son œuvre philosophique majeure, *L'Être et le Néant* et de son célèbre discours "*L'existentialisme est un humanisme*", concerne tous les aspects de l'existence humaine: le libre arbitre et le déterminisme; les valeurs morales, la notion de Dieu et l'intersubjectivité (rapport aux autres). Avant de détailler la théorie sartrienne de la liberté, il faut retourner à deux des principes fondamentaux de Sartre: «l'existence précède l'essence», et sa division du monde en deux catégories distinctes, "être-en-soi" et "être-pour-soi", autrement dit les deux principes fondateurs de son ontologie. La compréhension de ces deux concepts est nécessaire pour apprécier pleinement la profondeur de sa phrase: "l'homme est condamné à être libre".

Sartre utilise l'analogie d'un artisan qui crée un objet utilitaire comme un coupe-papier pour montrer que les objets non conscients sont avec une essence intégrée, fixe, définitive. Cette essence détermine leur vie et par conséquent ils ne sont pas libres d'être autrement. Ils sont condamnés à être ce qu'ils sont et rien d'autre. De même, si un être humain est créé par Dieu (un artisan céleste), alors l'essence de l'humain est déterminée. Cette conception essentialiste (l'opposé philosophique de l'existentialisme) remonte à Leibniz. Selon Leibniz, «*Dieu a déterminé l'essence de chaque homme et ensuite laissé agir librement en conformité avec les exigences de son essence*». Selon Sartre, si Leibniz et les essentialistes ont raison, alors les humains sont réduits à un "geste original": "*l'homme est un être dont l'essence ne peut être affirmé, car cela entre en contradiction avec l'homme et son pouvoir de se transformer indéfiniment*". Pour Sartre cependant, il n'existe pas de schéma pré-établi pour la nature humaine, "chaque homme fait son essence". La séparation opérée par Sartre sur l'existence et l'essence donne lieu à une ontologie différenciée. Premièrement, l'être en-soi. Ce groupe des «choses» (comme des roches, des arbres et des coupe-papiers) ont les caractéristiques suivantes: ils ne sont pas libres, pas responsables, ont une essence déterminée, fixe et complète. Contrairement à ces "objets" non-conscients, il y a les être pour-soi. Ces «sujets» conscients ont les caractéristiques suivantes: libre, responsable d'eux-mêmes, sans essence déterminée. Sartre insiste sur le fait que non seulement les humains sont libres à chaque instant de choisir, mais qu'ils sont "condamnés à être libres": **il lui est impossible d'être autrement.**

Sartre définit la liberté comme: "L'être même du Pour-soi qui est «condamné à être libre»." Être libre ne signifie pas "obtenir ce que l'on a souhaité", mais plutôt "déterminer par soi-même ce que l'on souhaite" (au sens large de choisir). En d'autres termes le succès n'est pas important par rapport à la liberté. Un objet, étant en-soi, est déterminé par son essence, un arbre n'est pas libre de choisir son destin il doit vivre sa vie selon sa nature. On pourrait dire qu'un arbre est «condamné à ne pas être libre». Parce que les humains n'ont pas de nature intrinsèque ou essence (selon Sartre), parce que nous avons la conscience est auto-réflexive, nous sommes libres de nous déterminer. «L'homme est non seulement libre – l'homme est la liberté». «*Nous sommes seuls, sans excuses. C'est ce que je veux dire quand je dis l'homme est condamné à être libre. Condamné, parce qu'il ne s'est pas créé lui-même, et encore néanmoins la liberté, et à partir du moment où il est jeté dans ce monde il est responsable de tout ce qu'il fait*» (voir toutes les citations sur la liberté).

Sartre élimine en un seul geste Dieu comme un figure déterministe paternelle et comme consolation. Très peu de gens, selon Sartre, sont prêts à accepter et à assumer leur liberté et par conséquent être responsables d'eux-mêmes. Cette responsabilité de l'auto-détermination est la cause pour la plupart des gens de l'angoisse et du désespoir, les gens préfèrent être en mesure de projeter la responsabilité de leur situation sur quelqu'un ou quelque chose d'autre. La réalisation que «notre destin est entre nos propres mains» signifie que nous éprouvons un sentiment d'"abandon" Sartre voit "l'angoisse" comme une expérience plutôt que comme un état émotionnel provoqué par la réalisation d'une totale liberté et responsabilité, et quand je choisis, je choisis pour moi et pour d'autres, pour tout le monde.

«Abandon» est celle qui est expérimentée après qu'une personne se rend compte qu'ils sont totalement responsable et ne peut trouver aucune, «guide dans leur nature» (il n'existe pas), ni dans les révélations de Dieu (ils n'existent pas) à la façon dont ils doivent agir. Les gens ne sont pas seulement responsables de ce qu'ils font, ils doivent aussi «inventer» leur propre code moral, afin de savoir ce qu'ils doivent faire

«Désespoir» se produit en collaboration avec l'"abandon" et «l'angoisse» quand on se rend compte peu importe le choix qu'on fait dans le monde est au moins très «passivement hostile» à nos intentions (et de survie).

Pour Sartre il ya "aucune excuse" pour éluder sa liberté. Agir de mauvaise foi, c'est d'essayer de se comporter comme un «objet» ou une «chose», se donner une essence. Ainsi, le refus de la liberté peut être conçue que comme une tentative de se saisir comme être-en-soi. Sartre explore cette idée d'auto-tromperie dans plusieurs de ses œuvres littéraires, «A huis clos» et «Les Mains Sales». Face à la mauvaise, assumer sa liberté revient pour Sartre à être authentique, c'est-à-dire sans excuses. **Même si nous sommes essentiellement seuls et sans Dieu, la liberté, ce poids terrible, rend l'homme digne d'être homme. La liberté qui vient avec l'être humain n'est pas quelque chose que nous choisissons, c'est notre humanité. Cette condamnation à la liberté est le sens de l'existentialisme.**

Sartre et sa pensée sur la mort

Jean-Paul Sartre, philosophe et écrivain français (1905-1980) a touché multiples fois la thématique de la mort dans ses oeuvres sans consacrer un livre à ce sujet. Dans *Quatre Essais sur Sartre* (Traduction du catalan d'Annie Bats revue avec l'auteur, Paris, L'Harmattan, 2010), Mercé Rius situe la conception sartrienne sur la mort dans son contexte en explicitant sa pensée. Ainsi, dans son «Introduction», elle donne un aperçu de la problématique sartrienne de la mort:

«Opposé à la conception heideggerienne* de la mort comme la possibilité de l'impossibilité de l'existence, que le Dasein doit soutenir en tant que possibilité, la plus propre, sans être à l'affût de sa «réalisation» future effective, Sartre s'abstient à ce sujet de mentionner l'Impossible: " La mort est une néantisation toujours possible de mes possibles, qui est hors de mes possibilités" (L'Être et le Néant, Paris, Gallimard, p. 581). Chez lui, l'idée de la non-réalisation n'est pas un mépris de l'optique, puisque l'irréalisable est réel. D'où, à mon sens, qu'il préfère la dénomination d' "irréalisable" à celle, conventionnelle, d' "impossible" . [...], seul est réel ce qui peut être réalisé en étant assumé comme une possibilité propre. Et l'irréalisable est réel parce qu'il s'agit de quelque chose qu'on échoue à réaliser. Donc, sa réalisabilité n'est pas exclue, mais niée [...]

Même si la mort du pour-soi n'est évidemment pas le fruit de son imagination, le fait que sa réalité demeure en suspens provoque des effets décisifs: "Il n'y a pour moi de vérité de ma mort" (J.-P. Sartre, *Vérité et Existence*, Gallimard, 1989, p. 71). Et une telle chose se donne non parce qu'il faudrait comprendre la vérité comme vérification du réel, mais parce que vérité et réalité (comme réalisation) s'impliquent mutuellement pour chaque pour-soi. Aussi, l'irréalisable de sa propre mort signifie que sa propre vérité - et du même coup sa réalité - appartient aux autres, à l'Autre pour qui elle sera dévoilement d'être. En somme, on ne peut projeter soi-même sa propre mort. On projettera son suicide, le cas échéant, mais le suicide est un acte - la mort, un événement.» (M. Rius, op. cit., p. 16-17)

«En dépit de Heidegger*, l'être n'est pas voilé. Il y a toujours quelqu'un qui le révèle, quelqu'un pour l'éclairer. Mais reste l'ignorance, dot iniquité dont part l'existant humain, condamné à être libre» (Rius, op. cit., p. 88)

Je veux bien savoir que Pierre est mort, je ne veux pas le voir mort, c'est-à-dire faire exister sa mort comme être-dévoilé par mon existence. Je veux bien recevoir une vérité toute faite et m'en servir comme moyen pour mon action mais sans l'ouvrir, sans la réaliser. Proust* et les intermittences du coeur: son savoir de la mort de sa grand-mère est une vérité fermée, une vérité pour d'autres, non compromettante. Un jour il la réalise, c'est-à-dire que l'absence définitive de sa grand-mère, son ne-plus-être au monde est absence dévoilée sur-les-choses. (*Vérité et Existence*, p. 105-107)

Hilda, la femme du guerrier rendu fou, s'engage à réaliser son projet d'accompagnement, jusqu'à ce que son corps n'en puisse plus, projet issu d'une émotion irréfléchie qui ne s'accorde pas avec la pensée sartrienne : «L'engagement de Hilda sera alors le dernier: une liberté* qui finit par se suicider.» (Rius, op. cit., p. 163)

Je t'ai soigné, lavé, j'ai connu l'odeur de ta fièvre. Ai-je cessé de t'aimer? Chaque jour tu ressembles un peu plus au cadavre que tu seras et je t'aime toujours. Si tu meurs, je me coucherai contre toi et je resterai jusqu'à la fin, sans manger ni boire, tu pourras entre mes bras et je t'aimerai charogne: car l'on n'aime rien si l'on n'aime pas tout. (J.-P. Sartre, *Le Diable et le Bon Dieu*, Paris, Gallimard, 1972, p. 225).

Hilda personnifie à mon sens le désir, comme une des formes de relation avec autrui. Il y a un «monde» du désir qui déborde de «magie», «possession» et «compromis» (au sens péjoratif du terme). L'expression «contre toi» dans ce passage doit être comprise à partir de cette considération: «Il ne s'agit pas tant de prendre une partie du corps de l'autre que de porter son propre corps contre le corps de l'autre. Non pas tant de pousser ou de toucher, au sens actif, mais de poser contre. (L'Être et le Néant, p. 431)

«... le contraste entre l'indéniable présence à soi et le savoir de la mort par l'entremise d'autrui se résorbe par la sensation que je dois mourir un jour, sauf que maintenant je ne le peux pas. (Rius, op. cit., p. 168)

Je ne crois pas que, depuis que le monde est monde, un seul homme soit mort conscient. Quand Socrate*, parmi ses disciples saisit la coupe de ciguë, il devait être au moins à demi persuadé qu'il leur jouait la comédie... Certes il savait en théorie que le breuvage devait avoir un effet mortel; mais il avait sûrement le sentiment que la chose était bien différente de ce qu'imaginaient les disciples affligés et sans humour, et qu'il devait y avoir au fond de tout cela, une ruse que lui seul soupçonnait. (J.-P. Sartre, *Carnets de la drôle de guerre*, p. 168)

Source <https://urlz.fr/aUmK>

Avec les élèves...

Huis clos (1943) de Jean-Paul Sartre,
une tragédie ou une anti-tragédie ?

Objet d'étude : **théâtre, texte et représentation** (oeuvre intégrale)

Problématique : **de quelle façon le philosophe Jean-Paul Sartre illustre-t-il sa réflexion sur les Autres et sur la liberté ?**

Perspectives d'étude : **étude de l'histoire littéraire et culturelle ; étude des genres et des registres**

TEXTES EN LECTURE ANALYTIQUE

- **La scène d'exposition**, de « GARCIN, *redevenant sérieux tout à coup* » à « LE GARÇON : Dame ! »
- **La révélation du système infernal : scène 5**, de Ines : « Qu'avez-vous fait ? » à Inès « Le bourreau, c'est chacun de nous pour les deux autres »
- **Le miroir : scène 5**, de « Monsieur, vous avez un miroir ? » à « *Garcin ne répond pas* ».
- **Le dénouement : scène 5**, de Garcin «Le bronze... » à la fin.

ACTIVITES

– autres œuvres et/ou textes étudiés :

- **Groupement de textes 1 : la représentation du pouvoir au théâtre** : Alfred JARRY, *Ubu Roi*, acte III, scènes 3 et 4, 1888 ; Jean-Paul SARTRE, *Les Mouches*, Acte II, scènes 3 et 4, 1943 ; Albert CAMUS, *Caligula*, acte II, scène 5, 1944 ; Eugène IONESCO, *Le Roi se meurt*, 1962.
- **Groupement de textes 2 : l'existentialisme** : texte dit par Jean-Paul Sartre en préambule à l'enregistrement phonographique de la pièce en 1965 (ces textes ont été rassemblés par Michel Contat et Michel Rybalka - Folio essais- Gallimard 1992) ; Jean-Paul Sartre, *L'existentialisme est un humanisme* (1946), extraits.
- ***Huis clos* à l'écran** : *Huis clos* (1954) de Jacqueline Audry et *Huis clos* (1965) de Michel Mitrani.
- **Lecture cursive** : *Les Mouches* (1943) de Jean-Paul Sartre

– lectures d'images :

- Etude comparée des couvertures des éditions de poche et des affiches de cinéma.
- *Le Jardin des délices* (1503 ou 1504) de Jérôme Bosch

– autres activités :

- Jean-Paul Sartre : biographie et bibliographie
- La philosophie de *Huis clos*
- Les personnages, les alliances
- La construction de la pièce
- Les objets dans la pièce

Activité conduite en autonomie par l'élève :

Les élèves ont écrit un texte à partir de la question « Quelle est votre représentation de l'enfer et des morts-vivants ? ».

Quatre élèves ont lu à voix haute les répliques des quatre personnages de la première scène de la pièce tandis que l'enseignant s'est occupé de la lecture des didascalies. Les élèves ont émis leurs hypothèses quant aux rôles des didascalies.

Jean-Louis Benoit / Metteur en scène



Crédit photo : Antoine Benoit

Cofondateur avec Didier Bezace et Jacques Nichet du Théâtre de l'Aquarium en 1970, il en conserve la direction jusqu'en 2001. De 2002 à juin 2011, il dirige La Criée, Théâtre National de Marseille.

Il met en scène et écrit de nombreux spectacles au Théâtre de l'Aquarium, comme *Un Conseil de classe très ordinaire*, *Le Procès de Jeanne d'Arc veuve de Mao Tse Toung*, *Les Vœux du Président*, *La Peau et les os* de Georges Hyvernaud, *La Nuit, la télévision et la guerre du Golf*, *Les Ratés* de Henri-René Lenormand, *Une Nuit à l'Élysée*, *Henry V* de Shakespeare (création en France au Festival d'Avignon 1999).

Il met en scène les comédiens de la Comédie Française à plusieurs reprises : en 1992 *L'Étau* de Pirandello, en 1994 *Monsieur Bob'le* de Schehadé, en 1996 *Moi* de Labiche, en 1997 *Les Fourberies de Scapin* de Molière - Molière du meilleur metteur en scène, en 1998 *Le Revizor* de Gogol - Molière du meilleur spectacle, en 2000 *Le Bourgeois gentilhomme* de Molière et en 2004 *Le menteur* de Corneille.

En 2002, il met en scène *La Trilogie de la Villégiature* de Goldoni au Festival d'Avignon.

A La Criée, Théâtre National de Marseille : *Schippel* de Sternheim, *Bilora* de Ruzzante, *Les Caprices de Marianne* de Musset, *Du Malheur d'avoir de l'esprit* de Griboïedov, *De Gaulle en mai*, *La Nuit des rois* de Shakespeare, *Un pied dans le crime* d'Eugène Labiche.

En 2012, il crée avec sa compagnie *Courteline*, *Amour noir*, spectacle composé de trois courtes pièces de Georges Courteline, *La Peur des coups*, *La Paix chez soi* et *Les Boulingrin*.

Puis en 2014, *Lucrece Borgia* de Victor Hugo avec Nathalie Richard au Théâtre d'Aubervilliers. En novembre 2015, il met en scène au Vieux-Colombier « Les Rustres » de Goldoni avec la troupe de la Comédie Française. En 2016, il crée « Garde Barrière et Garde fous » avec Léna Bréban au Théâtre de l'Aquarium d'après les émissions « Les Pieds sur Terre » de France Culture. En 2017, il crée en coproduction avec Les Théâtres de la Ville de Luxembourg, le spectacle *Les Autres* de Jean-Claude Grumberg, d'après quatre pièces courtes, « Michu », « Les vacances », « Rixe » et « La vocation ».

En 2013, il met en scène *Tilt !* de Sébastien Thiéry au Théâtre de Poche-Montparnasse, en 2016 *Le Syndrome de l'Écossais* d'Isabelle Le Nouvel au Théâtre des Nouveautés et en 2017 *Les Jumeaux vénitiens* de Goldoni au Théâtre Hébertot. Puis, en 2018, il crée *Skorpios au loin* d'Isabelle Le Nouvel au Théâtre des Bouffes Parisiens. En 2019, il prépare la mise en scène de *La Demande en mariage* et *L'Ours* de Tchekhov pour le Théâtre de Poche-Montparnasse.

Il réalise aussi des films pour le cinéma : *Les Poings fermés*, *Dédé*, *La Mort du chinois*. Pour la télévision : *Les Disparus de Saint-Agil*, *Le Bal*, *L'Étau*, *La Fidèle infidèle*, *La Parenthèse*, *Les Fourberies de Scapin*.

Il est également scénariste pour la télévision et écrit des adaptations et des dialogues pour le cinéma avec Chantal Akerman, Arthur Joffé, Claire Devers, Bigas Luna entre autres.

Marianne Basler, comédienne / Inès



Crédit photo : Christophe Voost

Après une vingtaine de spectacles à Bruxelles où elle a grandi, Marianne Basler prend la direction de Paris et partage sa carrière entre le théâtre, le cinéma et la télévision. Au cinéma, elle a travaillé notamment avec des réalisateurs comme Jean-Pierre Mocky, Jalil Lespert, Woody Allen, Jacques Rivette, Christian Petzold, Brigitte Rouän, Marion Hänsel, Claude Goretta...

Elle était en 2019 dans le film de Mickael Hers, *AMANDA*. Elle a été nominée en 1984 aux César du Meilleur Espoir Féminin pour *ROSA LA ROSE, FILLE PUBLIQUE* de Paul Vecchiali avec qui elle vient de tourner le premier rôle de *UN SOUPÇON D'AMOUR* dont la sortie est prévue en 2020.

Au théâtre, elle a joué sous la direction de Jacques Lassalle qui l'a dirigée dans une dizaine de pièces dont *Le Misanthrope* qui lui a valu le prix de la critique pour son rôle de Célimène. Elle a aussi joué sous la direction de Jean-Louis Martinelli, Brigitte Jaques-Wajeman, Niels Arestrup, Gérard Desarthe, Christophe Barbier... et de Laurent Fréchuret. Elle a eu l'occasion de jouer dans de grands classiques comme *ANDROMAQUE, LE MISANTHROPE, LE ROI LEAR, LE CID* et en 2019 dans un seul en scène qu'elle a elle-même adapté du texte *L'AUTRE FILLE* de Annie Ernaux.

En 2000, elle est nominée aux Molières dans la catégorie « Meilleure comédienne » pour *TRAHISONS* de Harold Pinter au Théâtre de l'Atelier.

Elle a été faite Chevalier des Arts et des Lettres en 2011.

Mathilde Charbonneaux, comédienne / Estelle



Née le 12 avril 1992 à La Rochelle.

En 2010, Mathilde intègre le cours Florent et y suit successivement les enseignements de Eric Berger, Simone Strickner, Bruno Blairet, Jean Pierre Garnier, Julie Recoing et Gréteil Delattre. En parallèle elle participe au cursus de formation anglophone de l'école sous la direction d'Isabelle Duperray. A l'issue de ces trois ans de formation, elle obtient la Classe Libre promotion XXXIV.

Elle participe au prix Olga Horstig en 2015 sous la direction de Gréteil Delattre aux Bouffes du Nord.

En 2015, elle intègre le Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique et suit les cours de Gilles David, de Sandy Ouvrier et de Claire Lasne Darcueil. En 2015, elle joue dans *Yvonne Princesse de Bourgogne* mise en scène Hugo Jasienski au théâtre des Halles et dans *Léonie est en avance* de Georges Feydeau mise en scène Antonin Chalon au théâtre du Lucernaire.

En septembre 2016 elle travaille en tant que comédienne avec Zabou Breitman pour «*Les Hirondelles de Kaboul*» et dans la série «*Paris etc.*». En juin 2019, au festival d'Angers, elle joue dans «*Motel*» de Charly Fournier. Elle a joué dans «*Le Nid de Cendres*» de Simon Falguières en janvier 2019 (création Théâtre du Nord et tournée prévue en novembre-décembre 2019). Elle fera partie de sa prochaine création, «*Les Etoiles*», au Théâtre National de la Colline en novembre 2020.

Maxime Daboville, comédien / Garcin



Crédit photo : Laura Gilli

Formé chez Jean-Laurent Cochet et à la Birmingham Theatre School en Angleterre après avoir été reçu au concours d'avocat, il se fait remarquer en 2010 pour son interprétation du *Journal d'un curé de campagne*, adapté par lui-même du roman de Bernanos (nomination aux Molières, révélation théâtrale). Ensuite, il joue dans *Henri IV Le bien-aimé* de Daniel Colas (nomination aux Molières, comédien dans un second rôle) et interprète notamment Bonaparte dans *La Conversation* de Jean d'Ormesson (Prix Grand Colbert de la révélation théâtrale et Prix Charles Oulmont 2012 du comédien) et Ariel dans *La Tempête* de Shakespeare.

En 2015, Maxime d'Aboville obtient le Molière du meilleur comédien pour *The Servant*, mis en scène par Thierry Harcourt. Il joue ensuite au Théâtre du Rond-Point aux côtés de Michel Fau dans *Par-delà les marronniers* de Jean-Michel Ribes, puis incarne Charlie Chaplin, entouré d'une troupe de dix comédiens, dans *Un Certain Charles Spencer* de Daniel Colas. En 2017, il interprète le rôle-titre des *Jumeaux Vénitiens* de Goldoni au théâtre Hébertot dans une mise en scène de Jean-Louis Benoît. En septembre 2019, il crée au théâtre de Poche-Montparnasse le monologue *Je ne suis pas Michel Bouquet*, adapté par lui-même d'entretiens de Michel Bouquet et mis en scène par Damien Bricoteaux. Il est également auteur et interprète de *Leçons d'histoire de France*.

Au cinéma et à la télévision, il a notamment tourné sous la direction de Olivier Nakache et Eric Tolédano, Philippe Godeau, Jean-Marc Moutou ou encore Thomas Vincent.

Antony Cochin, comédien / Le garçon de café



Crédit photo : Jean-Denis Izou

Antony découvre le théâtre très jeune en intégrant une troupe-amateur de sa commune. Ensuite, il poursuit sa formation du Conservatoire de Cholet au Conservatoire du VIIIème à Paris, de l'Atelier-Ecole du Théâtre du Rond-Point à l'Ecole Supérieure d'Art Dramatique de la Ville de Paris (ESAD). Puis Antony intègre la Compagnie Marcel Maréchal, et joue Dumas, Audiberti, Vauthier, Mamet, Molière, Rabelais, Feydeau, Musset, Tchekhov, Rostand, Shakespeare, Hugo... Durant ces années, c'est l'itinérance théâtrale avec les Tréteaux de France étoffée de nombreuses lectures publiques d'auteurs vivants, et de rencontres.

Antony jouera Audiberti (*Le Mal court*) et Molière (*Amphitryon*) au Théâtre de Poche-Montparnasse sous la direction de Stéphanie Tesson, avec laquelle il collabore à l'ouverture du théâtre. Il y jouera également Thomas Bernhard (*Dramuscules*) dirigé par Catherine Hiegel, Sébastien Tiéry (*Tilt*) dirigé par Jean-Louis Benoît, Michel Vinaver (*Les Voisins*) dirigé par Marc Paquien.

Antony joue également dans différents spectacles pour le plein air, avec des textes de Murielle Magellan, Sylvain Tesson, Lewis Carroll, Jean-Michel Ribes, La Fontaine, Grimm.

Antony rencontre Elsa Granat pour un spectacle intitulé *Les Misérables-Libre court*, s'ensuit alors une collaboration pour la création du *Massacre du Printemps*, écrit et mise en scène par Elsa. Antony retrouve Jean-Louis Benoit en 2016 pour *Les Autres* de Jean-Claude Grumberg avec notamment Philippe Duquesne. Avec Hélène Arié, il co-met en scène *Molly* d'après *Ulysse* de James Joyce au Festival Off d'Avignon 2018. En ce début d'année 2019, Antony est assistant à la mise en scène de Jean-Louis Benoit pour *L'Ours* et *La demande en mariage* de Tchekhov.

Antony a également tourné sous la direction de Rebecca Zlotowsky, Yvan Attal et tout dernièrement, d'Edouard Salier.