Parler sur le théâtre

Une conférence inédite de Jean-Paul Sartre (1959)

Présenté par John Ireland

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/genesis/1394>

DOI : 10.4000/genesis.1394

ISSN : 2268-1590

Éditeur :

Presses universitaires de Paris Sorbonne (PUPS), Société internationale de génétique artistique littéraire et scientifique (SIGALES)

Édition imprimée

Date de publication : 17 novembre 2014

Pagination : 101-132

ISBN : 9782840509714

ISSN : 1167-5101

Référence électronique

Présenté par John Ireland, « Parler sur le théâtre », *Genesis* [En ligne], 39 | 2014, mis en ligne le 20 décembre 2016, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/genesis/1394> ; DOI : 10.4000/genesis.1394

Parler sur le théâtre

Une conférence inédite de Jean-Paul Sartre (1959)

Présenté par John Ireland

Les inédits de Jean-Paul Sartre que l'on ne cesse d'exhumer des archives de la Bibliothèque nationale de France et d'autres collections privées et publiques comprennent des manuscrits fort variés. Des avant-textes d'œuvres majeures côtoient des douzaines de manuscrits plus modestes mais qui ont parfois ceci d'intéressant qu'ils permettent de mettre au jour non seulement des états antérieurs de tel ou tel texte, voire des ébauches de projets abandonnés, mais aussi de préciser des aspects de la *pratique* de l'écrivain, variable d'un domaine à l'autre de son œuvre polygraphique. Ainsi la découverte récente du résidu textuel d'une conférence que Sartre semble avoir prononcée en 1959 nous donne-t-elle l'occasion de revenir sur la pratique orale du théoricien du théâtre, pratique fondée en grande partie sur l'improvisation orale : il s'agit d'un manuscrit de dix-neuf feuillets conservé à la Beinecke Library (Yale University) et présentant des notes manuscrites autographes, ainsi que de deux versions d'un même dactylogramme, l'une et l'autre conservées au département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale de France. L'un de ces dactylogrammes – dont tout porte à croire qu'ils sont la transcription d'une improvisation orale faite à partir de notes griffonnées à la main – se termine sur dix-sept questions et réponses (les unes et les autres assez décevantes, hélas), ce qui atteste que la conférence a bel et bien eu lieu. Mais ni Sartre ni Simone de Beauvoir ni personne dans leur entourage n'y a fait, à notre connaissance, allusion, la presse ne semble pas avoir signalé l'événement. Pourquoi deux dactylogrammes, par ailleurs, dont l'un est un condensé de l'autre ? Un projet de publication n'aurait pas abouti ? Mystère.

Théâtre et oralité

Précisons tout d'abord que cet ensemble de documents soulève bien des questions pour lesquelles, à l'heure actuelle, nous n'avons guère d'éléments de réponse. Où et quand cette conférence a-t-elle été donnée ? Nous l'ignorons. Une mention du film de Jean-Pierre Mocky, *Les Dragueurs*, sorti le 29 avril 1959, fournit un premier repère. Nous savons par ailleurs que cette conférence est antérieure à celle qui fut prononcée à la Sorbonne en mars 1960 (« Théâtre épique et théâtre dramatique »), ce qui nous offre une seconde borne. Divers autres éléments permettent de dater la conférence que nous publions de la seconde moitié de l'année 1959. Il importe toutefois de rappeler au départ que toutes ces questions entourant cette conférence inconnue sont autant de symptômes d'une négligence étrange mais tout à fait caractéristique de Sartre lorsqu'il s'agit de ses commentaires sur le théâtre. Alors que l'écrivain-philosophe a pris grand soin, tout au long de sa carrière, de rassembler périodiquement et de publier dans les dix volumes des *Situations* tout un ensemble d'articles et d'interviews sur des sujets très variés, le dramaturge n'a jamais témoigné du même souci vis-à-vis des conférences, interviews et écrits sur le théâtre, finalement rassemblés et publiés en 1973 par Michel Contat et Michel Rybalka sous le titre : *Jean-Paul Sartre : un théâtre de situations*¹. Or, comme le rappellent justement les deux éditeurs, c'est à son théâtre

1. Dans leur préface, les éditeurs précisent qu'il s'agit bien d'un livre de Sartre, mais qui pour la première fois « n'est pas dû à son initiative » (*Un théâtre de situations* [1973], Paris, Gallimard, 1992, p. 9).

avant tout que Sartre devait non seulement son immense célébrité mais aussi la plus grande partie de ses revenus : le théâtre fut le grand moteur financier et publicitaire du « phénomène Sartre ». Pourquoi dans ces conditions l'intéressé n'a-t-il jamais pris l'initiative de publier voire même de conserver ses divers textes sur l'art dramatique ? Est-ce précisément parce que la plupart prirent une forme orale ? Plusieurs commentateurs ont déjà noté que ces textes critiques furent en grande partie des textes « parlés » et, comme le théâtre lui-même, le résultat d'un travail collectif dans des circonstances particulières². Encore plus que les conférences, les nombreuses interviews données par Sartre au moment des premières l'insèrent aussi dans un engrenage médiatique où il n'est pas seul et qu'il ne peut pas entièrement contrôler³. Bref, si Sartre célèbre à l'occasion tout ce qui fait du théâtre un phénomène « non littéraire », il est conscient également que la pratique théâtrale le dépossède *a fortiori* de son statut d'« auteur ». En toute logique, on peut émettre l'hypothèse qu'il s'est moins soucié de conserver des traces d'une activité où il ne jouissait pas d'une pleine autonomie.

Pourquoi exhumer cette conférence sans titre et non répertoriée par les spécialistes ? Il nous a semblé qu'elle était intéressante à deux titres au moins. D'une part, elle permet de marquer plus précisément l'évolution de la pensée de Sartre depuis les commentaires et prises de position de l'après-guerre – pour l'essentiel, tout ce que nous trouvons résumé dans le manifeste de 1947 : « Pour un théâtre de situations », – et les conférences et interviews des années cinquante, où Sartre s'acharne de plus en plus contre la dictature en France d'un théâtre bourgeois dont il dénonce la culture de classe dissimulée et les insuffisances. À la recherche d'un théâtre contestataire, mais sceptique envers le théâtre populaire que vient de lancer Jean Vilar, il commence aussi pendant la seconde moitié de la décennie à prendre la mesure de l'œuvre de Bertolt Brecht et de son influence considérable sur le théâtre politique en France. Nous verrons en effet que cette conférence anticipe à bien des égards la conférence capitale : « Théâtre épique et théâtre dramatique », donnée suite à l'invitation de la jeune Ariane Mnouchkine à la Sorbonne le 29 mars 1960, conférence où Sartre commente longuement

l'apport de son confrère allemand, tout en formulant des réserves importantes sur le concept de « distanciation » (*Verfremdung*) qui sous-tend l'esthétique théâtrale de Brecht.

Ces quelques traces textuelles nous permettent, d'autre part et pour la première fois, d'éclairer un nouvel aspect de la créativité sartrienne, à savoir la dimension proprement « orale » de ses conférences. Nous savions déjà, bien sûr, que Sartre ne rédigeait pas les textes de ses conférences sur le théâtre mais qu'il se contentait d'improviser à partir de quelques notes. Jusqu'ici pourtant, nous n'avions aucun exemple précis pour examiner de plus près le processus. Les questions auxquelles nous n'avons pas de réponse précise doivent toutefois nous mettre en garde contre des affirmations trop définitives : Sartre avait-il toutes ces notes sous les yeux au moment de prendre la parole ? Les avait-il esquissées longtemps à l'avance ou la veille ? Il est impossible de le savoir.

Si on le compare à la transcription livrée par les dactylogrammes, le manuscrit des notes conservé à la Beinecke n'est pas tout à fait complet. Il semble s'arrêter en chemin et ne comporte aucune mention de Brecht dont, d'après les dactylogrammes, Sartre analyse brièvement mais très favorablement la pièce *L'Exception et la Règle*. Mais ce qui frappe, dès l'abord, c'est l'extrême richesse des idées qui y apparaissent déjà et l'étendue de leur portée. Lors de la conférence, Sartre n'eut d'évidence pas le temps d'explorer en détail tout ce que ces notes renferment de commentaires potentiels sur la pratique théâtrale. Les trois premiers feuillets proposent par exemple un résumé des idées principales de trois périodes distinctes de réflexion sartrienne sur le théâtre : *primo* le rapport du théâtre à l'image qui relève de ses toutes

2. Voir Gilles Philippe, « Sartre a-t-il écrit les pièces de Jean-Paul Sartre ? », dans M. Contat (dir.), *Sartre*, Paris, Bayard, 2005, p. 277-282 ; Benoît Denis, « Genre, public, liberté. Réflexions sur le premier théâtre sartrien (1943-1948) », *Revue internationale de philosophie*, n° 231, 2005, p. 147-169, et le premier chapitre, « Langage et action : le conflit théâtral » de John Ireland, *Sartre, un art déloyal. Théâtralité et engagement*, Paris, Jean-Michel Place, 1994, p. 19-42.

3. Philippe Lejeune a bien vu les implications de cette contrainte dans « Sartre et l'autobiographie parlée », *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 161-202.

premières recherches phénoménologiques entreprises dans les années trente sur la perception et l'imagination, *secundo* ses idées sur le théâtre antique développées pendant l'Occupation alors qu'à l'invitation de Charles Dullin il fait un cours sur la tragédie grecque. Cette expérience qui nourrit directement la création des *Mouches* influence également la notion d'un « théâtre de situations » qui sous-tend ses théories théâtrales de l'après-guerre. Mais *tertio* Sartre a clairement en tête sa grande préoccupation des années cinquante : l'usurpation du théâtre français par une classe bourgeoise qui se prétend universelle. Lors de la conférence, il dut sacrifier ses idées sur le théâtre antique et sur la dimension anthropologique de ses origines ainsi que tout développement historique pour relier de manière inédite la question phénoménologique de l'image et l'emprise de l'idéologie bourgeoise.

Politique de l'image et théâtre bourgeois

L'une des nouveautés importantes et inattendues de cette conférence inédite est le commentaire conséquent et nuancé de Sartre sur les dramaturges français qui tiennent l'affiche en même temps que lui ; ces appréciations et ces jugements seront par la suite profondément modifiés ou disparaîtront tout simplement. À tour de rôle, les notes et les dactylogrammes nous rappellent qu'à l'instar de la mise en scène théâtrale, la conférence orale est aussi un produit temporel, et que chaque prise de parole apporte, selon la formulation et le temps que Sartre veut y consacrer, des modifications à toutes les idées qu'il explore. L'improvisation orale réintroduit la dimension dynamique de la pensée et rappelle aussi que les idées de Sartre sont en évolution constante. Si, d'une conférence à l'autre, certaines modifications sont légères, d'autres sont nettement plus abruptes. Dans les notes pour la conférence inédite de 1959, Sartre esquisse ainsi une série de remarques sur les innovations du théâtre de Ionesco : il relève avec beaucoup de pertinence tout ce qui sépare le traitement du langage dans *La Cantatrice chauve* du film *Les Dragueurs* de Mocky (que Sartre a trouvé sans intérêt), et notamment la capacité du dramaturge roumain à subvertir les lieux communs, de « [v]oir le langage du

dehors comme quelqu'un qui ne saurait pas s'en servir » (Notes, f. 12) avec pour résultat que « [n]otre langage devient fou devant nous » (f. 17). Lors de la conférence elle-même, il garde les mêmes propos élogieux mais y glisse tout de même une phrase que la transcription met entre parenthèses : (« À mon avis Ionesco a maintenant tendance à aller vers des mythes de droite, alors qu'il ne s'agissait nullement de cela au départ », Conférence, f. 11). Quelques mois plus tard, dans sa conférence « Théâtre épique et théâtre dramatique », Sartre ne devait évoquer Ionesco que pour se moquer des incohérences esthétiques et idéologiques de *Rhinocéros*⁴. Les prises de position politiques de ce dernier ont effacé toutes ses vertus poétiques.

Anouilh subit un traitement analogue. Certes, dans les notes de 1959, Sartre ne montre pas beaucoup d'estime pour l'auteur d'*Antigone*, mais il propose tout de même une appréciation intéressante de son adaptation de la tragédie grecque. Évoquant le conflit de perspectives opposant Antigone et Créon (celui-ci incarnant l'ordre par rapport à sa nièce « qui veut tout, tout de suite » ; Notes, f. 9), les notes de Sartre formulent déjà avec élégance et précision le lien entre la jeunesse et le tragique qui renouvelle la pièce antique pour l'esprit bourgeois d'Anouilh : « Note l'homme est l'assassin du jeune homme qu'il a été. Oui. Mais au moins a-t-il été ce jeune homme. Et le théâtre d'Anouilh est l'instant cérémonieux où chacun constate à la fois cette intransigeance et son impossibilité » (Notes, f. 10). Cet aperçu original ne sera pas maintenu lors de la conférence de mars 1960 quand Sartre évoquera en effet de nouveau *Antigone*, mais en effaçant cette fois Anouilh et son adaptation : il s'agit uniquement de la pièce de Sophocle, vue dorénavant d'après la perspective de Hegel comme le support de deux droits en conflit.

Ce qui semble délicat dans de tels jugements, c'est que la question politique reste malgré tout peu stabilisée dans la conférence inédite de 1959. L'histoire immédiate y est ainsi absente : Sartre ne fait aucune allusion ni à la guerre d'Algérie ni même à sa pièce *Les Séquestrés d'Altona*, créée pourtant au théâtre de la Renaissance

4. *Rhinocéros* a été créé au théâtre de l'Odéon par Jean-Louis Barrault le 25 janvier 1960, de toute évidence après la conférence inédite.

le 23 septembre. Dans « Théâtre épique et théâtre dramatique » en revanche, on sent que Sartre met un peu d'ordre idéologique dans les démonstrations plus conceptuelles proposées lors de la conférence de 1959, où la frontière séparant les dramaturges bourgeois des tenants d'un théâtre nouveau et contestataire n'est pas toujours très claire. Après *Rhinocéros*, dont la première eut apparemment lieu entre les deux conférences, Ionesco n'est plus récupérable. La conférence inédite avait voulu distinguer Ionesco et Beckett d'un théâtre de divertissement bourgeois associé au boulevard illustré par *La Petite Hutte* d'André Roussin (1947) et *Patate* de Marcel Achard (1957). Sartre veut mettre en rapport cette différence et le problème théorique qui structure ses propos dans leur ensemble, à savoir la façon dont le théâtre façonne une image animée où le public contemple des représentations de lui-même. Si pour Sartre, *La Petite Hutte* et *Patate* se sont avérées des succès de boulevard durables, c'est que les deux pièces ont présenté à leur public une image de la nature immuable de l'homme que la bourgeoisie contemple avec plaisir, c'est-à-dire sans vraiment la voir, car il s'agit d'« une image qui [est] participation pure⁵ ». Les notes de la conférence inédite précisent à cet égard que « la participation [...] ne lui donne pas à voir mais à vivre [...] comme sujet non comme objet » (Notes, f. 15). Ionesco et Beckett proposent au contraire des images qui rendent cette participation difficile, qui forcent le spectateur à se voir aussi comme un objet. *La Cantatrice chauve* nous oblige, dit Sartre, à saisir nos actions les plus banales et notre langage « du dehors » (Notes, f. 12), car en devenant « fou devant nous », notre langage « s'objective » (Notes, f. 17). De même, le deuxième acte d'*En attendant Godot*, « le même que le premier et cependant autre », nous fait prendre « de la distance et l'on nous montre quelque chose qui prend de l'opacité et qui est nous-même, public, mais comme objet » (Notes, f. 16).

La démonstration est convaincante et claire. Mais quand Sartre cherche à résumer l'apport de cette transformation de l'image théâtrale, il se heurte à un problème de formulation : « Toutefois nous avons déjà constaté 2 types de distanciation : a) le langage de Ionesco. b) le 2^{me} Acte de *Godot*. Dans les 2 cas, l'es-trangement (*sic*) nous fait voir » (Notes, f. 16). Au

moment de revenir sur cette idée lors de la conférence de mars 1960, cette terminologie critique est devenue, aux yeux de Sartre, problématique : petit à petit, au cours de la bataille de Brecht en France, le mot de « distanciation » a remplacé le néologisme « estrangement » pour traduire le concept-clé (*Verfremdung*) de la technique théâtrale du contemporain capital allemand. Comme le confirme la transcription de la conférence inédite – où Sartre présente d'ailleurs le terme d'« estrangement » comme « la traduction qu'un analyste français, le Dr Lacan, a donné du mot allemand de Freud » (Conférence, f. 14) – Sartre situe le dramaturge marxiste tout simplement un peu plus loin sur le même axe de la « distanciation » où, d'après la démonstration sartrienne, Ionesco et Beckett sont déjà actifs. En mars 1960, devant Ariane Mnouchkine et un public universitaire, toute confusion entre le théâtre bourgeois, même critique et innovateur de Beckett et le théâtre épique de Brecht sera à éviter, et l'on peut comprendre que Sartre veuille aussi gommer toute confusion éventuelle mêlant la psychanalyse freudienne et le marxisme révolutionnaire de Brecht.

Poursuivant sa réflexion sur l'image et l'identification, Sartre propose dans la conférence que nous donnons une série de jugements sommaires mais tranchants sur la question du héros dramatique. Tout commence par une exhortation : « Faites bien attention, même si vous écrivez une pièce dite révolutionnaire ou anti-bourgeoise de ne pas mettre un héros dedans, parce que si vous y mettez un héros, même révolutionnaire, et même s'il meurt à la fin, tout le public part réconcilié avec lui-même : c'est pour lui que le héros est mort ! » (Conférence, f. 12). Dès qu'un public bourgeois contemple un héros sur scène, il ne peut que s'identifier à lui, quelles que soient sa vision du monde, ses idées politiques. De deux choses l'une, poursuit Sartre, « ou ce héros meurt, et c'est la fin des contradictions. Il est mort pour le public [...]. Ou bien il triomphe, et même si ses buts et ses recherches ne sont pas dans l'ensemble très sympathiques au public bourgeois, du moins est-il allé de l'avant » (Conférence, f. 12). Pour le spectateur bourgeois, tout protagoniste héroïque est avant tout

5. « Théâtre épique et théâtre dramatique » (1960), dans *Un théâtre de situations*, op. cit., p. 130.

l'incarnation d'une instance messianique qui prend sur elle les contradictions sociales ou politiques que la pièce s'efforçait d'exposer. Et Sartre de résumer de manière particulièrement virulente les conséquences néfastes de cette conception du théâtre : « [...] si vraiment tout intérêt dramatique exige l'incarnation du public dans la peau du héros ou du personnage en scène, alors il faut perdre complètement l'espoir que le théâtre puisse être autre chose qu'une espèce de rêve un peu malséant, malsonnant et malodorant que des tas de personnes viennent faire ensemble » (Conférence, f. 13). Jamais Sartre n'a été si proche de Brecht et des principes du théâtre « épique », conçus précisément pour mettre en cause ce statut de héros individuel au cœur d'un théâtre d'identification. Pourtant, quelques mois plus tard, à la Sorbonne, Sartre corrigera ce parti pris et se mettra fermement dans le camp opposé du théâtre « dramatique », prenant par là même une position plus nuancée sur la question de l'image théâtrale où, désormais, un certain degré d'identification n'est pas incompatible avec un théâtre critique et contestataire⁶.

Ce rapprochement momentané de Brecht, serait-ce une des raisons qui font que cette conférence est restée dans l'oubli ? Peut-être, même si ce parti pris passager – qui reste tout au plus implicite – n'invalide en rien une argumentation qui se révèle rigoureuse du début à la fin. D'ailleurs, ce qui frappe en lisant les notes de Sartre, c'est leur extrême lisibilité – non tant sur le plan graphique que sur le plan conceptuel. Cela tient en grande partie au fait que ces notes se présentent rarement sous la forme de références obliques ou abrégées mais comme des réflexions déjà formulées. Il y a bien quelques brèves notes énigmatiques (par exemple : « Montréal. Quelqu'un de très mal », Notes, f. 6), mais Sartre a très souvent recours à des phrases courtes mais complètes, voire à des enchaînements, des amorces de rédaction plus prolongées. De feuillet en feuillet, on retrouve ainsi des esquisses de développement qui ancrent les différentes étapes de sa démonstration. Le feuillet 11, par exemple, qui prépare la discussion sur Ionesco et Beckett, organise son matériau sur le « pessimisme récupéré » autour de cinq phrases complètes et précises qui font d'ailleurs penser au résumé d'une rédaction scolaire : « Quand la bourgeoisie montrait (au XIX^e), il y avait un divorce entre l'écrivain et son

public bourgeois. C'est que la bourgeoisie voulait se faire peindre sous d'étincelantes couleurs comme avait fait la monarchie et l'aristocratie féodale. » Après l'exposition, voici la modulation : « Mais ses écrivains authentiques partageaient son pessimisme et le tournaient contre elle. » Suit la synthèse qui permet la transition vers le théâtre de Ionesco et de Beckett : « public s'oppose à ses écrivains tant qu'elle [la bourgeoisie] ne comprit pas qu'il la détestait au nom de ses principes et (Flaubert) d'une impossible aristocratie et non pas d'une classe opprimée. Or il existe justement de nos jours des pessimistes sincères et qui condamnent l'homme bourgeois lui-même. »

Les contraintes de l'oral

La condensation de la pensée est une des caractéristiques de la conférence – en dehors de certains tics du langage oral (« vous voyez », « eh bien », etc.) et d'une syntaxe moins variée que celle que déploie l'écrivain. Le conférencier sait que son temps est limité et comme l'improvisation orale favorise la digression (exemples, anecdotes, etc.), ces courtes phrases rédigées au stade des notes imposent un rythme accéléré à l'argumentation en cours⁷. Comparant les notes et la transcription, on a l'impression que les enchaînements reflètent une pensée qui avance plus vite qu'elle ne le ferait dans un écrit. Considérons par exemple la séquence

6. L'une des raisons de ce brechtisme inattendu de Sartre est suggérée par sa réponse à l'une des questions à la fin de la conférence inédite. Sommé de préciser s'il a appliqué dans son théâtre ce qu'il « vient d'expliquer dans sa conférence », Sartre répond que non, qu'il a fait « du théâtre qui adhère », et il se lance dans une autocritique centrée sur la construction dramatique des *Mains sales*. Contre ses intentions, le public de la pièce « a pensé que le plus intéressant était Hugo, mais Hugo bourgeois, jeune bourgeois, mourant chaque soir de ses contradictions, sur scène, pour les spectateurs qui sortaient ensuite tout contents » (Conférence, f. 18).

7. En comparant la cinquantaine de pages qui comporte la transcription de « Théâtre épique et théâtre dramatique » dans *Un théâtre de situations* (op. cit., p. 113-163) et la durée de la conférence qu'elles supposent (bien plus de deux heures), on est particulièrement sensible à la tension entre argument et digression (le temps passé sur les exemples, notamment) qui sous-tend cette performance orale de Sartre.

à la fin du premier feuillet des notes où Sartre aligne des réflexions sur la problématique du public et de l'image : « Cependant il y a en ce moment même deux relations du public à l'image. En France, l'homme est un être qui s'entoure de ses propres images. C'est qu'il est réflexif. Il se décide en fonction de l'être qu'il est. Mais il ne se voit pas. Il s'envoûte » (Notes, f. 1-2). On imagine toute l'ingéniosité que l'auteur du *Saint Genet comédien et martyr* aurait déployée pour développer les idées majeures renfermées dans ces phrases. Ici, comme le confirment les dactylogrammes, le conférencier amplifie à peine : « L'homme s'entoure des images de lui-même qu'il a fabriquées. Mais le rapport avec son image, selon qu'il s'agit d'un miroir, d'un portrait, ou d'un film est très variable. Quelquefois ce rapport est un rapport de vision, c'est-à-dire qu'il se voit ; et d'autres fois c'est un rapport d'envoûtement, c'est-à-dire qu'il vit son image et qu'il ne la voit pas » (Conférence, f. 1). Ces quelques phrases qui ouvrent la conférence lancent une piste, posent des points de repère plus qu'elles ne délimitent un terrain d'analyse que le commentaire à venir se chargera d'épuiser. De même, la transcription de la dernière partie de la conférence nous livre des paragraphes brefs où les transitions font de plus en plus défaut. Devant la ligne d'arrivée, on dirait que la pensée de Sartre s'accélère de nouveau avant qu'il ne termine un peu abruptement ses remarques par le constat que le théâtre n'est pas « un art universel en France » (Conférence, f. 17).

C'est que le conférencier est conscient que sa conférence, soumise aux mêmes contraintes temporelles que son théâtre dont la performance suppose toujours l'épuisement d'un temps réel, limité et irrévocable, est toujours appelée à s'achever. L'inachèvement propre au régime purement textuel n'est pas possible. Mais à la différence des mises en scène du théâtre de Sartre qui suivent un texte, ses conférences, qui allient improvisation et analyse, sont toujours d'une certaine manière appelées à s'achever trop tôt. Si Sartre peut prendre goût aux circonstances de ses interventions orales, se sentant renouvelé par les contextes très variés de ses prises de parole ou par la réaction enthousiaste de son public (c'est le cas en mars 1960 à la Sorbonne), on est conscient aussi de tout son effort pour réduire et canaliser sa pensée : Sartre a toujours considéré l'oral

comme un mode de transmission inférieur à l'écrit. Ce qu'il confie à Michel Contat à propos des insuffisances de l'interview est toujours pertinent pour la conférence. À la question « Y a-t-il quelque chose que vous voudriez ajouter ? », Sartre répondait : « Tout en un sens, si vous voulez et en un autre rien. Tout, parce que par rapport à tout ce que nous avons formulé, il y a tout le reste, tout ce qui demanderait à être approfondi avec soin. Mais ça, ce n'est pas dans une interview qu'on peut le donner⁸. » Ni même dans une conférence, pourrait-on ajouter. Pour Sartre, le cadre de l'oral est toujours contraignant.

Frustrante sur le plan purement intellectuel, la conférence se rachète idéologiquement. L'oral suppose un langage plus quotidien, voire une démocratisation de la parole. Fidèle aussi à son esprit d'engagement, il rapproche Sartre de son public, à tous les points de vue. Les deux se voient, partagent le même espace ; le langage parlé sollicite plus directement le contact, et l'exposé est suivi de questions et de réponses. Mais est-ce que ce rapprochement favorise pour autant une meilleure compréhension, un échange réel ? Sartre termine la conférence de 1959 en évoquant une expérience orale antérieure, une conférence qu'il avait faite dans une université populaire qui s'était fondée rue Mouffetard (encore une conférence inédite sur le théâtre !) : « J'ai parlé une heure sur le théâtre. Après cela, je leur ai dit – ils étaient une centaine – quel genre de pièces préféreriez-vous ? Et (*sic*) bien il y en a deux ou trois [...] qui m'ont répondu, approuvés par les autres : "Pour le savoir il aurait fallu aller au théâtre." Pas un n'y était allé, pas un n'en avait les moyens » (Conférence, f. 17). Sartre tient manifestement à conclure sa conférence en réaffirmant à l'aide d'un nouvel exemple qu'il n'y a pas de théâtre populaire en France. Mais ne relève-t-il pas en même temps toute l'incapacité d'un public populaire à entrer dans le dialogue qu'il propose, à participer à l'échange que sa présence et sa présentation étaient censées déclencher ? Consciemment ou involontairement, nous semble-t-il, Sartre révèle une faille dans les bonnes intentions de la conférence. Conçue pour lui permettre de sortir par moments du pacte littéraire – généreux

8. « Autoportrait à soixante-dix ans » (entretien avec Michel Contat, 1975), *Situations*, X, Paris, Gallimard, 1976, p. 137.

mais tout de même élitiste – qui le lie à ses lecteurs bourgeois, la voie orale ne garantit en rien une meilleure transmission à un public plus général. Pour Sartre, la prise de parole improvisée reste un pari, une gageure, à valoriser comme expérience et comme événement, mais non pas à conserver en tant que trace d'une aventure intellectuelle. *Scripta manent, verba volant* dit l'adage que Sartre mobilisera dans *L'Idiot de la famille* pour marquer la conversion définitive du jeune Gustave acteur en Flaubert écrivain⁹. Pour ce qui est de la conférence sur le théâtre de 1959, Sartre semble s'être fort bien accommodé de la sagesse antique.

*

Nous proposons ici en facsimilé les notes manuscrites de la conférence sur le théâtre de 1959, conservées par la Beinecke Library de l'Université de Yale (cote : Gen. Sartre, box 2, folder 30 ; microfilm : film-2604). Ces dix-neuf feuillets sont rédigés à l'encre bleue sur le papier quadrillé qu'utilise toujours l'auteur à l'époque. Ils ont été reliés (sans doute par un collectionneur) sous une couverture cartonnée ornée du titre « Notes sur le théâtre »¹⁰.

Nous donnons à la suite, p. 127, la transcription d'un des deux dactylogrammes conservés au département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale de France (cote : NAF 28405 ; dossier « Varia » de l'achat 93-23). Nous avons retenu le dactylogramme le plus complet et le plus abouti (17 f.) ; il a été rassemblé dans un feuillet plié à l'en-tête du vendeur (le libraire Alain Nicolas, Paris), qui porte la note « Jean Cau » (ancien secrétaire de Sartre, probablement à l'origine du passage en vente du document). Nous corrigeons tacitement coquilles et fautes, et intégrons de la même façon les corrections manuscrites, somme toute mineures. Le second dactylogramme (47 f.), incomplet, a peut-être servi de base au premier ; il est suivi des minutes des échanges de Sartre avec la salle (quatorze questions et réponses). Il s'agit ici probablement d'une saisie faite à partir d'un enregistrement.

9. « *Scripta manent* » est le titre donné par Sartre au quatrième chapitre de la section « La personnalisation » dans le premier volume de *L'Idiot de la famille. Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, Paris, Gallimard, 1971, p. 906-979.

10. Les transcriptions de ces notes ont été réalisées par L. Rauzier, revues et complétées par M. Contat, V. de Coorbyter, G. Cormann et J. Ireland.

JOHN IRELAND enseigne la littérature française à l'Université d'Illinois à Chicago. Il est actuellement président de la North American Sartre Society et fait partie de l'équipe Sartre de l'ITEM (CNRS-ENS), qui a préparé le *Théâtre complet* de Sartre (Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2005). Spécialiste du théâtre contemporain, il a aussi publié *Sartre, un art déloyal : théâtralité et engagement* (Jean-Michel Place, 1994).

jireland@uic.edu

Deux sorte de rapport à une image.

La voir ou la vivre.

Dans une glace on ne se voit pas. Sauf
à de très rares moments. Obscurité.

Quel est aujourd'hui le rapport du spectateur
en France avec cette image ?

Intériorité ou extériorité ?

Cela doit s'expliquer par le public.

L'enchantement par l'image.

[La classe bourgeoise domine.

Le mythe n'est pas unheimlichkeit. Il est
la familiarité mais poussée au typique.

De les conflits : on porte sur la scène ceux
qu'on connaît.

Cependant il y a en ce moment même
deux relations du public à l'image. En France.

Deux sortes de rapport à une image.

La voir ou la vivre.

Dans une glace, on ne se voit pas. Sauf / à de très rares moments. Obscurité

Quel est aujourd'hui le rapport du spectateur / en France avec cette image ?

Intériorité ou extériorité ?

Cela doit s'expliquer par le public.

L'enchantement par l'image.

[La classe bourgeoise domine.

Le mythe n'est pas unheimlichkeit. Il est / la familiarité mais poussée au typique.

Ou les conflits : on porte sur la scène ceux / qu'on connaît

Cependant il y a en ce moment même / deux relations du public à l'image. En France,

l'homme est un être qui s'entoure de ses
propres images. C'est qu'il est réflexif. Il se décide en fonction de
l'être qu'il est. Mais il ne se voit pas. L'exemple.

Mais jusqu'à Théspis, l'image de l'homme est
de contradiction : elle est inanimée
à partir de Théspis
Il est animé.

Rapport et essentiellement
de l'homme
à
l'image

Donc du public au personnage. Cette image
vivante reflète son public dans son mouvement : praxis.
qui est elle-même contradictoire. Conflits.
Seulement ce rapport est extrêmement variable.

Deux limites :

1) La caste des prêtres montrant
l'homme sacré

à
la foule profane.
Hétérogénéité.

l'homme est un être qui s'entoure de ses / propres images. C'est qu'il est réflexif. Il se décide en fonction de / l'être qu'il est.
Mais il ne se voit pas. Il s'envoûte.

Mais jusqu'à Théspis, l'image de l'homme est / sa contradiction : elle est inanimée

À partir de Théspis

Il est animé.

Le rapport est essentiellement / de l'homme / à / l'image

Donc du public au personnage. Et cette image / vivante reflète son public dans son mouvement : praxis. / qui est elle-même
contradictoire. Conflits. / Seulement ce rapport est extrêmement variable.

Deux limites :

1) La caste des prêtres montrant

l'homme sacré / à / la foule profane.

Hétérogénéité.

2) Une foule de carnaval
des amateurs se détachent
et jouent ce qu'elle est.

En général, là où il existe des luttes entre des
groupes – disons plus simplement des luttes de classe,
le théâtre dominant reflète les conceptions de l'homme de
la classe dominante ou d'une des classes dominantes. Et
il reflète les conflits. Théâtre aristocratique et toujours théâtre populaire. X
Classicisme. Monarchie absolue. Équilibre entre
l'aristocratie foncière et la bourgeoisie (noblesse de robe)
X α) Corneille : Dort
héros et le roi
(aristocratie - magistrature bourgeoise - monarchie)
Conflits apaisés par l'arbitre.
X β) Racine (Goldmann) juridique
Tensivisme.
Une partie de la bourgeoisie se retire administrateurs
retraités. Contradictions internes : boude le roi qui lui substitue
une classe plus active, dépend du roi.
Insolubilité sur terre. Tragédie : pas d'arbitre.
Dieu caché.

2) Une foule de carnaval / des amateurs se détachent / et jouent ce qu'elle est.

En général, là où il existe des luttes entre des / groupes – disons plus simplement des luttes de classe,
le théâtre dominant reflète les conceptions de l'homme de / la classe dominante ou d'une des classes dominantes. Et / il en
reflète les conflits. Théâtre aristocratique et toujours théâtre populaire.

Classicisme. Monarchie absolue. Équilibre entre / l'aristocratie foncière et la bourgeoisie (noblesse de robe)

α) Corneille : Dort

le héros et le roi / (aristocratie - magistrature bourgeoise - monarchie) / Conflits apaisés par l'arbitre

β) Racine (Goldmann)

juridique

Jansénisme.

Une partie de la bourgeoisie des hauts administrateurs / se retire. Contradictions internes : boude le roi qui lui substitue / une
classe plus active, dépend du roi. / Insolubilité sur terre. Tragédie : pas d'arbitre.

Dieu caché.

Quel rapport avec le personnage.

Aujourd'hui subjectif ou objectif.

Classe bourgeoise toute puissante sur le théâtre.

1) Répartition des édifices.

Centre de Paris et (en partie) rive gauche. / Difficultés pour les classes travailleuses. Public bourgeois.

2) Difficultés d'exploitation. / croissantes.

Cinéma / Télévision / Autos.

Déplacement saison : septembre – mai. / le dimanche : mauvais jour. / Donc prix élevés (éliminant un certain public)

Théâtre aux mains de la bourgeoisie. / Et chaque salle a son public (courants dans / bourgeoisie : intellectuelle etc.)

3) Moyens de pression

a) Critique et diffusion

Mass media : journaux, télé, radio (refuse / d'insérer des « pavés »)

Ce qu'est un critique. / L'erreur : toujours approprié à ses lecteurs.

J.J. Gautier / Kemp

X

2) l'argent

Ils n'y vont pas : ils n'en ont pas envie.

Des publics : Anouilh
contre
Gautier : il
gagne.

3) le scandale

(Vaillant : Colonel Foster commence à voir clair)
Troubles. Puis police.

4) politique des directeurs.

~~Que veut cette classe toute puissante.~~
~~Cela dépend.~~

Anouilh
contre

β l'argent Des publics : Gautier : il / gagne.
Ils n'y vont pas : ils n'en ont pas envie.

χ) Le scandale

(Vaillant : Colonel Foster commence à voir clair)
Troubles. Puis police.

δ) politique des directeurs

Que veut cette classe toute puissante.

Cela dépend.

4)

6

la plupart des auteurs sont nés d'elle et vivent en elle. Ils partagent comme public les opinions des autres.

Que veut cette classe toute puissante.

voit la peinture de l'homme bourgeois tel qu'il se / voit lui-même.

x A) Théâtre = divertissement

Mais ce n'est pas si vrai.

Cinéma : oui. Parce que : mass media donc : pour les autres. (Ce fut la théorie de Hollywood jusqu'à la télévision)

Montréal

quelqu'un d'autre mal.

"En ce cas, il faut le faire parler chez nous. Notre public s'avertit et ne le croira pas. Sinon, telle société le / prendra et ceux là croiront ce qu'il dira."

En fait elle veut

sa confirmation. Se confirmer par des textes écrits.

B) L'Amour

Pourquoi tout parle d'amour alors qu'on s'en occupe si peu dans la vie ?

La plupart des auteurs sont nés d'elle et vivent / en elle. Ils partagent comme public les opinions des autres. Que veut cette classe toute puissante.

La peinture de l'homme bourgeois tel qu'il se / voit lui-même.

A) Théâtre = divertissement

Mais ce n'est pas si vrai.

Cinéma : oui. Parce que : mass media donc : pour les / autres. (Ce fut la théorie de Hollywood jusqu'à la télévision)

Montréal. / Quelqu'un de très mal.

« En ce cas, il faut le faire parler chez nous. Notre / public est averti et ne le croira pas. Sinon, telle société le / prendra et ceux là croiront ce qu'il dira. »

En fait elle veut / sa confirmation. Se confirmer par des / textes écrits.

B) L'Amour

Pourquoi tout parle d'amour alors qu'on / s'en occupe si peu dans la vie ?

α) la singularité contre le social

c'est à dire la vie privée.

(selon x voir) l'érotisme = le singulier, ce qui ne peut pas

Or c'est cela qu'on nous montre : la chambre à coucher.

Bien entendu, la censure morale intervient.

Fausse particularité

Lolita : l'amour maudit.

Ne passera pas au théâtre.

β) la nature humaine

[Chaque] la bourgeoisie refuse d'admettre que la société fait l'homme a une nature immuable.

la petite hutte

à trois. Un salon dans une île déserte. L'éternel ménage à trois. L'éternel féminin.

Le comique vient justement de la permanence de la conduite dans des conditions entièrement changées.

γ) le pessimisme

Attaquer l'homme, c'est justifier l'ordre.

Mais en outre : la suprématie de la classe bourgeoise ne se fonde sur rien (puisque l'homme bourgeois est universel) et puisque

α) la singularité contre le social

c'est à dire la vie privée. / l'érotisme = le singulier, ce qui ne peut pas / se voir se voir

Or c'est cela qu'on nous montre : la chambre à / coucher. / Bien entendu, la censure morale intervient.

Fausse particularité

Lolita : l'amour maudit. / Ne passera pas au théâtre.

β) la nature humaine

La bourgeoisie refuse d'admettre que la société fait l'homme. L'homme a une nature immuable.

La petite hutte

Un salon dans une île déserte. L'éternel ménage / à trois. L'éternel féminin.

Le comique vient justement de la permanence des / conduites dans des conditions entièrement changées.

γ) le pessimisme

Attaquer l'homme, c'est justifier l'ordre. / Mais en outre ; la suprématie de la classe bourgeoise ne se fonde / sur rien (puisque l'homme bourgeois est universel) et puisque

d'ailleurs la classe bourgeoise se donne elle-même comme classe universelle. L'optimisme féodal repose sur la théocratie : les élus diffèrent en nature du peuple et leur nature est bonne, celle du peuple est mauvaise.

+ Les bourgeois considèrent que la nature humaine est mauvaise (thème bourgeois dès le XVI^{ème} et le protestantisme) et créent l'anti-nature (industrie - anti-physis) dans le monde - et en eux-mêmes (distinction = contraire de noblesse - les d'opposité)

+ La supériorité bourgeoise n'est pas dans la nature qu'il a commune avec le peuple mais dans la nature refusée ou changée.

L'origine profonde de ce pessimisme c'est la structure concurrentielle de l'économie bourgeoise à son origine.
Homo homini lupus.

d'ailleurs la classe bourgeoise se donne elle-même comme classe / universelle. L'optimisme féodal repose sur la théocratie : les élus / diffèrent en nature du peuple et leur nature est bonne, celle / du peuple est mauvaise.

Les bourgeois considèrent que la nature humaine est / mauvaise (thème bourgeois dès le XVI^{ème} et le protestantisme) / et créent l'anti-nature (industrie-antiphysis) dans le monde/et en eux-mêmes (distinction = contraire de noblesse . Pas d'appétit / etc)

La supériorité bourgeoise n'est pas dans la nature / qu'il a commune avec le peuple mais dans la nature / refusée ou changée.

L'origine profonde de ce pessimisme c'est la structure / concurrentielle de l'économie bourgeoise à son origine.
Homo homini lupus.

9

✓ α) pessimisme profondément bourgeois : l'air
(au sens où il est produit par la classe)
Patate

Ni vraiment bon, ni vraiment méchant.
Trop mou pour faire le mal

Au fond plus pessimiste que la théorie de la
volonté de puissance.
Avec de l'attendrissement : Il y a de bons moments

Une relation d'homme à homme profondément pourrie.
On accepte la société

× β) pessimisme de refus (Anouilh)

mais on refuse tout.

Refus accepté si il est universel.
Qu'on frappe à droite si l'on frappe à gauche.

Résultat : zéro. L'ordre. Est entièrement
blâmé, rejeté (Créon). Mais précisément la révolte contre
lui est intenable : c'est celle de la jeunesse
"qui veut tout, tout de suite"

et qui meurt
ou réellement

ou simplement parce qu'un homme est un
jeune homme mort. "Si tu veux vivre, assiste d'abord à tes funérailles."
K. Mansfield

α) pessimisme profondément bourgeois : le vrai / (au sens où il est produit par la classe)

Patate

Ni vraiment bon, ni vraiment méchant. / Trop mou pour faire le mal

Au fond plus pessimiste que la théorie de la / volonté de puissance.

Avec de l'attendrissement : Il y a de bons moments. / Une relation d'homme à homme profondément pourrie.

On accepte la société

β) pessimisme de refus (Anouilh)

mais on refuse tout.

Refus accepté si il est universel. / Qu'on frappe à droite si l'on frappe à gauche. / Résultat : zéro. L'ordre. Il est entièrement / blâmé, rejeté (Créon). Mais précisément la révolte contre / lui est intenable : c'est celle de la jeunesse / « qui veut tout, tout de suite » / et qui meurt / ou réellement / ou simplement parce qu'un homme est un / jeune homme mort. « Si tu veux vivre, assiste d'abord à tes funérailles. » / K. Mansfield.

Il y a l'instant

qui est celui de l'exigence absolue / et de la mort.

Il y a le temps qui représente le déroulement / en ordre et les compromissions.

C'est flatteur, à la condition de retourner :

Note l'homme est l'assassin du jeune homme qu'il a / été.

Oui.

Mais au moins a-t-il été ce jeune homme. Et / le théâtre d'Anouilh est l'instant cérémonieux. / où chacun constate à la fois cette intransigence / et son impossibilité

Profondément, cela débouche sur Dieu. C'est ce / que Jaspers appelle / le chiffre de l'échec

Il y a une raison surnaturelle à l'échec / et non pas une raison / sociale

1) Le pessimisme récupéré

Quand la bourgeoisie montait (au XIX^{me}), il y avait un divorce entre l'écrivain et son public bourgeois.

C'est que la bourgeoisie voulait se faire peindre sous d'étincelantes couleurs comme avait fait la monarchie et l'aristocratie féodale.

X Emile Augier : le thuriféraire
Mais ses écrivains authentiques partageaient son pessimisme et le tournaient contre elle.
X Flaubert

La bourgeoisie - public s'opposa à ses écrivains tant qu'elle ne comprit pas qu'il la détestait au nom de ses principes et (Flaubert) d'une impossible aristocratie.

et non pas

d'une classe opprimée

Or il existe justement de nos jours de pessimistes sincères et qui condamnent l'homme bourgeois lui-même.

D'abord les exclus

1) Le pessimisme récupéré

Quand la bourgeoisie montait (au XIX^{me}), il y avait / un divorce / entre l'écrivain et son public bourgeois

C'est que la bourgeoisie voulait se faire peindre sous / d'étincelantes couleurs comme avait fait la monarchie / et l'aristocratie féodale.

Emile Augier : le thuriféraire

Mais ses écrivains authentiques partageaient / son pessimisme et le tournaient contre elle.

Flaubert

La bourgeoisie - public s'opposa à ses écrivains / tant qu'elle ne comprit pas qu'il la détestait / au nom de ses principes et (Flaubert)

d'une impossible aristocratie / et non pas / d'une classe opprimée

Or il existe justement de nos jours / des pessimistes sincères et qui / condamnent l'homme bourgeois lui-même.

D'abord les exclus

12

Benois

Adamov (première manière)

Beckett

Le langage Cantatrice chauve

Ionesco

Vocabulaire du dehors

Comme quelqu'un qui ne saurait pas s'en servir

Il prend

- les proverbes
- les tics
- les lieux communs

et réalise

une distanciation (passage à l'absurde)

ceci montre une mécanique terrible et inflexible.

À la limite on n'oserait plus parler.

Mais c'est servir nécessairement l'ordre.

(chose de neuf, c'est à dire pour se servir d'une mécanique aussi monstrueuse amène nécessairement à l'acceptation de la coutume

Ionesco

Adamov (première manière)

Beckett

Le langage Cantatrice chauve

Ionesco Voir le langage du dehors / comme quelqu'un qui ne saurait pas s'en servir / Il prend

les proverbes

les tics

les lieux communs

et réalise / une distanciation (passage à l'absurde)

ce recul / montre une mécanique terrible et / inflexible / À la limite on n'oserait plus parler. / Mais c'est servir nécessairement l'ordre. / L'absurdité de tout effort pour dire quelque chose / chose de neuf, c'est à dire pour se servir d'une / mécanique aussi monstrueuse / amène nécessairement à / l'acceptation de la coutume

X

Beckett

13

En attendant Godot.

Un admirable effort pour renouveler la vision théâtrale.

Celle-ci est nécessairement – semble-t-il – succession
et non répétition : la praxis.Or le deuxième acte est la répétition du premier et
nous savons d'avance qu'il n'y arrivera rien de plus.Mais pourquoi Godot ne vient-il jamais ?Et qui est Godot ?α) N'importe qui : Dieu, la Révolution, une transfor-
mation quelconque des rapports humains.

Personnellement j'ai attendu Godot.

Un jeune étudiant. Surmenage. Déséquilibre / passager.

β) Pourquoi ne vient-il pas ?

Peut-être est-il venu.

Peut-être c'est chacun de nous si...

Peut-être savons-nous qu'il est mort et faisons

Beckett

En attendant Godot.

Un admirable effort pour renouveler la vision théâtrale.

Celle-ci est nécessairement – semble-t-il – succession / et non répétition – la praxis.

Or le deuxième acte est la répétition du premier et / nous savons d'avance qu'il n'y arrivera rien de plus.

Mais pourquoi Godot ne vient-il jamais ? / et qui est Godot ?α) N'importe qui : Dieu, la Révolution, une transfor-
mation quelconque des rapports humains.

Personnellement j'ai attendu Godot.

Un jeune étudiant. Surmenage. Déséquilibre / passager.

β) Pourquoi ne vient-il pas ?Peut-être est-il venu. / Peut-être c'est chacun de nous si...

Peut-être savons-nous qu'il est mort et faisons

14

nous semblant de l'attendre etc. etc.

Bref nous retrouvons le pessimisme de Patate.

La pièce de boulevard et l'autre ont des conclusions bourgeois
et semblables.

Les hommes qui ont écrit sont de vie très
différentes.

Mais le résultat est le même.

D) Le héros.

Note [Le public bourgeois se moque du héros positif]

Et les résultats ne sont pas fameux, en effet.

Mais il a gardé du goût pour le héros négatif
celui-ci peut prendre deux formes

α) Il sort du commun et s'écroule, déchiré
par ses contradictions.

On trouve la réconciliation par la destruction des
contraires. Le public s'identifie à lui et frappe
dans la mort. Il vit la contradiction et s'en libère.

× Les Mains sales : Hugo

β) Il sert une autre classe et triomphe
même dans la mort.

nous semblant de l'attendre etc. etc.

Bref nous retrouvons le pessimisme de Patate.

La pièce de boulevard et l'autre ont des conclusions bourgeoises / et semblables.

Les hommes qui ont écrit sont de vie très / différentes.

Mais le résultat est le même.

D) Le héros.

Note [Le public bourgeois se moque du héros positif]

Et les résultats ne sont pas fameux, en effet. / Mais il a gardé du goût pour le héros négatif

Celui-ci peut prendre deux formes

α) Il sort du commun et s'écroule, déchiré / par ses contradictions.

Il y a réconciliation par la destruction des / contraires. Le public s'identifie à lui et jusque
dans la mort. Il vit la contradiction et s'en libère. / Les Mains sales : Hugo

β) Il sert une autre classe et triomphe / même dans la mort.

15

Ici encore, on adopte héra pravisamment
et l'on triomphe avec lui.

De toute manière bien du public à la
pièce et la participation

Note
On ne lui donne pas à voir
mais à vivre

Il ne prend pas de recul : vit par la passion
sur l'imaginaire.

Et cet imaginaire c'est lui-même

comme sujet

non comme objet

Ici encore, on adopte le héra pravisamment / et l'on triomphe avec lui.

De toute manière le lien du public à la / pièce est

la participation

On ne lui donne pas à voir

mais à vivre.

Il ne prend pas de recul : il vit par la passion / le nez sur l'imaginaire.

Et cet imaginaire c'est lui-même

comme sujet

non comme objet

1^{re} partie

16

Toutefois nous avons déjà constaté

2 types de distanciation

α) le langage de Ionesco.

β) le 2^{ème} acte de Godot.

Dans les 2 cas, l'es-étrangement nous fait
voir.

Le deuxième acte est le même que le premier
et cependant autre. Du coup le même

apparaît comme autre

C'est à dire que, tout d'un coup, nous
prenons de la distance et l'on nous montre
quelque chose qui

prend de l'opacité

et qui est nous-même, public, mais

comme objet

2^{ème} partie

Toutefois nous avons déjà constaté / 2 types de distanciation

α) le langage de Ionesco

β) le 2^{ème} Acte de Godot

Dans les 2 cas, l'es-étrangement nous fait / voir.

Ce deuxième acte est le même que le premier / et cependant autre. Du coup le même
apparaît comme autre

C'est à dire que, tout d'un coup, nous / prenons de la distance et l'on nous montre

quelque chose qui / prend de l'opacité

et qui est nous-même, public, mais / comme objet

17

à langage de Ionesco se bornait aux lieux
communs, il ennuerait.

Exemple : les Dragueurs.

Mais ces lieux communs affolés qu'il nous
présente restent des lieux communs.

Notre langage devient fou devant nous.

Du coup, il s'objective.

et Nous comprenons alors qu'un nouveau théâtre
possible
N/ un théâtre qui donne à voir.

Ce théâtre ~~devient~~

naît précisément du fait

que le théâtre populaire ne peut plus exister
au moment où les classes travailleuses ont leurs
organisations, leurs moyens de lutte, des théoriciens qui
se font l'interprète de leur vision. Il n'a plus l'aspect
de défense spontanée du théâtre populaire.

Si le langage de Ionesco se bornait aux lieux / communs, il ennuerait.

Exemple : les Dragueurs.

Mais ces lieux communs affolés qu'il nous / présente reste des lieux communs.

Notre langage devient fou devant nous. / Du coup, il s'objective.

Nous comprenons alors qu'un nouveau théâtre / est possible

un théâtre qui donne à voir

Ce théâtre ~~devient~~

naît précisément du fait / que le théâtre populaire ne peut plus exister

au moment où les classes travailleuses ont leurs / organisations, leurs moyens de luttes, des théoriciens qui
se font l'interprète de leurs vision. Il n'a plus l'aspect / de défense spontanée du théâtre populaire.

Mais il a la même fonction. 18

N / Ce théâtre ne peut naître que dans des
démocraties bourgeoises, et ne peut se développer que
dans des démocraties populaires.

Il représente l'étrangement

N / d'hommes que leur origine met d'un côté et
leur parti-pris de l'autre et qui voient toute la
société bourgeoise en tant qu'elle engendre son homme
jusque dans la classe ouvrière.

Mais, comme toujours, cet étrangement peut
lui-même servir à une

montre explicative

Au lieu du langage ou des hommes abstraits
de Beckett,

si c'était la société bourgeoise elle-même
qu'on montrait comme un crabe sur le dos à
tous ceux qui, comme nous, sont dedans.

Mais il a la même fonction.

Ce théâtre ne peut naître que dans des / démocraties bourgeoises et ne peut se développer que
dans des démocraties populaires.

Il représente l'étrangement / d'hommes que leur origine met d'un côté et
leur parti-pris de l'autre et qui voient toute la / société bourgeoise en tant qu'elle engendre son homme
jusque dans la classe ouvrière.

Mais, en même temps, cet étrangement peut / lui-même servir à une / montre explicative

Au lieu du langage ou des hommes abstraits / de Beckett,

si c'était la société bourgeoise elle-même / qu'on montrait comme un crabe sur le dos à
tous ceux qui, comme nous, sont dedans.

Sans héros positifs 19

(l'agène : contradictions pas levées.

Ethnographie montrant population lointaine.

Et c'est nous

Ce nouveau lien

Sans héros positifs

(la gène : contradictions pas levées

Ethnographie montrant population lointaine.

Et c'est nous

Ce nouveau lien

Transcription d'un dactylogramme de la Conférence sur le théâtre (1959) de Jean-Paul Sartre*

L'homme s'entoure des images de lui-même qu'il a fabriquées. Mais le rapport avec son image, selon qu'il s'agit d'un miroir, d'un portrait, ou d'un film est très variable. Quelquefois ce rapport est un rapport de vision, c'est-à-dire qu'il se voit ; et d'autres fois c'est un rapport d'envoûtement, c'est-à-dire qu'il vit son image et qu'il ne la voit pas. Toute la question est de savoir comment aujourd'hui l'homme se voit dans cette image animée qu'on lui présente et qui est une représentation théâtrale. De quelle nature est actuellement le rapport entre le spectateur français et le théâtre ?

Tout d'abord il est double. L'un, qui est la tendance classique du théâtre bourgeois est ce que j'appellerai le rapport subjectif ; et l'autre, qui est en cours de création et qui tire son origine du théâtre de Bertolt Brecht et d'un certain nombre d'autres auteurs, dont quelques-uns sont français, est le rapport d'objectivation. Dans un cas il y a entre le public et l'image qu'on lui présente un rapport *interne*, qu'il peut définir. Dans l'autre cas le public se regarde agir sur la scène comme si, par rencontre, il voyait brusquement sa propre image dans un miroir et ne la reconnaissait pas.

Mais pour mieux comprendre ce que tout cela signifie il faut partir des conditions matérielles du théâtre d'aujourd'hui en France, qui est presque exclusivement un théâtre de bourgeoisie. Toute puissante sur le théâtre, la classe bourgeoise en est en même temps seule cliente et seul contrôle.

D'abord par la répartition des édifices.

Vous n'ignorez pas que la plupart des théâtres sont au centre de Paris, et une toute petite quantité est sur la rive gauche ou alors dans des lieux excentriques, comme par exemple le T.N.P. Mais en gros, c'est le centre, c'est-à-dire un quartier d'où la cherté progressive au XIX^e siècle des terrains a complètement chassé les classes travailleuses, un quartier lui-même entièrement bourgeois et où ces mêmes classes ne reviennent pratiquement jamais, car ce n'est pas seulement une question de prix des places, mais il est extrêmement difficile sauf par le moyen d'organisations d'obtenir que les travailleurs qui ont été chassés dans les faubourgs, dans la banlieue, reviennent dans

une ville voir une pièce de théâtre.

Quand ils y vont, c'est de préférence pour une soirée de délassement, à une opérette, mais il est extrêmement difficile d'obtenir qu'un ouvrier dont le travail finit seulement à 6 h 1/2 ou 7 h., qui a souvent plus de 20 à 25 minutes de trajet à faire pour regagner sa maison, qui doit en plus prendre un costume qui remplace son costume de travail, puisse à 9 h être à un spectacle.

Donc, ce public pratiquement a déserté les salles du centre.

En même temps d'ailleurs, il y a des difficultés d'exploitation toujours croissantes des théâtres, société de castors que l'on conserve à force d'efforts, mais qui peut-être disparaîtrait si on l'abandonnait. Télévision, cinéma, automobile ! Déjà la saison se déplace : à partir de mai, les pièces cessent d'être rentables parce que tout le monde part à la campagne.

C'est la bourgeoisie elle-même qui permet d'alimenter et de soutenir les théâtres parce qu'elle se prête à cette élévation constante des prix du théâtre, qui rend toutes les autres classes incapables d'y aller fort souvent.

En outre cette même bourgeoisie jouit d'un très grand nombre de moyens de pression. Le public bourgeois fait <ou ne fait pas> le succès d'une pièce ou d'une autre. Et puis il y a la publicité, (j'ai vu des journaux refuser l'insertion de ce qu'on appelle des « pavés » pour des pièces qui ne leur plaisaient pas) et la critique.

Il s'élève souvent des contestations entre critiques et auteurs, ces derniers reprochant aux premiers de détourner d'eux une partie du public bourgeois, parce qu'ils ont dit du mal de leur pièce – contestations assez absurdes car il faut comprendre que le critique quotidien est en réalité le représentant d'une opinion.

Jean-Jacques Gauthier n'est pas quelqu'un qui détourne les lecteurs du *Figaro* d'aller voir une certaine pièce, mais l'homme qui à leurs yeux passe pour s'être fort rarement trompé dans ses

* Lire la présentation de ce document p. 107.

critiques de pièces. Ce qui veut dire qu'il y a accord entre ce public et son premier écouteur, son maître juré écouteur qui est Gauthier.

De la même façon, les critiques de M. Kemp ne détournent pas son public, différent de celui de J.-J. Gauthier, d'aller voir une pièce, mais reflète son goût. Il le faut. Un critique dont les opinions ne plairaient pas, c'est-à-dire ne refléteraient pas celles de la fraction bourgeoise qui le lit, ce critique ne resterait pas longtemps en place.

À noter d'ailleurs que les critiques ne sont pas toujours en accord avec les lecteurs, qui très fréquemment sont plus à droite que le journal où ils écrivent ; et si le critique critique une pièce en disant qu'elle est trop à droite, il ne détournera nullement son public d'y aller. Par exemple, quand J.-J. Gauthier s'est un peu acharné contre certaines pièces de Jean Anouilh, c'est lui qui a été battu. Le public est tout de même allé voir Anouilh. Kemp non plus n'a pu retenir ses lecteurs d'y aller ; mais Kemp peut les empêcher d'aller voir par exemple Adamov ou Beckett.

Et par ces différents moyens la pression exercée sur la politique des directeurs de théâtre est telle qu'au fond la bourgeoisie se fait représenter ce qu'elle veut.

On peut donc se demander dans ces conditions ce que cette classe veut qu'on lui représente, et quelle sorte de lien s'établit entre elle et l'objet qui est sur la scène.

On a beaucoup dit que ce que cette bourgeoisie voulait c'était tout simplement un théâtre de divertissement, un théâtre d'évasion. Il est très certain qu'une fraction du public bourgeois préfère se divertir et voir sur la scène un spectacle qui fasse du bruit et du mouvement. Mais en revanche l'évasion est une notion qui ne convient pas précisément au public bourgeois. On veut s'évader pour sortir de sa peau. Pourquoi un bourgeois voudrait-il sortir de sa peau ? Ce qu'il veut, au contraire, c'est que la pièce le confirme dans sa vision du monde, dans ses droits. Il faut bien comprendre cela : lorsqu'on reproche à une pièce d'être à thèse, à idées, cela ne veut dire qu'une chose : c'est qu'elle est à gauche. En effet ce n'est pas que les autres pièces, les pièces bourgeoises, n'ont pas d'idées, mais que ces idées-là pour le public bourgeois ordinaire lui restent absolument invisibles parce que ce sont les siennes. Il ne les voit pas. Il croit avoir affaire, par exemple, à une comédie d'autant plus charmante qu'elle ne comporte aucune idée. En réalité il y en a énormément : il y a l'idée, par exemple, que la nature humaine est impérissable et qu'elle ne se modifie pas ; il y a l'idée de l'éternel féminin ; il y a l'idée du pessimisme bourgeois... Il y a toute une philosophie dans les pièces bourgeoises. Si on dit qu'il n'y en a pas c'est parce que le bourgeois ne la voit pas. S'il ne la voit pas, c'est que c'est la sienne.

Et moi c'est au contraire *La Petite Hutte* ou *Patate* que je considère comme des pièces engagées et même extrêmement engagées.

Pourquoi le public bourgeois parle-t-il tant d'amour, souhaite-t-il tant qu'on lui en parle et qu'on lui montre les histoires d'amour alors que ce qui gouverne ses actions n'est certainement pas l'amour tel qu'il le voit au théâtre ? Ce peut être la sexualité, c'est souvent l'intérêt, notamment l'intérêt familial, mais ça n'est certainement pas l'amour, du moins pas celui qu'on voit dans les pièces qui se jouent actuellement.

Eh bien la raison pour laquelle toutes ces pièces bourgeoises parlent toutes de l'amour, c'est que l'amour représente ici la vie privée. Lorsqu'au théâtre un rideau se lève sur une chambre à coucher ce que les 1 500 ou 800 personnes réunies dans la salle viennent voir c'est la confirmation de la vie privée ! Nous voulons qu'il y ait autant de chambres à coucher qu'il peut y avoir de personnes ici, nous voulons cette vie-là, nous voulons qu'on nous en parle. C'est cela la singularité. Le bourgeois est en effet un être qui se veut individuel dans sa particularité en même temps qu'elle demeure fausse dans la mesure même où il la renie quotidiennement dans son propre travail.

Et en même temps que l'amour au théâtre le confirme dans sa singularité il possède un autre très gros avantage : il le renvoie à l'idée de nature humaine, étant donné qu'il est bien entendu que le fameux trio de la pièce d'amour est un trio éternel.

Ainsi le succès de *La Petite Hutte*. Vous avez ici le trio classique – bien français, comme on dit hélas ! Ce trio est transporté sur une île déserte et tout le comique vient de ce que les conditions de vie, au lieu de transformer le trio sont transformées par le trio lui-même. Le trio reste dans une île déserte exactement ce qu'il serait dans un salon bourgeois. Donc, comme vous le voyez, la nature humaine est parfaitement immuable. Et quand les gens rient devant cette éternelle coquetterie de cet éternel féminin qu'incarne l'actrice Suzanne Flon, eh bien ils rient de satisfaction. Ils rient, parce qu'on les confirme dans ce qu'ils pensent de la nature féminine éternelle.

Et l'idée de la permanence de la nature humaine est une idée essentielle pour la classe bourgeoise dans la mesure où celle-ci se veut classe universelle. Elle s'est voulue classe universelle au moment de la Révolution française, elle a cru réellement l'être à ce moment-là, elle a peut-être éprouvé quelques déboires depuis, mais elle continue toujours à penser qu'il n'y a pas de classes. Il y a des gens qui ont des places, et d'autres qui n'en ont pas ; il y a des gens qui ont de la chance, et d'autres qui en ont moins, on peut même essayer d'aider ceux qui sont malheureux, mais il n'y a pas de classe au sens de formation sociale qui pourrait modifier la nature profonde des individus. Non, cela n'existe pas, ce qui existe c'est une nature immuable comme le montre le théâtre, et particulièrement l'amour puisque l'amour est justement un des thèmes sur lesquels on peut montrer avec le moins de mauvaise foi qu'il peut exister entre les individus, entre un homme et une femme, un rapport de permanence.

Confirmé par le théâtre dans son idée de nature humaine et de classe universelle, le bourgeois veut l'être aussi dans son pessimisme. On peut être pessimiste triste. Le bourgeois est un pessimiste gai. Mais la question n'est pas là : le pessimisme est une appréciation défavorable portée par les individus sur la nature humaine.

L'Ancien Régime était optimiste : certaines natures au moins étaient bonnes, celles de l'aristocrate. Le propriétaire foncier était bon par nature car Dieu l'avait créé pour être propriétaire foncier. Et la nature du populaire était ou mauvaise, ou susceptible d'amélioration, si elle était guidée. C'est pourquoi très souvent l'aristocratie voulait se faire confirmer dans son optimisme par des pièces qui, elles-mêmes, pouvaient être optimistes.

Mais la bourgeoisie est pessimiste. Ayant déclaré qu'elle était classe universelle elle ne peut pas se distinguer par la nature des autres individus. La nature est commune à tous. Pour se distinguer il lui faut donc nier la nature, nier les besoins. Le besoin est laid, comme tout ce que donne la nature. Le pessimisme bourgeois vient donc, si vous voulez, de ce que l'élite bourgeoise se constituera par la négation même du naturel.

Bien entendu l'origine profonde de ce pessimisme est encore à chercher beaucoup plus bas. Elle est dès l'origine dans la structure concurrentielle de l'économie bourgeoise, qui a subi bien des évolutions, mais c'est à partir de là que les éléments de la représentation de la nature humaine sont donnés.

Dans le théâtre français tel que vous pouvez le voir aujourd'hui, il y a en fait trois sortes d'auteurs qui travaillent dans le pessimisme. J'appellerai les premiers des émanations pures et simples de la bourgeoisie. Des produits absolument non frelatés. Je pense par exemple à Marcel Achard quand il écrit *Patate*, type même du pessimisme bourgeois à peine forcé. Qu'est-ce que *Patate* ? Deux hommes qui sont des amis ou se distinguent. L'un profite de sa supériorité pour exploiter l'autre, et même pour aller jusqu'à lui prendre sa fille adoptive ; l'autre découvre constamment sa haine et son envie du premier. C'est cela l'amitié ! Naturellement ces deux hommes ont des femmes, et l'un au moins (l'autre ne l'avoue pas trop) trompe la sienne constamment. Comme vous voyez tout ceci est basé sur des rapports entièrement faux. Et cependant – et c'est le comble du pessimisme – ces gens-là ne font pas de mal. Ils s'arrêtent à temps. Savez-vous pourquoi ? C'est parce qu'ils sont trop mous ; on a même tout le temps l'impression qu'ils n'arrivent pas à être méchants. Il y a là une impossibilité de pousser jusqu'au noir, parce que le pessimisme bourgeois est gris. Il n'est pas noir. Il est pire : personne n'a été capable d'aller jusqu'au bout de la méchanceté qui cependant est là, présente dans la nature humaine, empêchant à jamais l'amélioration et le progrès. Il y a bien de

temps en temps des scènes d'attendrissement, de temps en temps on verse une larme, mais c'est tout de même pour dire que la société bourgeoise est constituée par des hommes qui, par nature, sont mauvais. Pourquoi ?

Parce que plus on avilit l'homme, plus on exalte l'ordre. Or il est bien évident si un public aime l'ordre de sa société et que cet ordre est un ordre solide et dur, plus il convient de montrer que les hommes méritent l'ordre qu'on leur impose. Le pessimisme a ici une valeur utilitaire très considérable : du moment qu'un homme est incapable d'aimer vraiment sa femme et qu'il la trompe, il vaut encore mieux le mariage. Si l'amour n'était pas une obligation institutionnelle, il la laisserait, il l'abandonnerait. Avec le mariage on est tranquille : ça restera jusqu'au bout. C'est solide. C'est cousu.

Le pessimisme, vous le voyez, est une philosophie qui rapporte.

Un deuxième pessimisme, que je pourrais appeler le refus anarchique et pessimiste de toute société, trouve son interprète dans par exemple Jean Anouilh. Étant anarchique, ce pessimisme frappe partout. S'il a frappé à gauche, on lui donne le droit de frapper aussi à droite : pourvu qu'il soit entendu que tout ce que font les hommes est ridicule, laid et méchant. Une fois on réglera le compte de Robespierre, une autre fois de Butler, peu importe ! De toute manière nous aurons ainsi égalisé les conditions. Le résultat est zéro. Reste l'ordre.

L'ordre tel qu'il apparaît par exemple sous les traits de Créon. Créon, contre Antigone, a tort. Mais au fond, c'est Antigone qui a tort contre Créon.

Créon a tort contre Antigone parce que Antigone veut « tout tout de suite ». Ce sont les phrases mêmes d'Anouilh. Et voulant tout tout de suite, elle veut l'absolu : absolue pureté, absence totale de compromission, total dévouement... Ainsi nous avons sauvegardé la jeunesse. Nous avons montré son intransigeance et sa pureté. Mais en même temps nous montrons qu'elle n'a qu'une chose à faire : c'est à mourir. Car enfin quand on veut tout tout de suite et à l'instant, pur et absolu, on arrive à l'exigence totale de la mort. Vous voulez tout, mais vous n'aurez rien et vous mourrez. C'est ce qui arrive à Antigone. Elle se trouve devant Anouilh qui la refuse.

Que reste-t-il alors ? Le misérable Créon, qui a été blâmé comme il convenait, mais qui finalement continuera – lui ou son successeur – la besogne qu'il a toujours faite, c'est-à-dire que Créon est l'ordre. Il est assimilé au temps et à l'homme, – l'homme par rapport au jeune homme ; parce que bien entendu, dit Anouilh à son public, tout homme est l'assassin du jeune homme qu'il a été. Ce qui est tout de même flatteur parce qu'on a au moins été ce jeune homme ! C'est tout de même quelque chose d'avoir possédé des abîmes d'intransigeance, de violence et de pureté, même si on a trahi, n'est-ce pas !...

Surtout quand on vient vous dire ensuite qu'on ne pouvait après tout rien faire de mieux.

Nous arrivons finalement à cette idée, que vous verrez un peu mieux développée dans le troisième pessimisme dont je vais parler, qu'il y a un « chiffre de l'échec ». C'est-à-dire que l'échec ne vient pas tout bonnement parce qu'un certain nombre de difficultés ont empêché la réussite, mais parce que l'échec est la nature de l'homme. L'homme est un homme échec. Conclusion : tout est pourri au départ.

Naturellement, chez Marcel Achard et chez Jean Anouilh les choses ne vont pas aussi loin que ce que je vous dis là. Achard écrit ce qu'il voit tous les jours, ce qu'il croit voir tous les jours, ce qu'il pense, ce qu'il sent. Anouilh est un monsieur qui n'est pas de très bonne humeur et qui n'aime pas beaucoup les gens qu'il voit. Le troisième pessimisme dont je vais vous parler est beaucoup plus intéressant parce que c'est un pessimisme de choix.

Les auteurs, pour des raisons ou pour d'autres, sont des exclus de la bourgeoisie et cependant liés à elle et produisant pour elle. Mais ce divorce, entre l'auteur et son public, nous l'avons connu beaucoup plus accusé au XIX^e siècle. Flaubert haïssait à mort les bourgeois et cependant le lecteur bourgeois faisait le succès d'un Flaubert. À présent encore, la bourgeoisie, en tant que public, récupère les pessimistes, et les récupère même quand ils ne le veulent pas. C'est pourquoi j'appellerai le pessimisme dont je vous parle maintenant un pessimisme « récupéré ».

Le cas le plus typique est celui de Beckett, qui est un homme étrange, sauvage, extrêmement sincère, profondément ennemi de la société où il vit mais sans idées sociales particulières, qui vit très retiré et qui a fait une pièce *En attendant Godot* presque comme un pari avec lui-même, en multipliant les raisons d'insuccès. Dans son deuxième acte, par exemple, Beckett a recommencé à dire exactement ce qu'il disait dans le premier. En général un critique ne pardonne pas une chose de ce genre. Or, ce pari, vous n'ignorez pas qu'il l'a gagné. Il a gagné et la bourgeoisie entière l'a récupéré. On a vu au petit théâtre de Babylone, qui s'est ruiné depuis, rire à gorge déployée des gens de *tous* les courants, de *tous* les milieux du public bourgeois, qui préfèrent généralement aller voir des pièces d'un auteur comme celui de *La Petite Hutte*.

Quelque chose s'est passé là : le public a compris qu'un pessimisme de ce genre, qui à l'origine était contre lui, eh bien il pouvait le récupérer à son propre avantage. De quoi s'agit-il ? D'attendre Godot. Mais au fond il s'agit toujours d'attendre Godot, et ce que dit si bien Beckett dans *En attendant Godot*, c'est exactement ce qu'à sa manière Achard dit dans *Patate*. Il est peut-être venu, Godot, mais on ne l'a pas reconnu ; ou bien il n'existe pas et ceux qui prétendent l'attendre le savent très bien ;

ou bien ils l'ont tué et ils ne se le disent pas ; ou bien Godot est une façon de passer le temps et une fable qu'ils se racontent, etc. Bref, si Godot ne vient pas, c'est la faute de ceux qui l'attendent.

Et Godot, c'est n'importe quoi. Ça peut être Dieu, la Révolution ou une augmentation de 10 %. L'essentiel c'est qu'il s'agit de quelque chose que les hommes n'auront pas, et qu'ils n'auront pas par leur faute, ce qui nous renvoie soit à un désespoir qui pousse Beckett à faire comme Candide, « cultiver son jardin » ; soit à une espèce d'indulgence qui fait que Marcel Achard, comme Voltaire, se présente à l'Académie. Mais dans les deux cas il s'agit du même pessimisme. C'est pour cela que le public bourgeois peut récupérer Beckett, c'est parce que son pessimisme lui sert, parce qu'à partir de lui aucune critique ne peut plus être déposée contre l'ordre et le gouvernement puisqu'il est bien entendu qu'un autre ferait exactement pareil. Ainsi se trouve liquidée la notion même d'injustice ou de revendication.

Un autre auteur, d'une sincérité au départ également profonde, a remarquablement fait son chemin de l'exclusion et de la récupération. C'est Ionesco. Ionesco s'est trouvé devant les mots comme quelqu'un qui ne savait pas se servir d'un drôle d'objet qu'il regarde et qu'il voit défiler devant lui. Il a en quelque sorte saisi le langage français du dehors, par ses tics, ses proverbes, ses phrases absurdes, c'est-à-dire tout ce que nous disons tous, tous les jours, à chaque instant. L'absurdité de tout effort pour dire quelque chose est la conclusion qui découle de cette critique du langage par lui-même. Quand vous sortez d'une pièce de Ionesco – du moins des premières : *La Cantatrice chauve*, *La Leçon*, *Les Chaises* – qui sont vraiment des pièces de pur langage et où le symbole n'existe pas, vous n'avez pas envie de parler parce que vous pensez que vous allez dire une de ces incongruités-là, et donc qu'il ne vous reste qu'à vous taire. Il est fréquent de voir les gens sortir en silence des pièces d'Ionesco. La parole leur revient après.

Mais si le langage est une manière de mesurer l'impossibilité entre les hommes de communiquer, qui va gagner ? Le sergent de ville et le préfet de police. Puisqu'il n'y a pas moyen d'arriver par le langage à un accord entre les hommes, il ne reste que ce moyen-là, l'ordre, de les faire communiquer.

Ainsi, même lorsqu'il s'agit au départ d'hommes comme Ionesco, le public finit par les récupérer et les influencer. (À mon avis Ionesco a maintenant tendance à aller vers des mythes de droite, alors qu'il ne s'agissait nullement de cela au départ). Quoi qu'on fasse dans la direction du public bourgeois, fût-on même contre au départ, il avale, il récupère ! Il le change en son propre univers.

Il y a une autre point par lequel je voudrais caractériser cette vision du public bourgeois : celui du héros.

Faites bien attention, même si vous écrivez une pièce dite révolutionnaire ou anti-bourgeoise de ne pas mettre un héros dedans, parce que si vous y mettez un héros, même révolutionnaire, et même s'il meurt à la fin, tout le public part réconcilié avec lui-même : c'est pour lui que le héros est mort !

Le public bourgeois, qui se moque beaucoup du héros positif qu'on voit dans les littératures des démocraties populaires, réclame lui ce que j'appellerais le « héros négatif ». Si à une époque, avec son pessimisme – de tradition – ses certitudes touchant la nature humaine, l'éternel féminin, la distinction, etc., le bourgeois était très content, aujourd'hui il ne peut plus l'être. Même le mieux assis, celui qui se trouve dans les fauteuils les plus chers au parterre des meilleurs théâtres, reste inquiet, anxieux, plein de doutes, et susceptible de saisir quelque chose des contradictions régnant dans la société qui l'entoure.

À ce moment, si ses contradictions se trouvent incarnées sur la scène dans la personne dans un héros, il va se trouver enchanté. Parce que de deux choses l'une : ou ce héros meurt, et c'est la fin des contradictions. Il est mort pour le public, il y a eu sacrifice humain en scène. Ou bien il triomphe, et même si ses buts et ses recherches ne sont pas dans l'ensemble très sympathiques au public bourgeois, du moins est-il allé de l'avant. Aussi le public a-t-il pu s'assimiler à ce héros et, si vous voulez, libérer les opprimés sur la scène par le moyen de ce héros.

De sorte qu'il ne faut absolument pas croire que le public bourgeois français soit incapable d'avaler une pièce révolutionnaire, d'où qu'elle vienne. Il la digère au contraire parfaitement bien. Il se met parfaitement à la place du héros révolutionnaire, du moins pendant les 2 h 30 que dure la pièce, puis s'en va content que la révolution ait réussi. Très content aussi si elle a échoué. De toute façon la contradiction, celle même qui est la sienne, vient d'être résolue devant lui car il s'est mis dans la peau du héros.

Et c'est pourquoi le théâtre dont je viens de vous parler est un théâtre qui pose un problème grave : si vraiment tout intérêt dramatique exige l'incarnation du public dans la peau du héros ou du personnage en scène, alors il faut perdre complètement l'espoir que le théâtre puisse être autre chose qu'une espèce de rêve un peu malséant, malsonnant et malodorant que des tas de personnes viennent faire ensemble. Jamais le théâtre ne pourrait être autre chose qu'un moyen de verser à plein tuyau à une société qui ne reconnaît pas sa philosophie fabriquée.

Heureusement que quelque chose d'autre, un autre théâtre, est possible. Et il est déjà, à l'état d'ébauche, de procédés, chez deux des auteurs dont nous venons de parler, sans que ceux-ci ne l'aient exactement défini.

Il est déjà chez Ionesco. Il ne faut pas confondre Ionesco avec le dialoguiste d'un film qui s'appelle *Les Dragueurs*.

Ce Ionesco-là, dialoguiste, a fait dans le domaine du cinéma ce qu'il devait : il a raconté dix saynètes où chaque fois on revient au même langage pour aborder les filles. Je suis convaincu qu'un dragueur qui aurait été voir ce film aurait pu draguer le soir-même et sortir aux mêmes jeunes filles les mêmes banalités que la veille, ça ne le gênerait absolument pas !

Tandis qu'en sortant de *La Cantatrice chauve*, ou d'une autre des premières pièces de Ionesco, où vous avez vu le langage en face comme une espèce d'énorme mécanisme qui fonctionne par elle-même et dans laquelle vous êtes perdu, comme un crabe retourné sur le dos, avec ses pattes qui bougent, avec ses possibilités de brusque folie, vous ne pouvez plus ouvrir la bouche de peur de sortir un de ces lieux communs qui risquent de se retourner contre vous.

Ce n'est pas que vous parliez comme dans les pièces de Ionesco, au contraire, on y dit souvent ce qui justement ne se dit pas, n'a pas de sens. Mais vous finissez par comprendre et saisir devant vous une espèce de mécanisme en mouvement. C'est vous et ce n'est pas vous.

Voilà un premier cas de ce que j'appellerais « l'étrangement », selon la traduction qu'un analyste français, le docteur Lacan, a donné du mot allemand de Freud : quelque chose est là, tout étrange, tout incompréhensible, et en même temps c'est vous.

Le second acte d'*En attendant Godot*, qui est la répétition du premier, et qui cependant n'est pas le même, parce que chaque phrase est différente, et qui cependant est si profondément l'équivalent du premier que vous vous demandez si ce n'est pas tout de même le même, ou si on n'a pas mis un acte avant l'autre, ce second acte provoque aussi cette sensation « d'étrangement ».

Mais c'est chez Bertolt Brecht – qui n'est pas français, mais qui est en train de prendre une influence grandissante sur les auteurs dramatiques et sur le public français – que la nouveauté de ce théâtre de « l'étrangement » est la plus évidente.

Brecht a introduit en France un certain genre d'effort qui consiste à montrer au public le public lui-même, comme si le public lui-même était devenu un ethnographe en train de regarder des primitifs. Autrement dit, l'idéal de la pièce brechtienne ce serait, si vous voulez, un groupe d'ethnographes rencontrant tout d'un coup un groupe de primitifs, s'approchant d'eux, les regardant de plus près et se disant avec stupeur : mais c'est nous !

C'est exactement cela la recherche brechtienne : présenter au public non pas ce qu'il est, comme le fait le théâtre bourgeois, en tant que ce qu'il souhaite et veut être ; mais ce qu'il est quand il apparaît à d'autres comme un autre.

Prenons un exemple : dans les colonies un marchand part avec un guide, un indigène de l'endroit, et ils s'égarent.

Tous deux risquent de mourir de soif. Le marchand est déjà presque à l'agonie quand tout à coup il voit l'indigène se lever, venir vers lui. Il pense : « Il veut me tuer pour prendre ma bourse », alors il tire son revolver et l'abat.

Peu de temps après des gens surviennent, souvent le marchand qu'ils ramènent, très malade mais guérissable, à un poste voisin. Par la suite la femme du guide indigène intente un procès contre ce marchand qui a tué son mari, car il est établi que le guide voulait tout simplement donner à son compagnon l'eau qu'il avait encore dans sa gourde.

Il y a alors un tribunal et un juge qui parle fort justement : étant donné que tout le monde a la réputation d'être méchant et que d'autre part les colonisés n'ont aucune raison de ne pas haïr les colonisateurs, les gestes du marchand prenant son revolver et tirant sur son guide est parfaitement légitime. Comment aurait-il pu supposer que l'autre voulait lui porter secours, puisque l'homme est mauvais et qu'il se méfie justement des indigènes ? Le marchand ne pouvait donc faire autrement que tuer le guide.

Et le raisonnement étant parfaitement juste on acquitte le bourgeois au nom de l'ordre, et de ce pessimisme même. Je vous raconte là la pièce de Brecht qui s'appelle *L'Exception et la règle*. Le pessimisme bourgeois y est non plus comme vous le souhaiteriez, c'est-à-dire dans la complicité avec vous, mais tout simplement comme vu du dehors.

On ne dit pas : vous avez tort. On ne dit pas non plus : vous avez raison. On montre comment fonctionne le mécanisme d'un groupe de gens par lequel, par pessimisme, on finit par acquitter un homme qui a tué son voisin. Et non seulement on vous montre comment fonctionne le pessimisme mais encore on vous convainc qu'en son nom on a eu raison d'acquitter l'assassin. Donc puisque vous vous trouvez là, convaincu, vous êtes du côté du pessimisme ; mais d'autre part, écœuré de vous trouvez convaincu, vous êtes en même temps de l'autre côté. Vous vous trouvez sur ce plan qu'Aristote appelait déjà « purificateur » ou « cathartique », c'est-à-dire que vous voyez l'objet dans ses conséquences. Vous ne faites plus corps avec ce pessimisme. On vous l'a sorti : il est en face de vous. Quand vous sortez d'une pièce de ce genre, si elle est bonne, vous restez en pleine contradiction.

Ce nouveau théâtre – et je pense à des gens comme Vinaver, qui n'a fait que deux pièces dont une seule, *Les Coréens*, a été représentée – qui cherche à montrer et en même temps à rendre les choses étranges, se défend des héros positifs et même des héros négatifs. Il ne veut plus de héros du tout.

Le théâtre bourgeois réclame des héros, pour que dans le héros, par un sacrifice humain quel qu'il soit, la contradiction soit résolue.

Au contraire, le théâtre que les jeunes, à partir de Brecht, cherchent à faire, refuse le héros. Non parce que le héros pense comme le bourgeois, mais parce qu'ils ne veulent pas résoudre les contradictions. Et ils ne veulent pas les résoudre parce qu'ils ne pensent pas qu'il y a une nature humaine. Ils pensent que ces contradictions sont des contradictions qui dépendent de la société dans laquelle on vit, qu'il faut par conséquent laisser le public sur sa contradiction. Qu'il ne faut pas qu'il rentre chez lui satisfait. Il faut qu'il rentre chez lui gêné : et il est gêné dans la mesure même où il a vu ce qu'il est.

Naturellement un pareil théâtre ne peut exister dans une société qui est ou se prétend sans classe, ni dans une société qui soit complètement bourgeoise ou embourgeoisée. Dans un pays comme le nôtre, plein de contradictions, je crois qu'on peut trouver des auteurs se trouvant des deux côtés de la barricade – par exemple issus de la classe travailleuse et vivant comme des bourgeois – qui vivent cette contradiction de telle manière qu'ils peuvent l'exprimer et la montrer comme une aliénation, comme une chose étrangère aux bourgeois et au public bourgeois qui la regarde.

Il est bien évident que ce public ne voit pas ces pièces avec agrément. Mais si ce théâtre se développe il risque justement de nuire au théâtre bourgeois et devenir la base d'un théâtre populaire.

Rendez-vous compte qu'il n'y a pas de théâtre populaire. Le T.N.P. est une entreprise essentielle, mais comme il est précisément aidé par le gouvernement il est obligé à la prudence dans les choix des pièces qu'il entend représenter. En plus on retrouve toujours le même problème : où trouver des pièces populaires ? Il faudrait les écrire. Elles ne le sont pas.

Et puis il y a tout un monde de gens qui ne vont jamais au théâtre. J'ai fait une fois une conférence dans une Université populaire qui s'était fondée rue Mouffetard. J'ai parlé une heure sur le théâtre. Après cela, je leur ai dit – ils étaient une centaine – quel genre de pièces préférez-vous ? Eh bien, il y en a deux ou trois qui m'ont répondu, approuvés par les autres : « Pour le savoir, il aurait fallu aller au théâtre ». Pas un n'y était allé, pas un n'en avait les moyens. Rendez-vous compte. On ne peut pas dire que le théâtre soit un art universel en France.