Zeitschrift: Revue de Théologie et de Philosophie

Herausgeber: Revue de Théologie et de Philosophie

Band: 146 (2014)

Heft: 3-4: Pierre Thévenaz (1913-1955) : "Penser sans absolu" : après le centenaire de sa naissance

Artikel: Le théâtre de Gabriel Marcel et Jean-Paul Sartre : notes pour un cours de vacances, Université de Lausanne (1954)

Autor: Thévenaz, Pierre

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-583844

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 17.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

REVUE DE THÉOLOGIE ET DE PHILOSOPHIE, 146 (2014), P. 371-381

LE THÉÂTRE DE GABRIEL MARCEL ET JEAN-PAUL SARTRE

Notes pour un cours de vacances, Université de Lausanne (1954)[1]

PIERRE THÉVENAZ

Il va s'agir ici du théâtre de grands philosophes dont la philosophie est philosophie de l'existence, ou existentielle, ou existentialiste.

Le XXe siècle voit en effet un rapprochement très typique entre la philosophie et la littérature et les arts (comme au XVIIIe): on a de Bergson une philosophie musicale, de Gabriel Marcel une œuvre de dramaturge, de Sartre des romans (mais ce n'est pas le meilleur romancier !), du théâtre et du cinéma, de Camus à un degré moindre la même veine (parmi ses œuvres: *Caligula, Le malentendu, Les justes*).

Cela présente un double danger, pensera-t-on: 1) une philosophie littéraire et diluée, plutôt impressionniste que réflexive ou démonstrative; 2) une littérature d'idées, des romans philosophiques, des pièces à thèse, autrement dit des idées habillées littérairement pour les rendre plus vivantes et leur assurer une audience même auprès des non-philosophes.

En fait, ceux dont nous parlons ne font ni l'un ni l'autre: ils développent d'authentiques et grandes philosophies, fort importantes, et un théâtre d'une réelle qualité, qui tient la scène… et l'affiche !

Et ce qu'il y a de plus remarquable, c'est que chez Marcel et Sartre philosophie et théâtre sont inséparables. Ce ne sont pas des philosophes qui par ailleurs seraient aussi dramaturges, ni des hommes de théâtre qui par ailleurs écriraient de la philosophie. La proximité de la philosophie et du drame est ici l'expression d'une convergence profonde, caractéristique de notre époque, allant même jusqu'à une fécondation réciproque, comme cela apparaît de façon très marquée chez Marcel. Cette proximité ou cette convergence tient à l'évolution propre de la philosophie contemporaine comme à l'évolution du théâtre lui-même. Et comme il s'agit là d'un des aspects les plus vivants du théâtre d'aujourd'hui, il importe – pour comprendre le théâtre existentialiste – de comprendre comment cette convergence s'est opérée.

[1] NdE: Retranscription des notes préparées pour un cours de vacances repris et modifié sur plusieurs années. Le dernier tiers du texte est la version complète d'un article publié en 1952, que le cours n'utilisait que partiellement. Les œuvres des auteurs sont citées dans leur première édition.

La philosophie contemporaine se distingue de la philosophie classique par un style de pensée particulier et par une manière d'aborder les problèmes qui donne la prépondérance aux problèmes humains (de vie intérieure autant que de vie sociale), saisis non plus dans une atmosphère sereine et sous leur aspect d'éternité, mais pris sur le vif, dans le drame du temps, d'une époque riche en bouleversements, en révolutions, en catastrophes, qui remettent en question la condition humaine. Kierkegaard, Nietzsche, déjà Hegel, impriment à la réflexion philosophique une allure dramatique et un style tragique, parce qu'il s'agit précisément de réfléchir sur le drame humain, sur une condition humaine devenue dramatique. Il importe donc de ne pas décoller de ce drame, mais de l'éclairer en l'exprimant.

– Nietzsche s'interroge sur l'origine de la tragédie;

– Hegel voyait l'histoire de l'humanité, lui, le philosophe de l'histoire, comme un grand drame;

– Marx voit dans la pensée du philosophe la grande actrice du drame ou de l'action révolutionnaire;

– Kierkegaard, dans son existence tragiquement déchirée, réfléchit en registre dramatique, dans un style qui inaugure la philosophie de l'existence;

– Bergson ne voit pas les choses sous un jour tragique, mais pourtant l'évolution des êtres vivants prend dans *L'évolution créatrice* l'allure d'un grand mouvement cosmique, d'une épopée de la vie.

Et le théâtre de son côté, lassé du naturalisme, fatigué de nouer ou de dénouer simplement des intrigues subtiles, cesse d'être un divertissement de boulevard, il cesse même d'être un pur *spectacle*. Profondément marqué par l'influence d'Ibsen, de Strindberg, de Pirandello, le théâtre reprend le sens de l'épaisseur humaine. De spectacle (divertissant), il redevient drame: lumière crue, lucide, jetée sur la condition typique de l'homme, le théâtre ne redoute pas de descendre dans les profondeurs de l'être humain, là où se meuvent aussi un Dostoïevski, un Kafka, un Proust. Aux conflits de sentiments, au jeu des intrigues amoureuses, succèdent les conflits spirituels: le théâtre entend exprimer lui aussi le tragique de la condition humaine comme telle, il voit l'homme comme un être tragique par essence. Bref, le drame atteint l'être même de l'homme, l'essence des rapports humains, au moment même où la philosophie de son côté voit la réalité humaine comme un drame.

Comme c'est la philosophie de l'existence, héritière de Kierkegaard et de Nietzsche, qui a été la plus sensible à cet aspect dramatique de la vie humaine, il n'est pas étonnant que ce soient des philosophes de l'existence comme Marcel et Sartre qui aient été hommes de théâtre en même temps. Mais ce qui est remarquable, c'est qu'il ne s'agit pas d'un théâtre d'idées ou de pièces à thèse, où les acteurs sont les porte-parole d'une philosophie et qui sacrifierait la vie à l'idée, l'homme à la métaphysique: un tel théâtre serait vidé de sa substance. Au contraire, le philosophe existentiel est convaincu de l'insuffisance de l'idée abstraite, du système ou de la démonstration rationnelle; et déjà dans ses livres de philosophie, il est défiant vis-à-vis de l'idée pure. Son théâtre sera donc

pour lui un des moyens de sauver la primauté de l'existence sur la pensée, de la vie humaine concrète sur l'idée. Le théâtre sera le contre-poids concret à l'abstraction philosophique, et non pas un organe de plus mis à la disposition de la philosophie (comme lorsque Voltaire écrit des romans philosophiques pour prêcher ses idées, ou comme lorsque tel philosophe écrit des dialogues pour assurer à ses idées une prise plus grande sur le lecteur).

Ceci vaut pour Sartre comme pour Marcel ; mais nous écoutons maintenant celui-ci. Voici ce qu'il disait de ses premières pièces : «Les deux drames qui suivent s'adressent à ceux qui en face des grands abîmes de la vie intérieure ont éprouvé le frisson de l'infini, à ceux pour qui les idées ne se posent pas seulement comme des lueurs abstraites aux cimes les plus dépouillées de la réflexion, mais pénètrent jusqu'à la moelle de la vie pour lui infuser ce pathétique éternel hors duquel il n'y a plus place que pour les contingences de l'anecdote» (cité par lui-même dans *Le monde cassé*, «Avant-propos», p. 7).

On ne veut pas «l'air raréfié du dialogue philosophique», mais «éclairer les grands à-pics de l'âme». Certes, Marcel aspire en 1914 dans *Le seuil invisible* à créer un «tragique de pensée», à «faire vivre dramatiquement les pensées» ; ce ne sont pas des systèmes tout faits, mais des hommes assoiffés de vérité et de lucidité qui vivent dramatiquement leur pensée et pensent dramatiquement leur vie. Cette aspiration au concret s'accentuera, et dans sa philosophie et dans son théâtre : il se dépouillera peu à peu de ce tragique de pensée au profit d'un «tragique de vie reposant sur le conflit de l'homme avec son prochain et avec lui-même» (J. P. Dubois-Dumée, dans le recueil : *Existentialisme chrétien : Gabriel Marcel*, Paris, Plon, 1947, p. 272).

La philosophie de l'existence est en effet réflexion sur les rapports humains, les rapports de l'homme avec lui-même, avec autrui (son prochain), avec Dieu. En cela le théâtre existentiel est assuré d'être en prise concrète, mais aussi de dépasser l'individu : il s'agit de l'homme non pas solitaire, mais devant les hommes, soucieux de faire éclater la carapace de sa subjectivité et de sa solitude. D'ailleurs si, comme l'imaginent les ennemis de l'existentialisme, l'homme était perdu en lui-même, on ne comprendrait pas pourquoi Marcel et Sartre sont des hommes de théâtre. Il n'y a drame que dans le contact interhumain. La solitude ou l'existence repliée sur elle-même n'est pas dramatique.

Jusqu'ici cette introduction a été valable tant pour Marcel que pour Sartre, mais il s'agira de marquer aussi ce qui les distingue. Sur le plan philosophique et religieux, l'un est existentialiste chrétien, l'autre existentialiste athée ; et pourtant sur le plan du théâtre on ne peut pas dire que l'un écrirait un théâtre chrétien (dans le sens de Claudel), l'autre un théâtre athée, car les pièces de Marcel ne se déroulent pas dans une atmosphère chrétienne et ne mettent que rarement en scène de vrais croyants. Ses pièces se terminent le plus souvent par un échec : les hommes restent irréparablement séparés, l'amour est impossible, la communication est compromise, etc. Il n'y a donc pas une solution chrétienne des conflits dramatiques, faute de quoi ce seraient de nouveau des pièces à thèse.

La différence me semble plutôt pouvoir être marquée en disant que *le dramatique* est axé ou situé de façon très différente :

– un dramatique de la *transcendance* et du *mystère* chez G. Marcel,

– un dramatique de *l'acte* et de la *liberté* chez Sartre.

Les drames de Marcel se déroulent dans la vie la plus quotidienne : une famille d'aujourd'hui, un salon, etc. – et dans ce quotidien il ne se passe rien ou à peu près rien, pas d'événement sensationnel ou de passion démesurée où l'on sente la prise de la fatalité (comme dans le théâtre grec). Mais ce quotidien est tragique ou plutôt se révèle tragique au cours de la pièce : une dimension nouvelle s'ouvre, dimension de mystère, mystère des relations entre les hommes, entre le moi et le toi. Le drame est tout intérieur. Les actes les plus simples de la vie journalière, les sentiments les plus élémentaires, les situations les plus banales s'entourent d'une sorte de halo tragique. Dans ces actes et ces sentiments, il y a plus qu'il ne semble.

Le drame est tragique parce que l'existence humaine est mystère et que les vies se brisent ou se réunissent au-delà de l'immédiat et du quotidien, dans l'inexprimable.

Chez Sartre, le drame ne révèle pas ces arrière-fonds mystérieux et insaisissables ; au contraire, comme nous le verrons, l'action humaine est dramatique parce que tout se joue dans nos actes et nos décisions, dans la décision de notre liberté. Le théâtre sartrien est dramatique parce que l'existence humaine n'a pas d'au-delà, pas de halo, parce que la vie humaine n'est que l'ensemble de nos actes. Dès lors tous les actes des héros de Sartre prennent un poids particulier, mais précisément parce que derrière eux il n'y a aucun mystère, aucune transcendance.

On peut dire que chez Marcel l'existence humaine est tragique parce qu'en elle il y a davantage qu'elle, alors que chez Sartre l'existence humaine est dramatique parce qu'en elle il n'y a rien de plus qu'elle.

1. Gabriel Marcel

Il est né en 1889, a écrit depuis 1911 près de 25 pièces de théâtre sur plus de 40 ans, les premières déjà comme bachelier ou enfant (voir dans *Existentialisme chrétien..., op. cit.*, p. 204), et trois ouvrages philosophiques notamment : son *Journal métaphysique* en 1927, *Être et avoir* en 1933, *Du refus à l'invocation* en 1940. Parmi ses pièces : *La grâce* (1911), *Le seuil invisible* (1914), *Quatuor en fa dièse* (1925), *Un homme de Dieu* (1925, beaucoup joué vers 1950).

Vient ensuite un silence jusqu'en 1933, sa conversion, puis *Le monde cassé* (1933), avec *Position et approches concrètes du mystère ontologique*. Ensuite : *Le dard* (1936), *La soif* (1938), *Théâtre comique* (1947), *La fin des temps* (1950), *Rome n'est plus dans Rome* (1951) etc.

Marcel lie plus intimement philosophie et théâtre et s'en est souvent expliqué. Le théâtre est premier pour lui : le tragique est en avance sur la

métaphysique. Son approche est donc concrète. Mais il dit aussi : «L'œuvre dramatique se présentait à moi comme une issue hors du labyrinthe au milieu duquel cheminait ma pensée abstraite».

Quelle image du monde ressort de ce théâtre ? – Un «monde cassé», une absence de communication, de la solitude, du désespoir : les êtres séparés les uns en face des autres étouffent dans une atmosphère irrespirable, il n'y a pas de réelle participation ou communion entre les hommes. C'est le monde inauthentique de l'existence inauthentique.

Mais il ouvre une percée vers le monde réel : la *reconnaissance du mystère* où nous sommes enveloppés. Le réel n'est pas obscur, mais éclairé par une lucidité, une clarté sur la condition humaine. Il s'agit de parvenir à assez d'humilité pour éprouver cette présence du mystère qui est la redécouverte d'un lien qui nous unit aux autres, profondément. La solitude et la séparation cessent à partir du moment où l'on entre dans le mystère, car il y a une valeur propre du mystère : «Certaines situations humaines ne s'élucident que par la communion dans le mystère». (*Journal métaphysique*, p. 159)

Ainsi ce mot iconoclaste : «Va, tu ne te satisferais pas longtemps d'un monde que le mystère aurait déserté… *Peut-être est-ce le mystère seul qui réunit.* Sans le mystère la vie serait irrespirable.» Il faut donc accéder au mystère pour obtenir la communication des consciences, pour ne plus être les uns *en face* des autres, mais les uns *pour* les autres. Il faut passer de la solitude au monde du mystère où les hommes communient dans la clarté : c'est dans le mystère que les héros de Marcel trouvent enfin la clarté à laquelle ils aspirent, étant à la fois éclairés sur eux-mêmes et sur leurs rapports avec les autres.

Marcel met en scène deux sortes de lucidité : l'une impure, entachée d'orgueil, évacue le mystère – l'autre, la véritable lucidité, n'appartient qu'à celui qui a accédé au mystère et à l'humilité et a cessé de se mentir à lui-même.

On est donc très loin de la «pièce à problème» : c'est plutôt un mystère, des situations insolubles éclairées mais non résolues. Les héros sont renvoyés à une transcendance, à quelque chose qui les dépasse et en quoi ils peuvent communier malgré l'impossibilité de résoudre le conflit. On retrouve le sens médiéval du mystère, car Marcel écrit : «C'est en suivant cette ligne de pensée qu'il est possible de retrouver la fonction séculaire proprement religieuse du drame et de la ressaisir dans sa pureté native, comme en amont du point où il tombe dans le spectacle.»

C'est un appel non pas à regarder ou à connaître, mais à être et à communier dans ce mystère. On entre en effet dans un «*théâtre de l'âme en exil*»[2] où il ne se passe rien, mais où acteurs et spectateurs sont comme enveloppés progressivement dans le mystère de l'existence, qui est la réalité véritable et profonde, le lieu où l'âme en exil retrouve la communion avec les hommes.

[2] R. Troisfontaines le souligne dans *De l'existence à l'être. La philosophie de G. Marcel*, 2 vol., Paris, Vrin, 1953, vol. I, p. 35.

Ce théâtre n'est pas chrétien, mais comme aimanté et orienté vers le centre de la religion chrétienne, où la vérité est également mystère et le mystère vérité.

Ainsi apparaît donc nettement, je l'espère, que ce théâtre n'est pas théâtre de philosophie, n'est pas pièce à thèse, mais en revanche *pièce à thème* dans le sens d'un *thème musical.* Marcel est compositeur, il y a un privilège de la musique chez lui comme chez Bergson. Dans le *Quatuor en fa dièse*, le héros Stéphane dit: «Le moi profond, est-ce que ce n'est pas la musique même ?». Un thème n'est pas fermé sur lui-même, nous le recréons nous-mêmes, c'est quelque chose de souple qui ne relève pas de la rigoureuse logique: ainsi se développent dans ce théâtre les thèmes de l'autre, de la solitude, de la mort. Et on a même écrit: «Ce théâtre est musique» (dans le recueil *Existentialisme chrétien..., op. cit.*, p. 280).

Le thème de l'autre, c'est par exemple l'enfant unique ou l'enquête sur les militaires disparus. Marcel marque ce même intérêt pour l'autre, dans sa philosophie, avec la distinction entre Toi et Lui, typique de l'existentialisme.

Quant au thème de la mort, dans *La soif*, on entend: «Aimer un être, c'est lui dire: Toi, tu ne mourras pas !» (p. 30). Il y a une présence de la mort, une présence du mort, ainsi qu'une présence de ma mort à moi-même: les morts sont des personnages principaux ! Et on entend dire: «S'il n'y avait que les vivants, je pense que la terre serait tout à fait inhabitable» (p. 108). C'est que la mort est ouverture au transcendant, présence du mystère, possibilité de communion et victoire sur la solitude.

Ces thèmes sont ceux de la philosophie existentielle: de Kierkegaard, de Jaspers, de Heidegger, comme de Marcel, de Sartre ou de Berdiaeff. La note finale n'en est pas le désespoir, mais le mystère et la communion: l'homme se trouve lui-même, il retrouve les autres, et un héros du *Monde cassé* finit par dire: «Nous ne sommes pas seuls».

2. Jean-Paul Sartre

Sartre, lui, fera dire à deux de ses héros: «Je veux être un homme parmi les hommes». Son théâtre se porte à la recherche des hommes.

Entre Gabriel Marcel et lui, ce n'est plus la même génération, Sartre est de 20 ans plus jeune, formé entre les deux guerres, alors que Marcel l'avait été avant 1914. De l'un à l'autre, il y a eu la crise de conscience des années 1930 puis de la Résistance. L'opposition de générations se double d'une opposition de tempéraments: Marcel a été marqué par Bergson, avec la sensibilité à vif d'une personne impressionnable et enflammée, il a été préoccupé dès sa jeunesse de problèmes spirituels, puis polarisé par le christianisme auquel il s'est converti.

Sartre, lui, est marqué par la phénoménologie de Husserl, par la lucidité à froid de la génération des Malraux, Kafka et Faulkner. Combien on est loin avec lui de l'atmosphère de Marcel ! Ils ont certes en commun la lucidité, la distinction entre une existence authentique et une existence inauthentique.

Mais le style de Sartre est plus dur, la situation est plus dure : ce ne sont pas des problèmes de vie intérieure ou de spiritualité (ni conflits spirituels ni transcendance), mais des problèmes de l'action dans le monde social ou politique. Et le problème dramatique central est *l'engagement,* mot clef – pour retrouver les hommes.

Il y a une évolution de Sartre, semble-t-il : du pathos de l'acte libre refusant la condition humaine, il est passé à une certaine acceptation de la condition humaine, dans un théâtre où il n'y a pas d'actes, pas d'événements, l'acte perdant comme tel son pathos et son tragique, et qui atteint par ce dépouillement même à une dramatique plus voilée, celle de la condition humaine comme telle.

Son œuvre théâtrale d'avant 1947 (*Théâtre I*) comporte : *Les mouches* (1942), *Huis clos* (1944), *Morts sans sépultures* (1946), *La p... respectueuse* (1946). Puis encore : *Les jeux sont faits* (1947), *Les mains sales* (1948), *Le Diable et le Bon Dieu* (1951), *Kean* (1953, adaptation d'Alexandre Dumas).

Ajoutons-y ses romans : *La nausée* et *Les chemins de la liberté.* Et en philosophie, outre des essais, son œuvre majeure *L'être et le néant* ainsi que *L'existentialisme est un humanisme.*

Sartre propose, disions-nous, une dramatique de l'acte et de la liberté : elle apparaît le mieux *dans sa première pièce*, *Les mouches*, et nous la retrouverons dans sa dernière, *Le Diable et le Bon Dieu.*

En 1942, n'oublions pas l'arrière-fond de la Résistance ! Comme chez Marcel, il y a opposition entre l'existence inauthentique et une existence authentique, qui est la reprise de l'existence par un acte libre. Le sujet de la pièce est classique, pas comme chez Marcel, mais comme dans l'*Antigone* d'Anouilh : Oreste et Électre veulent venger le meurtre d'Agamemnon en tuant à leur tour Égisthe et Clytemnestre. Au début du drame, les habitants d'Argos sont sous la tyrannie d'Égisthe, passifs, résignés ; ils prennent les crimes d'autrui pour les leurs et se repentent (allusion au régime de Vichy !). Leur remords est symbolisé par les mouches. Il règne une hypnose collective sous la direction d'un dictateur qui invoque la puissance de Jupiter pour dominer une foule molle. Au milieu de cette foule lâche et désagrégée arrive un beau matin Oreste, fils du roi assassiné, qui dit : «Je veux être un homme parmi les hommes», «La justice est une affaire d'hommes, je n'ai pas besoin d'un Dieu pour me l'enseigner» (p. 80). Abandonnant le chemin de tout le monde, il va par son acte libre suivre le sien : tuer Égisthe et Clytemnestre, alors que les mouches attaquent Électre qui se repent (p. 83-84, 92, 101-102).

Oreste a délivré les Argiens de la tyrannie : dans l'angoisse, il a choisi la liberté et, en choisissant ainsi, il a choisi la liberté de tous. Il n'a pas de remords, mais pas non plus d'excuses : il porte seul la responsabilité de son acte, et il ne pourra oublier le regard de sa mère au moment où l'épée lui perce le sein. Mais c'est la liberté de l'acte qui fait l'homme authentique (p. 79).

Dans *sa dernière pièce*, *Le Diable et le bon Dieu*, jouée en 1951-52, Sartre montre plusieurs chemins par lesquels son personnage, Goetz, vient à la rencontre des hommes.

À vrai dire, lors des représentations où Goetz a été joué par Pierre Brasseur, force fut de constater que *Sartre s'est laissé voler sa pièce par Brasseur* ![3]

Pierre Brasseur est un prodigieux acteur qui campe un Goetz inoubliable, chevalier du Mal, dur, plein et vrai; il porte la pièce toute entière. Et comme celle-ci est complexe et surchargée, l'impression reste – et la critique l'a répété à satiété – que la pièce est ratée, pénible, fausse et que Brasseur l'a sauvée par son talent. Mais celui qui la lit s'aperçoit bien vite qu'en réalité Brasseur a écrasé non seulement les autres rôles, mais la pièce elle-même; en polarisant tout sur Goetz, et encore sur le Goetz champion du Mal, il la vide de sa riche complexité et en fausse la réelle signification.

Pour Sartre il y a trois Goetz: le premier, inhumain dans le Mal pur; le second, inhumain dans le Bien pur; le troisième, humain parce qu'il «accepte d'être mauvais pour devenir bon». Et de l'un à l'autre, il y a deux conversions radicales: la conversion au Bien et la conversion à l'homme. Brasseur s'est magnifiquement installé dans le premier Goetz et n'en est plus sorti. Certes il «joue» le second et le troisième, mais, s'il n'y a au fond plus qu'un Goetz, ce drame trop réel devient une comédie triste, une bouffonnerie inutilement blasphématoire et inutilement insistante, et chacun alors, avec une apparente raison, se plaindra des «longueurs» de la seconde partie de la pièce.

Le Diable et le Bon Dieu est la pièce de l'ambiguïté; elle a été voulue équivoque, l'équivoque est son sens. Sartre veut nous amener au point de tension dramatique où les valeurs antithétiques, le Bien et le Mal, coïncident dans leurs effets et où «au crépuscule il faut avoir bonne vue pour distinguer le Bon Dieu du Diable». Mais Brasseur, avec une brutalité simplificatrice, a rendu la pièce claire et univoque. Le résultat c'est que personne n'y comprend plus rien ! La seule conclusion qui s'impose au spectateur, c'est que Brasseur est un grand acteur (nous le savions d'avance), que la pièce est un pensum laborieux et pénible, un tissu de blasphèmes gratuits et absurdes, et que Sartre est ou un monstre impie ou un pitoyable cabotin. Mais que la pièce puisse avoir un autre sens que de proclamer l'athéisme le plus plat ou de ridiculiser l'Église, les prêtres ou la foi, cela ne viendra guère à l'idée du spectateur, tant Brasseur a réussi par son talent à s'imposer et à imposer la compréhension réduite et «claire» que son jeu incarne.

Il faut ajouter que, lors de la représentation au Théâtre municipal de Lausanne, des coupures bien fâcheuses, notamment dans le dernier acte, mutilent la pièce et la rendent encore plus inintelligible dans sa progression et son dénouement. Nous ne parvenons pas à nous expliquer pourquoi l'on a sacrifié précisément les passages les plus significatifs et indispensables à l'intelligence de la pièce, au point que la figure si importante de Hilda, par exemple, ou même celle de Nasty, étaient presque réduites au rôle de comparses insignifiants. Si encore on

[3] NdE: Les pages qui suivent – reprises en raccourci dans ce cours – avaient paru sous ce titre deux ans plus tôt dans la *Gazette de Lausanne* du 22 nov. 1952 (bibliographie n° 64). Elles sont ici reproduites dans leur intégralité.

avait laissé tomber quelques «duretés» ou quelques blasphèmes pour ménager la sensibilité du public, on l'aurait à la rigueur compris, sinon approuvé. Mais au lieu d'affadir, on a osé mutiler délibérément.

Il semble que le metteur en scène ou les interprètes soient partis de l'idée préconçue que Sartre, parce qu'il est philosophe, a voulu faire une pièce à thèse, donc la pièce de l'athéisme. Dans cet éclairage, il sera bien entendu que tout l'effort de Goetz pour conquérir l'amour des hommes n'est plus qu'une imposture, un divertissement comique, la lourde et sinistre «comédie du Bien», dont le sens serait de ridiculiser la foi, le renoncement et l'amour. Toute la pièce s'ordonne alors en fonction d'un Goetz mauvais et bâtard, traître et tricheur par essence (comme si chez Sartre un personnage pouvait avoir une essence !). Et comme, au moment de la première conversion, la conversion au Bien, il a parié pour le Bien en pipant notoirement les dés, et comme, au moment de la seconde conversion, la conversion à l'humain, il apparaît que toute la tentative de faire le Bien pour le Bien a lamentablement échoué et que tout l'effort pour aller à la découverte des hommes par l'amour se solde par un massacre et un assassinat, on y voit encore la confirmation que tout n'était qu'hypocrisie et bouffonnerie. Dès lors le spectateur a hâte (et visiblement Brasseur avait la même hâte) de voir Goetz tirer à nouveau l'épée et nous servir un ou deux bons petits assassinats : nous poussons un ouf de soulagement, car nous retrouvons enfin le «vrai» Goetz et tout redevient «clair». Sous la carapace de cette pitoyable interprétation, nous nous rendons invulnérables et insensibles au drame pourtant bien réel et profond que Sartre avait écrit.

Certes, si l'entreprise du Bien échoue, c'est bien que Goetz a fait les gestes de l'amour au lieu d'aimer. Mais est-ce à dire qu'il est un vulgaire hypocrite ? En réalité, ce qui est capital, c'est qu'il a voulu le Bien et cherché désespérément l'amour des hommes. Brasseur, en accentuant l'inauthenticité du Goetz saint (en ricanant par exemple à la fin de la scène des stigmates), veut nous faire entendre que Goetz triche consciemment, qu'il est resté le reître qu'il était, dévoué au mal mais momentanément paré des plumes d'une fausse sainteté. Or Sartre nous montre tout autre chose, non pas une thèse abstraite tarabiscotée, ni une suite d'horreurs sadiquement étalées, mais une situation dramatique profondément vraie et un coup de sonde étonnamment pénétrant dans la condition humaine. Il nous montre la volonté du Bien, la volonté d'amour et de sainteté (qui, en tant que volonté, n'est pas chez Goetz moins authentique que la volonté du Mal), empoisonnée dans l'œuf, non par l'hypocrisie, mais pour de multiples raisons qui apparaissent successivement dans l'expérience de la Cité du Soleil et la conduisent finalement à l'échec.

Il voulait le Bien en principe, dans l'absolu, comme nous sommes tous enclins à le chercher, nous qui ne sommes pourtant pas des Goetz ; il a cru pouvoir faire comme s'il n'avait pas auparavant voulu le mal ; il a cru pouvoir annuler son passé, effacer l'idée que les autres se font de lui, sa situation de grand capitaine, ses trahisons antérieures. Tout cela, il devrait en fait d'abord l'assumer pour pouvoir faire non pas *le Bien* mais *un bien*.

Habitué à voir tout plier devant lui, il veut gagner «la bataille du Bien», même contre tous, il veut aimer les hommes même malgré eux, il veut se sauver seul. Cependant, tant qu'il n'a pas retrouvé le chemin des hommes, son amour sème la haine et pourrit l'amour des autres ; son bien tourne en mal pire. C'est que l'idée que, d'après son passé, les hommes se font de lui reste une barrière infranchissable : il demeure le traître et l'imposteur malgré lui.

Oui, *malgré lui*. C'est ce «malgré lui» et ce «malgré les hommes», et non pas une hypocrisie voulue, qui constituent l'inauthenticité de son effort dans le Bien. La tricherie n'est pas sur le plan volontaire : c'est une «mauvaise foi» inconsciente qui pourrit ses gestes d'amour. Si on efface ce «malgré lui», comme le fait Brasseur, il ne reste qu'un Goetz vulgaire hypocrite et vulgaire tricheur, et l'on ne comprend plus, par exemple, pourquoi le «procès» final entre Goetz et Heinrich aboutit à un non-lieu : ce procès montre justement que ce n'était pas pure tricherie, sans quoi Goetz serait vraiment condamnable. De plus la profession finale d'athéisme devient purement gratuite : elle semble sous-tendre par avance toute la pièce comme la «thèse» de Sartre et n'est plus ce qu'elle est en réalité, le dénouement d'une situation dramatique. On persiste alors à voir le sens de la pièce dans la figure de Goetz, comme s'il était le porteur d'un message de Sartre.

Mais relisons la pièce, et voici que Goetz n'apparaît plus que comme l'agrandissement monstrueux et inhumain d'un drame très humain qui s'incarne et se joue bien plutôt chez Heinrich, Nasty et Hilda, qui eux n'ont pas la pureté abstraite de Goetz dans le Bien et le Mal, mais acceptent chacun à sa manière la condition humaine : son mal impur et son bien impur.

Le drame de Goetz n'est pas de ne pas trouver Dieu, mais de ne pas trouver les hommes ; ou plutôt il les retrouve finalement – mais comment ? À travers l'amour de Hilda, qui paradoxalement est la seule réussite de Goetz au cours de la pièce et constitue comme son sommet : l'amour de Hilda pour les pauvres, qui la trouvent, elle, aimable ; l'amour de Hilda pour Goetz (elle est la première femme qui l'aime vraiment et qui l'accepte tout entier, comme les pauvres : «l'on n'aime rien si l'on n'aime pas tout») ; l'amour de Goetz pour Hilda (elle est la première femme qu'il aime vraiment : «il m'a aimée tant qu'il s'est aimé lui-même»). L'entreprise du Bien échoue grâce à Hilda, mais en un sens elle réussit grâce à elle puisque c'est à elle qu'il doit d'avoir retrouvé finalement les hommes. Elle lui a appris que seul l'amour permet d'accepter les hommes tels qu'ils sont et que seul l'amour de deux êtres, «seuls ensemble», permet de s'accepter soi-même. Goetz finit par accepter, par amour de et pour Hilda, ce qu'il n'avait pas accepté de Nasty. S'acceptant enfin lui-même, il voudrait n'être plus chef, mais il doit encore une fois s'accepter lui-même en obéissant à Nasty qui lui donne l'ordre de se mettre à la tête de l'armée des pauvres. On comprend donc que l'inexistence à laquelle Brasseur réduit Hilda, par ailleurs fort bien jouée, fausse toutes les perspectives.

Dès lors, si l'interprétation de la pièce ne met pas en relief dans la représentation cette authenticité de Goetz dans la volonté du Bien et la vertigineuse

ambiguïté des valeurs du bien et du mal, sa signification profonde s'évanouit totalement. Si l'on ne va pas avec Sartre jusqu'à la coïncidence finale du Bien et du Mal, jusqu'à l'effrayante indistinction du Diable et du Bon Dieu, de la foi et de la mauvaise foi, l'ambiguïté humaine incarnée dans la figure dramatique de Goetz fait place alors à la pâle figure d'un Goetz univoque dans le mal. Mais cet hypocrite de nature, traître tout au long de la pièce, n'est plus alors qu'une bien plate figure malgré tout le relief qu'un Brasseur a pu lui donner.

Il faudrait défendre encore contre Brasseur les figures de Heinrich et de Nasty sans lesquels Goetz reste inintelligible : Heinrich le prêtre-traître qui incarne la même ambiguïté que Goetz, mais une ambiguïté inverse, et qui s'accepte mauvais en se damnant et s'anéantit finalement pour sauver Dieu ; Nasty le pur qui de même est contraint finalement à mentir aux pauvres qu'il aime.

Il y a ambiguïté et ambiguïté. Brasseur a opté pour l'ambiguïté d'un Goetz qui singe la sincérité. Mais il a tué le drame sartrien du Goetz qui à travers l'indifférence des valeurs découvre sa propre humanité. L'hypocrisie en effet n'est à elle seule jamais dramatique. Sartre avait peint l'ambiguïté de la mauvaise foi inscrite au cœur de la sincérité la plus authentiquement voulue : celle-ci est dramatique.

S'il y a une thèse chez Sartre, c'est qu'on ne peut *vouloir* le Bien, ou plus exactement qu'on ne peut *vouloir* aimer : ce vouloir empoisonne déjà l'amour. Vouloir aimer c'est déjà pactiser simultanément avec le Diable et le Bon Dieu et saboter par avance sa propre action parmi les hommes. Pour agir vraiment, il faut comme Hilda aimer tout simplement, et être aimable. Mais il n'y a d'amour que si l'on accepte la condition humaine ; à ce titre seulement on peut devenir ce à quoi Goetz aspire : être un homme parmi les hommes.

Bien plus que le drame de l'incroyance ou une profession d'athéisme, *Le Diable et le Bon Dieu* est le drame de l'amour, la tragédie de l'action *avec* et *pour* les autres hommes. Mais Brasseur intercepte le vrai Goetz et nous empêche d'aller avec Sartre jusque vers les hommes.