

16°Z
33417

F. BAGOT ET M. KAIL,

**JEAN-PAUL
SARTRE**

*Les Mains
sales*

ÉTUDES LITTÉRAIRES

puf

820
Nc

ÉTUDES LITTÉRAIRES

1149982

JEAN-PAUL
SARTRE

*Les Mains
sales*

PAR FRANÇOISE BAGOT
ET MICHEL KAIL

1602
33114



PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

DL-14 08 199 2-23 9 02

ÉTUDES LITTÉRAIRES

*Collection dirigée par
Jean-Pierre de Beaumarchais
et Daniel Couty*

ISBN 2 13 044818 6

ISSN 0764-1621

Dépôt légal — 1^{re} édition : 1985, novembre

2^e édition corrigée : 1992, juin

© Presses Universitaires de France, 1985

108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris



Sommaire

- 5 Avant-Propos : *Les Mains sales*, une pièce manquée?
- 8 Contenu narratif : *Les Mains sales*, quelle histoire?
- 10 Contexte : *Les Mains sales* dans l'histoire
- 28 L'auteur : « Jean-Paul Sartre et l'an Quarante »

Le texte :

Autopsie d'un texte, 35

Vive le peuple !, 35

Dans la souricière, 36

Le piège se referme, 39

Un drame à deux têtes, 40

Dans les souliers de Hugo, 42

Entre-temps sous ciel d'orage, 50

Le rythme dramatique, 60

a / Un art des ruptures, 61

b / La tradition a du bon, 63

Lisons *les Mains sales*, il en restera toujours quelque chose, 76

Problématique et thématique : traité du mouvement et de l'inertie, 79

Des personnages saisis par le temps, 83

Des personnages saisis par la politique, 98

Des personnages saisis par les relations, 103

- 108 Intertextualité : Œuvres complètes
- 114 Fortune du texte : la bataille des *Mains sales*
- 118 Explication de texte : les gants rouges et les mains sales
- 128 Bibliographie



Les Mains sales *une pièce manquée ?*

Parce que Sartre s'en est pris au théâtre psychologique ou de caractère, la critique a voulu entendre qu'il avait pour projet d'écrire un théâtre philosophique et politique.

Or, il pose son projet théâtral en l'opposant à la fois au théâtre qu'il appelle « réaliste » ou « soi-disant réaliste » — ce qui évoque le drame bourgeois et la comédie de mœurs — et au théâtre classique de caractère. Le premier « fabrique des pièces » avec des « histoires de défaite, de laisser-faire et d'abandon » dans lesquelles les hommes, soumis aux circonstances, sont le jouet de forces extérieures qui absorbent leur être tout entier. Le second postule une *nature* humaine, fondatrice et permanente, commune à tous les hommes, qui se manifeste à travers des qualités comme autant de « caractères ».

Sartre veut se libérer de ce double carcan qui condamne le théâtre à n'être qu'une « typologie de caractères » ou une « physique sociale ».

La psychologie demeure « la plus abstraite des sciences » tant qu'elle n'immerge pas les passions dans leur véritable contexte humain.

Aussi Sartre impose-t-il un coup d'arrêt à la logique de la « typologie des caractères » en lui faisant obligation de prendre en compte la « situation ». Cette exigence, le théâtre réaliste semble, de son côté, s'y plier avec un empressement zélé. Ne dépeint-il pas, parfois avec complaisance, l'environnement social, économique et technique des hommes ? N'est-ce pas là mettre en place une « situation » ? Il est vrai que le théâtre réaliste ne néglige pas la « situation » mais, lorsqu'il la dresse, c'est aussitôt pour la figer en un

« bloc » de circonstances extérieures que les hommes ne sauraient modifier.

C'est pourquoi Sartre en appelle à un « véritable réalisme car [il sait] qu'il est impossible, dans la vie de tous les jours, de distinguer le fait du droit, le réel de l'idéal, la psychologie de la morale »¹.

Une situation n'est donc pas seulement un ensemble de conditions objectives; elle n'est telle que parce qu'elle est l'occasion de tout un jeu de valorisations ou de dévalorisations, construit par un être humain qui échappe, de façon irréductible, à son conditionnement. Le théâtre réaliste manque, tout simplement, la liberté humaine.

Ainsi, par rapport à la nonchalance de l'écrivain « classique » — tel qu'il est défini dans *Qu'est-ce que la littérature?*² —, Sartre s'impose de sortir de lui-même pour rendre compte de la *condition* humaine et « ne rien manquer de son temps ».

Le mythe est alors offert comme l'objet propre de la création théâtrale dans la mesure où il sollicite la participation du public dans les normes du véritable réalisme.

Dans le texte de la conférence « Forger des mythes »³, nous saisissons les caractéristiques principales de ceux-ci telles que Sartre prétend les mettre en scène.

Le mythe doit être *universel* (universalité des situations et non pas l'universalité formelle d'une nature humaine), *collectif*, *révélateur*, *communément compréhensible* et *paroxystique* (pour appréhender une situation à son point de rupture afin d'obliger les personnages à reconnaître et manifester leur liberté).

1. J.-P. Sartre, *Un théâtre de situations*, textes choisis et présentés par M. Contat et M. Rybalka, Paris, Gallimard, « Idées », 1973, p. 61.

2. J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, dans *Situations II*, Paris, Gallimard, 1948, p. 137 et sq.

3. J.-P. Sartre, *Un théâtre de situations*, *op. cit.*, p. 55-67.

Avec *les Mains sales*, l'ambition de Sartre est d'écrire une pièce sur la politique, laquelle oblige à tenir compte du réel tout en référant à un idéal.

Jusqu'où peut-on aller dans le réalisme? Telle est la question que pose la pièce et qui l'élève au niveau de l'universalité, proprement mythique.

Sartre est, du même coup, confronté à la nécessité d'associer un sujet (le réalisme politique) et un projet théâtral (le mythe), alors même qu'ils semblent s'exclure. Cet écart rend le choix de la forme théâtrale ambigu : d'un côté, en rassemblant en un même lieu un public concret, elle se donne les armes du réalisme à la manière du parti qui convoque ses militants à un meeting politique; d'un autre côté, en s'imposant de « forger des mythes », elle interdit strictement de s'abandonner à ce seul réalisme.

Nous découvrons sans doute là la raison des hésitations qui grèvent à la fois le fond et la forme des *Mains sales* : on a pu s'interroger sur la théâtralité de ce texte au point de le retenir comme texte à lire plutôt qu'à jouer; de même, on a pu plaquer sur lui des significations politiques divergentes...

Les Mains sales, une pièce manquée?

Non, mais une pièce à entendre dans la continuité de l'œuvre de Sartre... et dans laquelle personne, mieux que Jessica, ne pourra réaliser la promesse de l'ambiguïté dont nous parlions.

Les Mains sales *quelle histoire ?*

TABLEAU I. — A sa sortie de prison, Hugo se rend chez Olga, son ancienne camarade de lutte qui tente de le défendre auprès de ceux qui vont le tuer ou l'épargner suivant qu'ils le jugeront ou non récupérable.

TABLEAUX II A VI. — Hugo revit les événements qui, deux ans plus tôt, ont provoqué son arrestation. En mars 1943, les Allemands commencent à reculer devant l'armée soviétique. Dans l'Illyrie occupée (pays imaginaire d'Europe centrale), trois forces politiques dominent : la droite fascisante et collaboratrice sous l'autorité du Régent; la bourgeoisie libérale nationaliste et résistante représentée par Karsky; enfin, le Parti communiste prolétarien, également résistant. Le Parti est divisé : doit-il prendre seul le pouvoir, au risque de passer pour un gouvernement imposé par une armée étrangère ? Doit-il provisoirement, au risque de trahir ses principes, s'allier aux fascistes et aux libéraux ? Un des dirigeants communistes, Høederer, estimant qu'à la Libération le Parti aura intérêt à constituer un gouvernement provisoire tripartite, engage des négociations avec le fils du Régent (le Prince) et Karsky. D'autres dirigeants (dont Louis) pensent que Høederer trahit ainsi leur idéal et chargent Hugo — jeune militant intellectuel d'origine bourgeoise, accompagné par sa femme Jessica — de le tuer après s'être introduit auprès de lui comme secrétaire et avoir gagné sa confiance. Après beaucoup d'hésitations et une rencontre décisive avec Høederer, qui l'amène à renoncer à son projet, Hugo tue pourtant celui-ci alors qu'il éprouve pour lui amitié et reconnaissance. Les circonstances dans

lesquelles il agit (Hugo a surpris Høederer embrassant Jessica) peuvent faire croire à un crime passionnel.

TABLEAU VII. — Retour au présent du tableau I. Hugo, qui apprend avec stupeur que le Parti s'est rallié à la ligne de Høederer et ne songe plus qu'à se débarrasser de lui — il est devenu un meurtrier encombrant et trop bavard —, refuse l'aide d'Olga et son offre de travailler encore avec les communistes. Il choisit de donner un sens politique à son crime et se livre au feu de ses anciens camarades.

Toutes les références de cette étude renverront à l'édition Gallimard, coll. « Folio », n° 806 : les tableaux seront indiqués en romain, les scènes en chiffre arabe (ex. : *MS*, III, 3 se lit : *les Mains sales*, tableau III, scène 3).

Les Mains sales *dans l'Histoire*

Evoquer le contexte d'une œuvre se réduit, le plus souvent, à faire le relevé des circonstances dans lesquelles l'écrivain a vécu et travaillé pour mesurer une éventuelle influence de celles-ci sur son activité de création.

Dans le cas particulier de Sartre et des *Mains sales* cette simple évocation est insuffisante et même mutilante. Les circonstances, précisément, ne sont plus extérieures mais sont revendiquées comme provoquant l'acte d'écrire.

La littérature ne doit plus être suspendue au-dessus des conditions historiques, sociales et politiques pour le moins compromettantes, mais se reconnaître comme élément de cet ensemble :

« Il faut peu de temps pour qu'un livre devienne un fait social qu'on interroge comme une institution ou qu'on fait entrer comme une chose dans les statistiques; il faut peu de recul pour qu'il se confonde avec l'ameublement d'une époque, avec ses habits, avec ses chapeaux, ses moyens de transport et son alimentation. L'historien dira de nous : " Ils mangeaient ceci, ils lisaient cela, ils se vêtaient ainsi " »¹.

L'institutionnalisation de la littérature est le premier pas vers la reconnaissance de la responsabilité de l'écrivain. A la question : « Pourquoi avez-vous écrit *Les Séquestrés d'Altona*? Je ne veux pas dire cette pièce en particulier, mais pourquoi ayant des choses à dire, avez-vous choisi le théâtre pour les exprimer? », Sartre a cette réponse : « D'abord parce que je suis embêté pour mon roman

1. *Présentation des Temps modernes*, dans J.-P. Sartre, *Situations II*, Paris, Gallimard, 1948, p. 12.

[t. IV de *les Chemins de la liberté*, intitulé *la Dernière Chance* et resté inachevé]. Le quatrième tome devait parler de la Résistance. Le choix alors était facile — même s'il fallait beaucoup de force et courage pour s'y tenir. On était pour ou contre les Allemands. Aujourd'hui — et depuis 45 — la situation s'est compliquée. Il faut moins de courage, peut-être, pour choisir, mais les choix sont beaucoup plus difficiles. Je ne puis exprimer les ambiguïtés de notre époque dans ce roman qui se situerait en 43. Et, d'un autre côté, cet ouvrage inachevé pèse : il m'est difficile d'en commencer un autre avant d'avoir fini celui-là »¹.

Réponse intéressante, quoique partielle, qui laisse apparaître d'abord qu'aux yeux de Sartre la situation d'après-guerre se caractérise par sa complexité et ensuite que le choix du théâtre est, pour partie, un choix par défaut.

Nous allons tenter de mesurer, tour à tour, la pertinence des deux éléments de cette réponse, en décrivant le contexte des *Mains sales* et comment Sartre y réagit.

Encore faut-il, au préalable, déterminer ce que sont la simplicité et la complexité d'une situation.

La situation simple est celle dans laquelle le choix se formule dans une alternative et se prolonge, immédiatement et clairement, dans des actes. Il y a simplicité lorsque la fin désigne, par sa seule affirmation, les moyens de sa réalisation. Le choix de résister à l'occupant allemand entraîne quasi mécaniquement — en même temps qu'il le justifie — l'usage de tous les moyens qui servent à le concrétiser. Résister c'est distribuer un tract anti-allemand, poser une charge de dynamite sur le passage d'un convoi allemand, cacher un parachutiste anglais, écrire un libelle anti-collaborationniste; tous ces actes *sont* (immédiatement) la résistance. La situation est simple, non pas seulement lorsqu'il

1. Entretien paru dans *l'Express* du 17 septembre 1959, cit. dans J.-P. Sartre, *Un théâtre de situations*, op. cit., p. 91.

étranger, un noyau dur impossible à assimiler. Il possède encore des caractéristiques propres (aristocratie, pureté, individualisme, idéalisme) qui constituent un mur contre lequel Høderer vient de buter. La parole de Høderer est appuyée, nette, lisse, glacée (rôle des occlusives et de la récurrence obstinée du pronom tu) comme la vitre qui vient de s'interposer entre Hugo et lui. A son tour de regarder comme un étranger cet autre qui ne peut décidément pas s'adapter, fût-ce douloureusement. Il renvoie Hugo à son univers de pureté (« Eh bien, reste pur ! »), univers où il n'atteindra jamais rien ni personne, où il se condamne à rester seul. Le moine (de *monos*), c'est le solitaire, celui qui — même en communauté — se tient à l'écart de tout le monde. Fakir y ajoute l'idée d'une mortification publique : en effet, en refusant ostensiblement d'adhérer à la position réaliste, Hugo affiche sa solitude, il la revendique : il tient à se démarquer de ceux qu'il considère comme des traîtres et qui — la fin le montrera — continuent de s'entendre sur l'essentiel (cf. p. 194 : « Je les connais les gars du Parti qui ne sont pas d'accord avec ma politique et je peux te dire qu'ils sont de mon espèce, pas de la tienne »). Høderer, qui a bien saisi les motivations individualistes de Hugo, conteste la réalité de son engagement (« Vous autres, les intellectuels, les anarchistes bourgeois... ») avec une nuance de mépris dans l'amalgame. Ainsi, exclu par les prolétaires, par les bourgeois qu'il a quittés en se convertissant au marxisme, Hugo n'a pas encore trouvé sa place parmi les hommes (cf. VI^e tableau, sc. 2 : « Tu es un môme qui a de la peine à passer à l'âge d'homme ») et reste un grand adolescent (« mon p'tit gars »). Mais dans ce dernier fragment du texte, l'idée force est celle de la praxis (« A quoi cela servira-t-il ? »... « Ne rien faire... »). Høderer sait bien que, de son côté, il ne fait que consentir à une action dans le relatif mais en refuser l'opportunité, c'est se condamner à ne jamais agir. La dernière image (gants rouges/mains

sales) permet de bien saisir l'opposition entre le thème aristocratique de l'idéalisme, de la pureté, du salut individuel et celui du réalisme, du risque, de l'efficacité et du salut collectif. Les gants sont l'emblème d'investiture qui convient à la noblesse. En outre, le port des gants est le symbole évident de la pureté puisqu'ils évitent tout contact avec la matière impure. Teintés de sang, ils portent la marque d'une action belle, noble, généreuse, élevée (cf. le titre anglais de la pièce *Red Gloves*). Hugo, comme Oreste quittant Argos, assume éventuellement le sang, mais fuit la merde... L'illustration est brutale mais, encore une fois, le discours théâtral se doit de frapper fort s'il veut être efficace. Pour Høederer être efficace, c'est gouverner, c'est exercer le pouvoir politique, c'est être dans l'action, fût-ce au prix de l'innocence (cf. le mot de Saint-Just) — Hugo, dans sa virginité, se condamne à s'en exclure à jamais.

Conclusion. — Cet extrait est donc un moment fort, théâtral, le point d'affrontement maximum entre le sacrificateur encore hésitant et sa victime. A ce moment de la pièce l'écart entre Hugo et Høederer est à son comble. Pourtant, quelques scènes plus loin (VI^e tableau, sc. 2) ils parviendront à ébaucher un rapport authentique : Høederer persistera à vouloir aider Hugo qui se décidera à accepter cette aide. Hélas! il n'aura pas le temps de le lui dire...

