

L' Histoire dans *Les séquestrés d'Altona* de Jean-Paul Sartre

Dr.Thakaa Muttib Hussein

Dr.Férial Saleh Omar

Jean-Paul Sartre est la figure principale de l'existentialisme au XX^e siècle et spécialement à partir des années cinquante. En partant du travail dans les lycées dans les années trente comme professeur de philosophie, passant par la guerre qui l'obligeait à rester comme témoin passif jusqu'à de l'après guerre avec la naissance de l'existentialisme, Sartre déploie tous ses efforts pour une référence intellectuelle majeure sur tous les fronts: littéraire, philosophique et politique. Dans tous ses livres Sartre aborde le statut de la littérature des idées et de l'écrivain dans la société. Il apparaît comme un réactionnaire qui cherche à « régler ses comptes avec le milieu bourgeois dans lequel il a été élevé »¹. Ses pièces de l'inspiration politiques suivent la guerre pour enregistrer les dégâts de la guerre vers la fin des années cinquante. La France a bien vécu à l'ombre des trahisons des principes de la révolution française qui insistait sur Liberté, Egalité et Fraternité. À cette devise on a substitué la formule « Travail, Famille, Patrie » pour devenir, comme on dit, socle de la « Révolution nationale ». Mais, l'annonce du maréchal Philippe Pétain, le chef d'état français durant les années quarante d' « entrer dans la voie de la collaboration avec l'Allemagne » a conduit le pays à ne plus maintenir d'un semblant de souveraineté française à cause des compromissions honteuses, soumissions aux exigences de l'occupant et des invasions de la zone sud par l'armée allemande après l'armistice signé par le maréchal Pétain en juin 1940.

Sous le prétexte de sauver la nation et les prisonniers de guerre retenus en Allemagne, le gouvernement français a opté pour la Collaboration avec l'envahisseur nazi, acceptant notamment de contribuer à la persécution des juifs. Face à l'écrasante majorité de Français qui se prêtent, activement ou passivement, à cette politique de Collaboration incarnée par le maréchal Pétain, seule une infime minorité a choisi le camp de la résistance. L'un des buts que se fixe la résistance à travers « l'armée des ombres² » et un cercle de réflexion sous l'appellation de « Socialisme et Liberté » est de dénoncer l'esprit de collaboration ou de passivité qui se manifeste en France³.

La situation en 1947

*Qu'est-ce que la littérature*⁴ est un [essai](#) de [Jean-Paul Sartre](#) publié pour la première fois, en plusieurs parties, en [1947](#), dans la revue *Les Temps modernes* dirigée par Sartre (et fondée par lui en 1945). L'essai a formé en [1948](#) le volume [Situations II](#) chez Gallimard. L'essai est un manifeste de la conception sartrienne de la [littérature engagée](#), conception qu'il défend contre ses critiques. Sartre y répond aux trois questions suivantes: Qu'est-ce qu'écrire ?, Pourquoi écrire ?, Pour qui écrit-on ? Sartre a aussi parlé des auteurs de son temps dans cette œuvre. Ce qui nous intéresse dans ce livre est que Sartre qui a parlé des auteurs de son temps, il les a nommés par la troisième génération ou « la nôtre ». L'auteur tient à montrer dans quel contexte historique celle-ci est arrivée à l'âge d'homme. Le tournant s'est fait dans les années

1930 lorsque les hommes, soudainement, ont pris conscience de leur historicité. Quand la menace de la guerre est bien réelle et promet des années terribles, les hommes se rendent compte de l'importance du monde matériel. Les écrivains ne peuvent plus se permettre d'écrire à des âmes vacantes qui s'amusent de jeux littéraires abstraits, il faut maintenant parler de ce qui attend les hommes de cette époque, la guerre et la mort. Le mal prend ses allures les plus concrètes, avec la pratique de la torture.

Sartre s'attarde sur l'expérience des hommes français pendant la guerre et pendant l'occupation allemande. Sous la torture (une menace permanente pour le résistant de ces années-là), l'homme est mis face à un dilemme : soit il se tait, et alors il est un héros, soit il parle, et alors il est un lâche. C'est lorsque le résistant choisit la première extrême que l'homme naît en lui. Comment parler de cette expérience ? Il faut créer une nouvelle littérature qui réconcilie l'absolu métaphysique et la relativité du fait historique. Ou bien, autrement dit, la littérature doit se poser la question suivante : comment peut-on se faire homme dans, par, et pour l'histoire ? L'homme a perdu ses points de repère. Celui qui lutte dans la résistance ne sait pas ce qui l'attend le lendemain, il est dans le doute, dans l'attente, dans l'inachevé. Voilà ce qui va pousser les hommes à écrire une littérature de situation qui rende compte de l'inquiétude du présent.

La fin de la Deuxième Guerre mondiale ne ressemble pas à celle de 1918 qui s'était terminée dans un esprit festif après la victoire et qui voyait sous ses yeux un fantastique reprise économique. En 1945, la littérature a décidé de refuser de lier son destin à la société de consommation, dont l'équilibre est trop précaire. Avec la guerre, l'homme a appris qu'écrire, c'est « exercer un métier, un métier qui exige un apprentissage, un travail soutenu, de la conscience professionnelle et le sens des responsabilités ». Si la guerre de 1914 avait provoqué une crise du langage, la guerre de 1940 le revalorise. Lorsque chaque mot peut coûter une vie, explique Sartre, c'est-à-dire il les économise et ainsi va au plus pressé. Le langage dans ses écrits retrouve une fonction utilitaire dans son théâtre.

L'engagement joue un rôle central dans les œuvres et dans la vie de Sartre. On peut diviser les œuvres de Jean-Paul Sartre en trois grandes parties du point de vue de l'engagement : (l'engagement forcé et individuel dans *Huis clos* où on peut voir une sorte de théâtre de l'anti-situation du fait que les personnages sont prisonniers d'un univers mort et neutre. C'est aussi le cas d'Oreste dans *Les Mouches*.) ; (l'engagement au nom de la collectivité, comme Hoédérer dans *Les Mains sales*, et Goetz dans *Le Diable et le Bon Dieu*. Cet engagement déclare que l'homme ne doit pas être indifférent à l'égard des autres.) ; (l'engagement universel durant la période de 1952 à 1980, les œuvres littéraires et la réflexion philosophique de Sartre sont les témoins de cet engagement ; il prend le parti en défendant le tiers monde et cela est claire dans ses luttes de libération nationale (l'Algérie, le Viêt-Nam, Cuba). De plus, en refusant le prix Nobel, il expose au grand jour son rejet des pays colonialistes et son indignation à l'égard du massacre. Cette prise de position contribue d'ailleurs largement à sa célébrité universelle).

Le théâtre de Situations de Sartre

Pendant la guerre et après la libération, les écrivains ne pouvaient échapper dans leur vie comme dans leur œuvre, aux débats et aux affrontements politiques et idéologiques issues de la Résistance et prolongées

par l'opposition des parties nationales et des blocs internationaux. La philosophie de l'absurde, abondamment diffusée par le succès de l'existentialisme, envahit le théâtre. Sartre propose « le théâtre de Situations » comme le seul possible à son époque disant que :

« S'il est vrai que l'homme est libre dans une situation donnée et qu'il se choisit libre dans une situation donnée et qu'il se choisit lui-même dans et par cette situation, alors il faut montrer au théâtre des situations simples et humaines et des libertés qui se choisissent dans ces situations... Ce que le théâtre peut montrer de plus émouvant est un caractère en train de se faire, le moment de choix, de la libre décision qui engage une morale et toute une vie. Et comme il n'y a de théâtre que si l'on réalise l'unité de tous les spectateurs, il faut trouver des situations si générales qu'elles soient communes à tous. Nous avons nos problèmes : celui de la fin et des moyens, de la légitimité de la violence, celui des conséquences de l'action, celui des rapports de la personne et de la collectivité, de l'entreprise individuelle avec les constantes historiques... Il me semble que la tâche du dramaturge est de choisir parmi ces situations limites celle qui exprime le mieux ses soucis et de la présenter au public comme la question qui se pose à certaines libertés »⁵.

La vocation théâtrale de Sartre est née lorsqu'il était prisonnier de guerre en 1940 : jusque-là, il s'était éloigné de toute action politique. Il ne votait même pas. De son temps, il était plus un témoin passif qu'un acteur. L'expérience de la guerre, de la captivité puis de l'occupation allemande le fait évoluer. Avec quelques intellectuels de gauche, il crée un éphémère cercle de réflexion sous l'appellation de « Socialisme et Liberté ». L'un des buts que se fixe le groupe est de dénoncer l'esprit de collaboration ou de passivité qui se manifeste en France. Sartre collabore également à la revue clandestine *Les Lettres françaises*, et il prend part aux réunions secrètes du Conseil national des écrivains, que préside le poète Paul Eluard. Mais, à la différence des autres membres, il ne participe à aucun mouvement de résistance active⁶.

Par la suite, il trouve dans la scène un instrument privilégié pour illustrer et diffuser largement ses idées auprès du grand public. Le théâtre, estimait-il, n'est pas un agent de démonstration ni de persuasion, mais un ferment d'interrogation et de réflexion. Son rôle est de poser des questions, non d'apporter des solutions : plutôt que de prouver, la fonction du théâtre est d'explorer et d'expliquer la condition humaine⁷. Cependant la production littéraire est, durant l'Occupation, soumise au contrôle de la censure allemande. Rien ne peut s'éditer ni être joué au théâtre sans l'accord de l'occupant : Sartre publie officiellement des œuvres dont une lecture attentive permet toutefois de détecter leur opposition au nazisme. Il déploie une activité débordante, tant littéraire que philosophique et politique. Son militantisme l'absorbe au point de parfois l'emporter sur son travail d'écrivain. « Compagnon de route » est le nom donné alors à Sartre et à ceux qui, comme lui, soutenaient l'action du parti communiste français sans y être pourtant affiliés⁸.

De ce point de vue, il est un exemple parfait d'intellectuel politique transitionnel, en ce qu'il permit à sa génération une sorte de participation plus méthodique à la vie politique, comme l'affirme Régis Débray dans son article « Les années Sartre » :

« Pour notre génération Sartre a été le pont à franchir pour aboutir à l'autre rive où nous attendait ce qu'il appelait la philosophie indépassable de notre temps... il a fait office de passeur de gué entre des attitudes moralisantes de bourgeois révolté à une participation plus méthodique à des projets politiques, lui-même se tenant au milieu »⁹.

Certaines pièces sartriennes ne sont rendues possibles qu'avec l'accord de la censure allemande comme *les Mouches*. Sartre fait d'Oreste, par exemple, un professeur d'existentialisme qui apprend aux hommes à être libres¹⁰.

Il convient de souligner qu'il a y une grande différence entre la politique de Sartre avant et après la guerre : au lendemain de la Libération, il abandonne sa « Morale », à laquelle il travaillait depuis 1947. Il participe à l'action politique directe pour une Europe socialiste et pacifique, et rompt avec le Parti Communiste Français en 1956 après l'intervention soviétique en Hongrie. Il démasque d'ailleurs dans son théâtre plusieurs réalités politiques du PCF, et il est de ce fait accusé par les communistes de détourner leurs jeunes recrues potentielles vers le nihilisme et l'existentialisme, et de ne pas admettre que le PCF était la seule force capable d'accomplir la transformation sociale appelée par la classe ouvrière¹¹.

Après la guerre, Sartre, devient un auteur à succès. Son théâtre touche un vaste public, et ses pièces posent les problèmes les plus brûlants de leur temps : *Les Mouches*(1943), *Morts sans sépulture*(1946), *La putain respectueuse*(1946), *Huis clos*(1947), *Les Mains sales*(1948), *Le Diable et le Bon Dieu*(1951), *Kean*(1954), *Nekrassov*(1956) et *Les séquestrés d'Altona* qui a été représentée pour la première fois le 23 septembre 1959. Sartre entendait ainsi suggérer, avec la distance indispensable et la transposition, de rigueur pour traiter un drame encore aussi brûlant dans le souvenir des spectateurs français.

Durant ces années, beaucoup d'écrivains ont repris des vieux mythes en modifiant sensiblement l'éclairage et la signification dans le but de poser des questions humaines: Cocteau, dans un vaudeville tragique, fait d'Oedipe un lourdaud, et de sa rencontre avec le Sphinx une histoire d'amour. Giraudoux compose un paradoxe sur les dangers de la justice intégrale, et la nécessité de l'oubli dans la vie des nations. Anouilh donne à la jeune fille grecque de Sophocle, Antigone, les traits de ses héroïnes antérieures, cependant qu'elle et son oncle Créon deviennent les représentants d'une humanité qui vacille pour avoir vu s'écrouler toutes ses croyances.

Sartre, de sa part, déploie ainsi après la guerre une activité de militant: il soutient l'action du Parti communiste français sans y être pourtant affilié. Dans le reste de son théâtre et sous les prétextes historiques, Sartre pose aussi les problèmes les plus brûlants comme le racisme aux Etats-Unis et la torture ou le désarroi d'une conscience égarée par l'hitlérisme. Sans oublier bien sûr le conflit du réalisme et de l'idéalisme en politique. Ses pièces restent gravées et éternelles dans l'histoire littéraire surtout lorsqu'il parvient à effacer le temps humain du cadre temporel et à suggérer dans ses pièces une durée sans fin. Dans la première tentative de réécrire des mythes, les personnages possèdent la possibilité de contempler les autres qui se trouvent ailleurs durant que leur chronologie se serre au point de perdre toute valeur et tout repère temporel. Pour l'autre tentative de réactualiser ces mythes, Sartre fait que l'éternité se définit par sa fixité (un présent immobile ou à jamais identique). À travers *Les séquestrés d'Altona*, Sartre affirme que tout ce qui arrive à l'homme est sien, jusqu'aux plus extrêmes situations de guerre, et aux pires tortures. S'il est mobilisé dans une guerre, cette guerre est sa guerre: l'Histoire passe toujours par l'individu, et on

n'a jamais que la guerre qu'on mérite. Ainsi pour Sartre, philosophe du théâtre de Situations, on peut tenter de trouver des explications à nos actes, mais pas une seule excuse¹².

L'Histoire est ainsi comme la seule maîtresse dans *Les séquestrés d'Altona*. Tous savent qu'il y aura un jugement de l'Histoire, et qu'il sera sans appel. L'Histoire est gravée: elle est partout et peut projeter les actes des individus morts, les ressusciter à l'instar du cinéma. Pour le théâtre de Sartre cette Histoire n'est que la conscience de l'homme tenu par le passé et qui a pour objectif de modifier le présent. L'Histoire est l'équivalent de l'éternité cherché par les hommes.

L'histoire d'une existence tragique

Dans *Les séquestrés d'Altona*, le salon d'une famille bourgeoise est l'espace actuel qui incarne la vie ou l'intériorité de cette famille aux yeux des spectateurs dans le texte. Les didascalies (explications données par l'auteur en dehors des dialogues dans le texte) nous montrent que tout est fermé, on est dans un huis clos: il n'y a pas d'échappatoire possible (p.12). Toute ouverture vers l'extérieur est aléatoire, personne ne sort et même ceux qui quittent l'endroit, reviennent. Ce qui est vécu comme un enfermement familial, professionnel ou sentimental ressemble à un piège dans lequel l'homme est tombé sans pouvoir se débattre, c'est ce qui le condamne à la passivité et qui ne lui laisse que peu d'espoir de changer et, en l'occurrence, de s'approprier à sa vie.

Sartre reprend alors l'idée d'une fatalité incompréhensible qui s'oppose à la liberté humaine. C'est de ce point de vue que ses pièces abordent le problème de la conscience et de l'être, la liberté individuelle, la situation de l'homme dans le monde, l'angoisse qui marque ses décisions et ses options morales et les réponses qu'il convient de donner aux questions politiques et sociales. L'auteur approfondit la responsabilité de la liberté face au destin dans sa pièce de théâtre, *Les séquestrés d'Altona* représentée en 1959, consiste à traduire sur scène le théâtre réaliste, existentialiste où l'homme se trouve parmi les autres où les actes de l'homme peuvent être changés par d'autres quelque soit le cercle d'enfer où ils vivent.

« des hommes ne jugeront pas mon temps. Que seront-ils, après tout ? Les fils de nos fils. Est-ce qu'on permet aux marmots de condamner leurs grands- pères? J'ai retourné la situation ; j'ai crié : « Voici l'homme ; après moi, le déluge ; après le déluge, les crabes, vous ! » Démasqués, tous ! les balcons grouillaient d'arthropodes (Solennel.) Vous n'êtes pas sans savoir que l'espèce humaine est partie du mauvais pied ! j'ai le comble à sa poisse fabuleuse en livrant sa dépouille mortelle au Tribunal des Crustacés. », (p.280)

Cette pièce est parmi les pièces qui lient la littérature à l'Histoire à travers l'idée préconisée par les personnages sartriens « qui gagne perd », (p. 93) ou « les bourreaux et les victimes ».

On y assiste à une confrontation violente entre les nécessités de la vie pratique et les illusions de la morale dans la société. Sartre écrit ainsi *Les séquestrés d'Altona* après trois ans de rupture avec l'écriture théâtrale, mais sous l'inspiration de la guerre contre l'Algérie, ce retour à l'écriture dramatique veut lutter contre le colonialisme français :

« Nos colonies, dit-il, nous ont toujours coûté plus qu'elles nous appartiennent »¹³

La pièce de cinq actes est comme une critique indirecte au régime capitaliste reprenant implicitement l'atmosphère de la guerre entre la France et l'Algérie et de la France et l'Allemagne, et surtout de l'après-guerre¹⁴, *Les séquestrés d'Altona* présente neuf personnages qui sont les figures principales. Les noms des personnages sont des noms allemands, ils sont: Leni, Johanna, Werner, le père et Frantz qui est un des soldats qui ont participé à la guerre. À la demande urgente du père malade, ils vont discuter dans une réunion l'héritage et l'avenir de la famille. En cherchant les raisons réelles qui ont incité le père à choisir le fils cadet et non pas l'aîné comme l'héritier, ils vont se découvrir. Le fils « maudit » est en réalité le fils « aimé ». On est dans la personne réelle et son image. L'être des personnages dans cette pièce ne correspond pas nécessairement au paraître. Ils se correspondent au contenu d'un microcosme organisé dont ils sont interdépendants. L'individualité de chaque membre de la famille se construit à partir des marques différentielles qui définissent ses relations avec les autres. Les relations, dans cette pièce, sont indéniablement placées sous le signe de la malédiction tragique, telle qu'elle est évidente dans la tragédie grecque, la faute du père rejaillissant sur les fils, génération après génération.

La pièce raconte l'histoire d'une famille de gros industriels allemands, anoblis, ou à demi nobles, pendant le II^e Reich, sous Guillaume. Elle disposait de très importantes constructions navales, héritées de l'époque où le chef d'entreprise et le propriétaire ne faisaient qu'un. Quand les nazies arrivent au gouvernement, Von Gerlach (le père dans la pièce), un homme dur cynique, considère que c'est la plèbe qui s'emparait du pouvoir. Mais l'hitlérisme cherche des garants extérieurs et, malgré les réserves qu'il peut faire à son propos, Gerlach compose avec son fils:

Frantz. Il y a deux façons de détruire un peuple : on le condamne en bloc ou bien on le force à renier les chefs qu'il s'est donnés. La seconde est la pire.

Le Père. Je ne renie personne et les nazis ne sont pas mes chefs : je les ai subis.

Frantz. Tu les as supportés

Le père. Que diable voulais-tu que je fasse ? (p.66) ;

Frantz. Vous servez les nazis.

Le père. Parce qu'ils me servent. Ces gens-là c'est la plèbe sur le trône. Mais ils font la guerre pour nous trouver des marchés et je n'irai pas me brouiller avec eux pour une affaire de terrains », (p.77)

La première faute du père envers l'Histoire est qu'il s'allie aux nazies, et trahie par cela la loi morale qu'il avait en commun avec Frantz¹⁵. Puis le père ne peut admettre les camps de concentration : il n'est pas nazi et il n'a fait que se servir de cette étiquette, qu'il méprise à l'instar des communistes ou des socialistes. Sa fortune est fabuleuse. C'est un magnan. Il est le fruit de son milieu, et doit évoluer avec

son temps, même si, sur le plan moral, il l'a en horreur ; il condamne d'ailleurs entièrement l'holocauste
de milliers de juifs.

Avec angoisse, Frantz pense à un rabbin juif qui va mourir sans qu'il puisse rien faire pour le sauver, est ainsi de révolte devant l'injustice du sort qui pourrait aussi bien être le sien :

« Il n'avait pas voulu s'enfermer chez Leni, le brave gosse. Il avait pris tous les risques », dit le père (p.81)

C'est d'ailleurs ce qui conduit à la deuxième faute du père, qui abandonne le juif aux nazis¹⁶.

Autre marque de l'Histoire: la couche sociale qu'il représente a un orgueil protestant pur et profond, attisé par la rancœur de ne plus exercer le pouvoir, dans tous les sens du terme, comme naguère. Après la guerre, quand tous les crimes sont révélés, il accepte de nouveau de s'allier avec la politique américaine: des projets de reconstruction de la flotte marchande en Allemagne occidentale s'annoncent, et Gerlach collabore avec les capitalistes. Mais l'entreprise échappe à son contrôle, parce que le développement du capitalisme implique l'inscription en Bourse et la vente des actionnaires.

Ce père n'est qu'un échantillon de l'autorité dessinée par l'époque, où la société exige des sentiments de commande et de force, et pousse à porter un masque. Cette couche sociale, qui commande le père d'avoir perdu les terrains, porte des principes stricts

« Ceux d'un certain honneur à ne pas trahir les engagements adoptés, en l'occurrence respectivement, dans sa jeunesse, la communauté humaine du protestantisme, durant la guerre, une certaine fidélité au devoir, à la fraternité des armes et à la responsabilité citoyenne-le tout, quels que soient les risques encourus à défendre ces principes, surtout s'il y a des risques »¹⁷

Frantz le fils aîné, orphelin de mère, élevé par son père et nourri de son amour, peut sembler plus fragile qu'un autre, ou peut présenter une image moins aidée par la famille face aux événements tragiques. Quand le père était le maître incontesté de ses constructions navales, il l'a élevé pour être un futur chef, et lui transmettre la responsabilité des usines lorsque lui-même ne pourrait plus l'exercer ; l'enfance de Frantz est un condensé de tout ce que son père a fait en lui ; lui-même le raconte à Johanna, sa belle sœur :

« Et pour tout dire, je ne sais plus trop qui de nous deux a fait l'autre. Quand je veux prévoir le tour qu'il manigance, je commence par me lessiver le cerveau et puis je fais confiance au vide ; les premières pensées qui naissent, ce sont les siennes. Savez-vous pourquoi ? Il m'a créé à son image— à moins qu'il ne soit devenu l'image de ce qu'il créait. », (p. 169) ;

« Savez-vous qu'il avait fait de moi une assez formidable machine ? [...] Une machine à commander (*Petit rire. Un temps.*) Un été de plus ! et la machine tourne encore. A vide, comme toujours », (p.286)

Élevé en grand capitaliste, Frantz tente de préserver son puritanisme protestant en soustrayant aux nazis un prisonnier pourchassé par eux. Mais on exige qu'il se rachète par un engagement volontaire à l'âge de dix-neuf ans¹⁸. De cette relation familiale d'idéal et d'ombre, on passe vers l'idée est de montrer

comment l'histoire naît de la crise de la séquestration et de la torture et aussi pour mieux mettre en lumière la crise ou même la philosophie sartrienne à travers laquelle l'autrui nous séquestre.

À travers les didascalies qui apportent des informations sur les lieux où l'action se situe¹⁹, la relation est celle de séparation entre le fils et son père : l'un en haut l'autre est en bas et ainsi tous les deux sur deux zones différents durant les actes de la pièce. À partir d'une position défensive ou protectrice du fils qui méprise et insupporte son père, Frantz n'est pas d'accord avec son père, il se montre dégoûté d'être trahi dans les vraies situations durant la jeunesse et pendant la guerre. Le père est en désaccord avec son fils, entre eux il reste toujours un mur de silence :

Frantz : « Mais vous êtes là et moi ici : comme dans mes rêves. [...] Entre vous et moi, je mettrai cette porte. », (pp.350-351)

Ces didascalies recouvrent un moment de crépuscule et un événement qui peut présumer ce qui va se passer entre le père et son fils, Frantz. Ce dernier s'est séquestré après une dispute très ancienne entre lui et son père. Le déplacement entre Frantz « qui se séquestre dans sa chambre pour se punir » et son père illustre la tension entre le moi et les autres. Entre (le palier qui conduit au « là-bas » de Frantz comme un espace sans communication) et le (Ici) l'espace favorise au personnage ses affrontements et ses tensions dans l'ordre de la parole avec l'autre. Ce « là-bas » pourrait signifier aussi « le camp de bataille » ou « le tribunal des Crabes » et tous ces endroits représentent le danger pour lui. La descente de l'escalier, aller vers là-bas, pour le fils, Frantz, représente le risque de mourir ou de se suicider. Il se trouve dans le salon, dans ce dehors loin de refuge quelque chose qu'il ne veut pas voir.

La structure de l'espace pourrait montrer la volonté de Sartre d'emmener ses personnages vers une quête tragique de sécurité, d'identité et du sens de leur vie.

Il y a une altérité menaçante qui naît de la relation entre les quatre épisodes de la pièce lorsqu'ils se retrouvent comme des relations d'opposition entre séparation/union. Dans le dernier acte de la pièce, nous sommes devant une relation d'alternance entre rupture ou regroupement entre les membres de famille, cette relation qui nous met devant des caractéristiques d'une situation tragique sans issue celle de gagnant/perdu, vainqueur/vaincu. Cette situation reste tracée durant le temps dans les esprits des enfants/parents surtout si la relation est familiale.

L'espace n'offre donc pas de protection même si l'un en haut et l'autre en bas, chacun choisit son endroit dans une pièce différente de l'autre mais leur existence indépendante reste impossible. Chaque être occupe un espace dont il est le centre et ce centre se déplace avec lui, comme le double mouvement circulaire de la terre sur elle-même et autour du soleil. De là, l'espace auquel Sartre fait appel le plus souvent dans ses pièces est celui du tour comme mouvement circulaire en général, une spirale qui n'a ni début ni fin, où le personnage prend la forme d'un père, d'un fils, d'un frère ou d'aiguille d'une montre, de ballon qu'on fait dribbler que Frantz indique dans sa conversation avec sa belle sœur. La condition

d'existence de ce cercle est son centre, sauf que ce centre n'est plus le point central dans la relation. Il s'éclipse aux dépens de la périphérie pour faire jaillir la relation, une forme cyclique ou « un huis clos », car c'est bien le tour qui permet de reconnaître un cercle, de dessiner, de tracer ce cercle. De sorte que cette relation peut ainsi symboliser la stabilité, dans le sens d'ancrage un point essentiel, condition de son existence, mais aussi le mouvement perpétuel et instable, dans le sens de mouvement incessant et surtout la non-hiérarchie puisque tout point de cette périphérie est dans sa valeur, identique à l'autre et ainsi propose Frantz de prendre le même chemin qui les réunir (son père et lui). C'est selon le mouvement du singulier vers l'universel que Sartre transforme ses héros en individus exemplaires, par-delà leur époque, de l'humanité²⁰.

L'espace sartrien est un espace entre deux (dedans et dehors, haut et bas), une sorte d'espace symbolique. Sartre met en scène un monde où les limites se brouillent entre le moi et son image, entre l'intérieur et l'extérieur. C'est la situation de deux sortes d'espaces opposés: un monde où le haut est bien équipé, et le bas est un nid de crise; Sartre enferme les personnages dans un espace sans issue comme celui de l'histoire et les conduit à agir même si leur action se transforme au conflit extérieur et intérieur. N'a-t-il pas dit, Sartre lui-même : nous sommes condamnés à être libres, libres de briser le cercle ou encore librement d'y rester: entre chute et résistance, épuisement et choix libre, le personnage fraye son chemin vers la délivrance.

Les deux espaces éclairent comment se reflète le conflit identitaire. Le personnage dans ce théâtre apparaît comme un être spatial. Les frontières entre son image personnelle et son identité sociale se déterminent selon la nature de l'espace. Dans ce drame, il réussit le tour de force de faire de chacun des personnages simultanément le bourreau et la victime de l'autre. Cette situation paradoxale se rend possible lorsqu'on se laisse guider par les autres en laissant tomber notre choix. On crée, soi-même, notre enfer lorsqu'on s'est soumis au jugement cruel des autres. Il n'y a plus du dehors ou dedans, les différents mondes que l'on peut croire totalement opposés, finissent toujours par se lier dans une action menée en commune, une action dans la parenté.

L'Histoire nous montre que ces prisonniers du passé qui sont d'une éducation, et de certaine morale se finissent par découvrir l'enfer du « huis clos » et ainsi devient difficile d'imaginer le théâtre de Sartre sans la clôture d'autrui où il insère ses personnages et ses idées. Les personnages se sont séparés par l'espace

mais, c'est lui-même qui va les regrouper pour toujours, ils vont partir dans un chemin mortel. La dynamique théâtrale ici repose sur l'alternance entre épisodes d'intérieur et l'extérieur, de là-haut et d'en bas, d'un oui et d'un non, rester ou partir c'est toujours la dualité de l'Histoire, vivre morts ou mourir vivants. Cette situation de choisir est typique du théâtre sartrien.

Les didascalies nous montrent que le choix d'un seul déplacement entre le père et son fils s'est fait et c'est de la part de Frantz lors de l'union finale vers son père : le fils choisit sa fin et la lie à celle de son père (condamné du cancer), à travers leur dernière rencontre, ils acceptent tous les deux d'aller ensemble vers l'endroit qui va les laisser morts. Ce fait est dans le choix d'un destin bien choisi commun comme c'est le cas de ce qui préconisent les existentialistes et les communistes. Les deux personnages, père et fils, tous les deux se lient à l'Histoire, et se comportent avec héroïsme en acceptant un destin fatal celui d'une conscience de l'Histoire et d'une obligation morale.

Ce qui nous attire l'attention, dans cette pièce est la technique sartrienne de la forme artistique de ce qu'on appelle le « huis clos ou porte fermée » et le « discours actif ». La mort devient leur destination car sans cet endroit ils vivront sans repos à cause de leur conscience qui va les tourmenter. Père-fils ne peut sortir du cycle infernal du jugement des innocents. Leur maison reste à les étouffer et à les séquestrer. Leur mort devient leur rencontre dans l'espace trop attendu, dans l'éternité de l'histoire.

Nous résumons cette sorte d'existence par le tragique dans le sens d'un sentiment de résistance contre la force de la liberté et de raison qui forme l'homme.

Frantz l'existentialiste

« Frantz-le fou » représente les milliers de ceux qui rentrèrent chez eux en 1945, abattus, rejetés, déchirés. Sa position dès son apparition sur la scène, tourné de dos pour les trois quarts du public, peut-être perçue comme une agression qui dit aux spectateurs que chacun a une part de cette responsabilité qui interdit au personnage d'agir comme les autres ou de se réadapter. Son mouvement, souvent mécanique, automatique, traduit sa froideur et sa rigidité morale ou sa « déshumanisation ». Parfois il ne marche même pas comme un homme mais comme des « Crabes », (p. 150) en se mettant à quatre pattes et en procédant « à reculons », (p.280). Ce comportement traduirait-il le manque et le désir d'un lien avec les autres, puisqu'il l'adopte lorsqu'il échoue dans sa tentative de réintégration sociale, ou se heurte au malentendu ? à moins que les Crabes soient l'autre partie de Frantz, qui reflète la vérité insaisissable, mystérieuse et plus inquiétante de la société surtout quand il s'arrête devant leur tribunal comme un témoin :

« Leni. Voilà douze ans que tu te prosternes devant ce tribunal futur et que tu lui reconnais tous les droits. Pourquoi pas celui de te condamner ?

Frantz. Parce que je suis témoin à décharge !

Leni. Qui t'a choisi ?

Frantz. L'Histoire.

Leni. C'est arrivé, n'est-ce pas, qu'un homme se croie désigné par elle et puis c'était le voisin qu'elle appelait. », (pp. 143-144) ;

Frantz est donc la personnification de l'humain désorienté, révolté et malheureux ; sa voix est sèche, rapide et rocailleuse, avec une violence qui indique sa révolte et son désespoir

« Moi l'homme est mort et je suis son témoin », (p. 126)

Ne pouvant pas vivre avec les autres la ruine de ses principes, il ne peut supporter cette dernière, et se fabrique pour lui-même un autre monde dans sa chambre, pleine de souvenirs, de cauchemars, de remords et de vide. Il s'est séquestré à cause de sa fragilité et de son incapacité à affronter un monde qui l'accuse en tant que bourreau de la guerre. Il s'installe donc délibérément dans le mensonge :

« Pour bien mentir, vous voyez, il faut être soi-même un mensonge : c'est mon cas », (p.227)

Cependant il n'est pas toujours possible de mentir et de se mentir à soi-même. Frantz réagit alors d'une manière violente, allant jusqu'à menacer d'un revolver tantôt Leni, tantôt Johanna, pour qu'elles se taisent, ou lorsqu'elles s'apprentent à dire la vérité ; le vocabulaire dont use Frantz illustre et résume sa faillite morale. Au début, il passe son temps à dire ce qu'il n'est pas. La négation de son existence est son mode préféré d'expression : « Je suis mort », (p. 128), « je suis seul », (p. 160), « je suis malade », (p. 164). Puis, il en vient peu à peu à s'avouer consciemment ce qu'il est. La culpabilité l'ayant empêché de devenir le héros qu'il rêvait d'être, il ne veut se définir que négativement :

« Je suis inculpé de meurtre et c'est ma mort civile qui a mis fin aux poursuites », (p.175) ;

Il est en fin de compte un héros lâche, ainsi qu'il l'avoue (p.177), un malade, un fou peut-être parce qu'il est « raté » p. 195) ; il se reproche de n'avoir rien fait, pensant dans son rigorisme que celui qui ne fait pas tout ne fait rien (p.10). C'est sa manière à lui, faussement accusatrice, de refuser d'admettre qu'il a fait un mauvais usage de sa liberté.

L'idée fondamentale de l'existentialisme est que l'homme ne se définit que par la somme de ses actes et ne trouve son identité qu'à travers son existence. Aucune divinité ne donnera de sens à sa vie. Jeté dans un monde absurde, il découvre avec angoisse qu'il est responsable de ce qu'il fait; il est « condamné à être libre » et à se choisir à tous les instants. Il est essentiel de comprendre l'engagement au sens sartrien comme un état de fait, lié à la condition humaine comme telle. Nous sommes condamnés à l'engagement de la même façon que nous sommes condamnés à être libres. L'engagement n'est pas l'effet d'une décision volontaire, d'un choix qui lui préexisterait: je ne décide pas d'être ou non engagé car je suis toujours déjà engagé, comme je suis jeté au monde. L'engagement et le délaissement sont un seul et même état de fait. Cette précision est fondamentale car c'est sur cette conception de l'engagement que l'existentialisme affirme ses positions. L'engagement n'est pas l'enrôlement, ni même l'adhésion à tel ou tel parti politique. Il n'est pas même déterminé car il refuse justement la réduction de la situation humaine à un simple déterminisme des causes et des choses. L'homme est toujours responsable: la séquestration dans *Les*

séquestrés d'Altona fait de Frantz prendre conscience de l'absurdité de la condition humaine. Ce qui est vécu comme un enfermement familial, professionnel ou sentimental ressemble à un piège dans lequel Frantz est tombé sans pouvoir se débattre, qui le condamne à la passivité et qui ne lui laisse que peu d'espoir de changer. Dès lors, Frantz entreprend de jouer lui-même le rôle du destin: il détruit et tue tout autour de lui mais d'une manière symbolique. Il espère qu'ainsi son père prendra conscience de l'horreur de sa condition et se révoltera contre lui (le père lui-aussi était un lâche qui a dénoncé un juif). Ce geste de libération, il l'attend de son père.

Non seulement ils sont des personnages créés par Sartre mais aussi deux hommes condamnés par la société et ses contraintes de faire le devoir paternel et national. Ces deux héros tragiques, père et fils, ont de la grandeur d'âme, ce sens du devoir ou du respect de leur condition humaine. Ils ont du courage et de témérité car ils ne craignent pas d'affronter le pire avec lucidité: ces personnages sartriens mènent leur combat sans issue en toute conscience.

La question de l'existence émerge à partir de leur conscience du néant et de la mort. Exister pour le fils ou le père ne se réduit jamais au simple fait d'être. Leur existence semble un terme qui qualifie le plus souvent leur vie. L'engagement sartrien s'oppose en ce sens au matérialisme selon lequel l'homme n'est que le reflet d'une situation de base économique-sociale. Mais il s'oppose également à l'idéalisme qui postule la contingence de toute situation par rapport à l'éternité d'une « nature humaine ». « Nous sommes embarqués » disait déjà Pascal. C'est dans un sens identique que Sartre proclame le devoir d'engagement: nous sommes condamnés à être libres, sans cesse appelés à choisir entre différents possibles. Dans ce cas, personne ne peut prétendre à la neutralité. L'homme, cet être-au-monde, détient une liberté prise dans les choses et insérées en elles. Autrement dit, le sujet ne saurait se retirer au sein d'une pure subjectivité. Donc, refuser de choisir implique néanmoins un choix car c'est choisir de ne pas choisir. Ainsi, quoique nous fassions, nous sommes toujours dans le coup, « embarqués », et par là même responsables.

Sartre part dans son théâtre d'une philosophie de l'être et de l'existence totalement opposée aux philosophies traditionnelles qui liaient ces notions à l'idée d'un Dieu créateur et auteur de toute existence. Son existentialisme signifie toute philosophie qui place au centre de sa réflexion l'existence humaine dans sa dimension concrète et individuelle²¹.

Sartre estime que la liberté est une conquête qui s'impose à tous. Elle ne dépend d'aucun être car elle est en soi. Donc pour la rendre manifeste, selon lui, il faut s'engager. Il ne s'est voulu écrivain que dans la mesure où il souhaitait mettre ses thèses philosophiques en lumière. Son théâtre est aussi vaste que difficile d'accès. Sartre souhaite, en effet, que la littérature entière devienne morale et problématique comme le cas de son théâtre :

« [...] Le théâtre, autrefois, était de « caractères »... plus de caractères : les héros sont des libertés prises au piège, comme nous tous. Quelles sont les issues ? Chaque personnage ne sera rien que le choix d'une issue choisie »²².

La question de l'identité libre est un thème récurrent dans ses œuvres, du fait du poids que prend le passé sur lui. Dans *Les séquestrés d'Altona*, on dit que tout personnage est victime de ce qu'on pouvait nommer l'asservissement des « hommes par les hommes ». Nous y trouverons les hommes qui mettent les autres en crise avec eux-mêmes, les drames de conscience qu'ont déclenchés ou que déclenchent leurs choix. Engagé d'exister dans l'espace par liberté ou par obligation est l'idée principale chez l'écrivain mais, la question qui se pose ici c'est comment l'existence dans l'histoire a été traitée chez Jean-Paul Sartre l'existentialiste?

L'expression de la liberté ou du choix est dominante: les conversations débouchent sur une querelle personnelle entre les membres de la famille (père /fils), elles révèlent et accentuent les tensions et les incompréhensions entre eux. Elles refusent la perception menaçante de l'un pour ne pas afficher sa culpabilité après le jugement dans le regard de l'autre. Cette pièce va nous offrir un accès aux réflexions sartriennes concernant le thème des choix dans l'histoire d'une famille qui peut-être l'image des choix dans l'histoire d'une société.

Le père a voulu prendre en charge les responsabilités de son fils ; ce père a empêché Frantz en conséquence d'acquiescer de la maturité et d'arriver à l'âge adulte, car il le séquestre dans l'enfance« en arrangeant tout». Trois moments clés de l'existence de Frantz en sont l'illustration : d'abord, il essaie de sauver un juif qui s'est évadé d'un camp de concentration ; grâce à ses relations avec les nazis, le père s'assure que son fils ne subira pas les conséquences de son acte, cet acte qui enfin perd tout son sens. Puis, contre son gré, Frantz est obligé de s'enrôler; et au cours des combats sur le front russe, il torture des partisans. Il a cédé à une impulsion sadique, et tente de ne plus vivre avec ce souvenir, en essayant de le nier de toutes sortes de façons. Enfin, la liberté paraît encore loin de Frantz lorsque, après la guerre, il se bat avec un soldat américain. Afin de protéger son fils Frantz, le père fait jouer à nouveau ses relations et, une fois de plus, Frantz échappe aux conséquences de son acte en s'enfermant dans sa chambre. Le père produit alors un faux certificat de décès. On voit ainsi que, dans les trois fois, chacun de ces événements a interdit à Frantz d'accomplir un acte authentique et libre :

« Alors, c'est qu'il arrangera mon affaire...il ne se décourage donc pas ? (avec ironie pleine de ressentiment) Que n'a-t-il fait pour moi, le brave homme ! (geste pour désigner la chambre et lui-même) et voilà le résultat ! », (p. 176)

Le héros Frantz apparaît condamné à mourir par étouffement moral, d'une mort lente et fausse. Cette mort spirituelle en fait un individu cassé, et comme mort-vivant. Cette situation peut-être une sorte d'illusion ou encore un doute dans l'optique d'exprimer la situation de passivité de la majorité des français face à l'occupation. L'uniforme militaire déchirée est une image de cette situation où il se sentait menacé, et à la quelle il cherche à échapper dans sa chambre, en une fuite visant à ne plus se sentir humilié. Il vit dans une sorte de prison où il se rabaisse intellectuellement: s'il sort de sa chambre, il va à la mort et non pas vers une vie qu'il aurait désiré vivre autrement :

Frantz : «Et les lâches, à mes yeux, sont ceux qui peuvent le supporter. Il fallait la gagner, cette guerre par tous les moyens...ou disparaître » (p. 181)

Il vit dans l'hésitation entre son image et lui-même, jouant sur ce rapport double, là où « les gens vivent au milieu de leurs images parce qu'ils ne réussissent pas à être de réels objets pour eux-mêmes »²³. C'est vrai qu'il ne peut pas être un objet un reflet et s'il regarde le portait que quelqu'un d'autre a fait de lui, il voit une image:

Frantz « Tant que nous vivons, nous serons deux...vous n'emmeniez que moi...nous prenions cette route au bord de l'Elbe...nous y sommes », (p.365)

Le père. « Ma mort enveloppera la tienne, finalement, je serai seul à mourir... je suis l'ombre d'un nuage : une averse et soleil éclairera la place où j'ai vécu. »

Les séquestrés d'Altona s'élèvent au-dessus des cas historiques pour reformuler, inlassablement, les problèmes de la liberté et de l'obéissance –et de la difficile identification du mal dans l'histoire. La responsabilité personnelle et collective face aux horreurs du nazisme permet à l'écrivain, sous le masque de l'exemple allemand, d'évoquer une autre responsabilité, celle des Français face à la guerre d'Algérie, à une époque où il n'est pas permis de faire même allusion à la torture pratiquée là-bas.

Conclusion

« Siècles, voici mon siècle, solitaire et difforme, l'accusé... Acquitez-nous ! Mon client fut le premier à connaître la honte : il sait qu'il est nu. », dit Frantz, (p. 374).

Après le tracé historique, Sartre tente de cerner dans son œuvre la situation de l'homme au sortir d'une guerre qui laisse comme conséquence un monde déchiré entre capitalisme et communisme: jamais l'homme n'a été aussi conscient du fait qu'il faisait l'histoire et paradoxalement, jamais il ne s'est senti aussi impuissant devant l'histoire. Pour répondre à ce paradoxe, il faut s'interroger sur l'interaction entre être et faire. « Est-ce qu'on fait ? se demande Sartre, est-ce qu'on se fait ? ». Ces questions tourmentent l'écrivain comme le lecteur. La réponse de notre auteur est que le faire est révélateur de l'être.

« Hier, c'était hier. Le témoin de l'Homme...c'est l'Homme, un enfant le devinerait. L'accusé témoigne pour lui-même. Je reconnais qu'il y a cercle vicieux. Je suis l'Homme, je suis tout l'homme et tout l'Homme, je suis le Siècle, comme n'importe qui. », (p. 281)

Les séquestrés d'Altona a ainsi un aspect universel. Pour Sartre, il y a deux raisons pour choisir l'Allemagne comme cadre où se déroulent les événements de la pièce :

- Il est absolument nécessaire de tenir une distance pour traiter le problème de la responsabilité historique, qui risque de n'être traité qu'en termes partisans, s'il s'appuie sur des événements politiques de l'histoire française non seulement passée mais aussi récente lors de l'écriture de cette pièce, par exemple la question algérienne et l'occupation française.
- La pratique de la torture s'est généralisée pendant la période des deux guerres : il faut amener les spectateurs à s'interroger sur l'ensemble de ces motifs et sur la complicité qu'ils ont engendrée.

Sartre distingue en outre les milieux français et allemands. Les français ne subissent pas encore une trop forte pression: lorsqu'ils sont contre la guerre d'Algérie, ils peuvent le dire, même si

peu le font. Dans l'Allemagne des années 30 en revanche, seuls quelques gros industriels avaient eu cette possibilité. La situation des Gerlach correspond donc à celle des français de 1959 (date de la création de la pièce).

Sartre adopte en somme une position d'ethnologue pour mieux montrer la relation qu'entretient cette pièce avec le drame algérien (lorsque la France voulait faire d'une Algérie arabe une Algérie française) :

« Le spectateur qui s'installe parmi des paysans d'une société arriérée. Au début, il les traite presque en objets. Puis, peu à peu, au cours de l'étude, son point de vue se modifie, et il finit par découvrir qu'en étudiant ces paysans, c'est-lui-même qu'il étudie et découvre »²⁴

Il affirme que tous les spectateurs de la pièce et même les critiques y ont reconnu la dissociation des violences qui se déroulaient alors en Algérie, et ne provoquaient guère de réaction de la part d'une opinion française inquiète et mal informée²⁵. Sartre a pris position contre la guerre et la torture en Algérie en 1957, demandant que le gouvernement y condamne l'usage de la torture²⁶: il fallait mettre en cause les vrais responsables, ceux qui donnaient les ordres (le gouvernement de De Gaulle). Il considère que De Gaulle est un personnage néfaste, dans une société où les assassins sont au pouvoir.

Cet écrivain de résistance a écrit d'ailleurs plusieurs articles critiquant la politique de De Gaulle: « Les grenouilles qui demandent un roi », « le Prétendant », « La constitution du mépris ».

Sartre a montré comment vit l'homme d'après-guerre, et comment il supporte sa situation dans un siècle de sang et de violence. Le personnage principal, Frantz, est fortement témoin ou complice, et il a une responsabilité à assumer : celle de ceux qui, en France, n'ont pu protester contre certains excès commis dans le cours de la guerre d'Algérie, à la quelle ils ont même plus ou moins participé ; celle de ceux qui ont toléré des excès dans la guerre de 1939 ou y ont pris une part active, qu'ils soient allemands ou français.

Sartre a inscrit bien l'Histoire dans cette pièce. Mais il n'a tenu à lui donner une dimension qui ne se registre pas à un conflit particulier : en le portant à une dimension mythique, il traite de la torture nazie, amis aussi de la torture française en Algérie, de la torture soviétique dans les camps, de la violence humaine dans l'Histoire. Ce mythe, qu'on a indiqué au-dessus, désigne ici un récit qui vaut pour tous, où tous se retrouvent, et sur un plan qui a été accusé d'être étroitement individuel²⁷.

Gilles Sandrier affirme que cette pièce porte la base de la tragédie du temps de Sartre: la conscience de l'homme. Pour lui, Frantz est un autre Hamlet, dont la séquestration simule la folie pour y trouver refuge, et dont la punition lui permet de vivre tragiquement, jusqu'au bout, sa culpabilité : porter sur lui le poids d'un crime dont il est coupable sans en être responsable. Ou bien il est une autre Phèdre, dont Hitler et la figure du père se font le Destin. Ou encore, il est ce bourreau qui se châtie lui-même, cet homme qui a torturé comme le reste de son temps²⁸. La guerre donne ainsi une forme nouvelle au désir d'être Tout, ce qui signifie, du point de vue de l'inconscient, que le rejet de la castration symbolique demeure²⁹.

Les notes

- ¹ Jean-Benoît Hutier, *Huis clos de Sartre*, Hatier, Paris, 1997, p. 6
- ² Jean- Michel Dequeker-Fergon, *L'histoire de France est en jeu*, Flammarion., Paris, 2007, pp.84-85
- ³ Jean Benoît Hutier, *Huis clos de Sartre*, op.cit, p.8
- ⁴ Voir Jean Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature*, Gallimard, Paris, 1948
- ⁵ Jean-Paul Sartre, *Un théâtre de situations*, textes établis, rassemblés, présentés et annotés par Michel Contat et al., Gallimard, Paris, 1992, p. 20
- ⁶ Jean-François Louette, *Jean-Paul Sartre*, Hachette, Paris, 199, pp.287-303
- ⁷ Jean-Paul Sartre, *Un théâtre de situations*, op. cit., p.347
- ⁸ Jean-François Louette, *Jean-Paul Sartre*, op. cit., pp. 287-303
- ⁹ Régis Débray « les années de Sartre » cité par Michael Scriven : « Jean-Paul Sartre, politique et Culture dans la France de l'après-guerre », Macmillan Presse LTD, paris, 1999, pp.28-36
- ¹⁰ Etienne Frois, *Antigone de Jean Anouilh*, Hatier, Paris, 1998, pp.5-6
- ¹¹ Jean-François Louette, *Jean-Paul Sartre*, op. cit., pp.287-303
- ¹² Pierre Verstraeten, *Violence et éthique*, Gallimard, paris, 1972, p.173
- ¹³ Jean-Paul Sartre, *Un théâtre de situations*, Textes établis, rassemblés, présenté et annotés par Michel Contat et al., Gallimard, Paris, 1992, p.347
- ¹⁴ Après avoir refusé de représenter la pièce de Jean Genet *Les Paravents* en 1959 sur la scène française par l'Etat, Sartre était obligé de changer l'espace de sa pièce *Les séquestrés d'Altona* de la France en Allemagne. Son intention reste évidente pour le public français surtout que le texte dramatique garde tant d'illusions qui peuvent être des clés pour traduire l'événement.
- ¹⁵ Pierre Verstraeten, *Violence et éthique*, Gallimard, paris, 1972, p. 151
- ¹⁶ Ibid.
- ¹⁷ Pierre Verstraeten, *Violence et éthique*, op. cit, p. 153
- ¹⁸ Jean-Paul Sartre, *Un théâtre de situations*, op. cit., pp.287-303
- ¹⁹ Michel Pruner, *L'analyse du texte de théâtre*, édition Nathan, HER, Paris, 2001, p. 15
- ²⁰ Jean-François Louette, *Jean-Paul Sartre*, op.cit., pp. 287-303
- ²¹ Sartre s'est inspiré du philosophe allemand Martin Heidegger (1889-1976) dans son ouvrage *L'Etre et le Néant* publié en 1943.
- ²² Jean Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature*, Gallimard, Paris, 1948, p.352
- ²³ Jean-Paul Sartre, *Un théâtre de situations*, op. cit, p. 114
- ²⁴ Voir Jean-Paul Sartre, *Un théâtre de situations*, op. cit
- ²⁵ Ibid
- ²⁶ Jean-François Louette, *Jean-Paul Sartre*, op.cit., pp. 287-303
- ²⁷ Jean-François Louette, *Jean-Paul Sartre*, op.cit.
- ²⁸ Gilles Sandier : « Socrate dramaturge » dans *Les critiques de notre temps et Sartre*, Garnier Frères, Paris, 1973, pp.99-103
- ²⁹ Josette Pacally, *Sartre au miroir*, Klincksieck, paris, 1980, p.197

Bibliographie

Les œuvres de Sartre Jean-Paul

- Sartre Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature*, Paris, Gallimard, 1948
- Sartre Jean-Paul, *Les Séquestrés d'Altona*, Paris, Gallimard / coll. Folio, 1960.
- Jean-Paul Sartre, *Un théâtre de Situations*, textes établis, rassemblés, présentés et annotés par Michel Contat et al., Gallimard, Paris, 1992

- Sartre Jean-Paul, *L'Être et le Néant*, Paris, Gallimard, 1976.

Ouvrages généraux

- Etienne Frois, *Antigone de Jean Anouilh*, Hatier, Paris, 1998
- Gilles Sandier : « Socrate dramaturge » dans *Les critiques de notre temps et Sartre*, Garnier Frères, Paris, 1973
- Jean- Michel Dequeker-Fergon, *L'histoire de France est en jeu*, Flammarion., Paris, 2007
- Jean-Benoît Hutier, *Huis clos de Sartre*, Hatier, Paris, 1997
- Jean-François Louette, *Jean-Paul Sartre*, Hachette, Paris, 1993, pp.287-303
- Josette Pacally, *Sartre au miroir*, Klincksieck, paris, 1980,
- Lagarde (André) et Michard (Laurent), *XXe siècle : anthologie et histoire littéraire*, Paris, Ed. Bordas, 1988.
- Michael Scriven, *Jean-Paul Sartre, politique et Culture dans la France de l'après-guerre*, Macmillan Presse LTD, paris, 1999
- Michel Pruner, *L'analyse du texte de théâtre*, édition Nathan, HER, Paris, 2001
- Véronique Taquin, *Antigone d'Anouilh*, Hachette, Paris, 1998
- Verstraeten Pierre, *Violence et éthique*, Gallimard, paris, 1972

مستخلص البحث

التاريخ في مسرحية سجناء الطونا لجان بول سارتر

تتميز مسرحية سارتر سجناء الطونا بكتابتها في زمن كان يعطوه الثورات أي في الستينات من القرن الماضي . إن المسرحية التي كتبها بكل أبعادها الفكرية ودلالاتها سجلت التاريخ السياسي لفرنسا وللفرنسيين بشكل غير مباشر في وقت كان القمع الفرنسي قد اشتد في الجزائر، مع تصاعد المقاومة المتصدية لذلك الوجود. وفي هذه الأثناء وجه سارتر جهده وفكره لإدانة الحروب التي ذاق طعمها وهو جندي أيام الاحتلال الألماني تلك التي كان يخوضها عن عدم قناعة وفي هذا الإطار نعرف مسؤولية الكاتب في مقاومة الطغيان والشر والاحتلال والتسلط.

عرض سارتر تاريخ تلك الفترة من خلال عائلة برجوازية وأفرادها فكان ذلك صورة مصغرة عن المجتمع الفرنسي وكان للمكان في هذا النص المسرحي دورا أساسيا في نمو الأحداث وتطور الشخصيات.

إن نقطة البدء عند سارتر هي إيجاد العلاقة بين الوجود لذاته والظهور بين الآخرين مفرقا في الوقت ذاته بين وجود الفرد وحرية. حول جان بول سارتر الوجودية بسبب تمجيد الفرد والحرية والتمرد من خلال الحوار الدائر بين أفراد العائلة الواحدة في ذات المكان إلى خطاب شديد المعاصرة، خطاب يحمل دلالات سياسية وإنسانية وفلسفية أيضا في سياق التاريخ.

تناقش المسرحية مفاهيم مثل الحرية و مسؤولية الفرد وعلاقته بالآخرين وبيان نوع التواجد الذي يوافق آراء الكاتب الوجودية. من خلال موضوع الالتزام الوجودي حيث تفاعل الحياة في م كان مليء بالأشخاص والأماكن والأحداث. و ذلك يفسر إعلان الكاتب أن المنتصر في العائلة هو الخاسر أو حتى في حقيقة الأمر في الحروب الاستعمارية.