

L'ESPACE MULTIPLIE CHEZ SARTRE : HUIS-CLOS

A MULTIPLIED SPACE IN SARTRE'S HUIS-CLOS

UN ESPACIO MULTIPLICADO EN HUIS-CLOS DE SARTRE

Corina-Amelia GEORGESCU¹

Résumé

Du point de vue historique, le XX^e siècle est le siècle le plus bouleversé de l'histoire connue de l'humanité, se caractérisant par plusieurs événements majeurs. C'est dans ce contexte que Jean-Paul Sartre se fraie un chemin dans la vie littéraire française en y apportant un souffle nouveau. Notre travail se propose d'analyser la pièce Huis clos dans le but de démontrer que lorsque l'on parle de l'espace de l'emprisonnement, on doit prendre en considération qu'il ne s'agit pas d'un seul type d'espace et que celui-ci se multiplie justement pour rendre l'impossibilité d'y échapper.

Mots-clés : espace, objet, décor, enfer, emprisonnement

Abstract

From a historic point of view, the XXth century is perhaps the most moving century of the known history of mankind, being characterized by several major events. It is within this frame that Jean-Paul Sartre clears himself a road in the French literary life bringing a spirit of novelty. Our paper aims at analyzing the play Huis clos, in order to show that when one talks about the imprisonment space, one should take into account that there is not only one type of space, but that the space multiplies exactly to render the impossibility of escaping.

Key-words : space, object, stage setting, hell, imprisonment

Resumen

Del punto de vista histórico, el siglo XX es el más desconcertando de la historia conocida de la humanidad, se caracterizando por varios eventos importantes. En este contexto Jean-Paul Sartre se construye un camino en la vida literaria francesa e aporta un espíritu nuevo. Nuestro texto se propone de analizar la pieza teatral Huis clos para demostrar que cuando hablamos del espacio del encarcelamiento, debemos pensar que no se trata únicamente de sólo un tipo de espacio et que este se multiplica para evidenciar la imposibilidad de escapar.

Palabras clave : espacio, objeto, decorado, infierno, encarcelamiento

Dernièrement, l'homme se voit confronté à toutes sortes de provocations ; il ne sait plus comment vivre : le travail qui occupe de plus en plus de temps, la tentation du pouvoir dans une société qui, au-delà des devises corporatistes du type « team work », ne fait qu'encourager la

¹ georgescu_c@yahoo.fr, Université de Pitesti, Roumanie

compétition et aiguïser le sens de l'individualité au lieu d'essayer de valoriser la collectivité et la liste pourrait continuer. Combien de temps passe-t-on encore avec ses amis, avec ses parents ? Combien de temps passe-t-on pour cultiver des passions simples telles la lecture ou le dessin ? La vie est-elle la même qu'il y a 100 ans ? Où en est-on ? Qu'est-ce qui a provoqué les changements ?

Du point de vue historique, le XXe siècle est le siècle le plus bouleversé de l'histoire connue de l'humanité, se caractérisant par plusieurs événements majeurs dont : la Première Guerre Mondiale (1914-1918) ; les grandes dictatures (Russie, Italie, Espagne, Allemagne - 1917-1936) ; la crise économique (1929) ; la Seconde Guerre Mondiale (1939-1944) ; la création de l'OTAN - 1949 ; la création de l'Union Européenne (1950) ; le Pacte de Varsovie (1955-1991) ; la chute du mur de Berlin (1989).

Dans le contexte de ces événements, les mentalités changent et les formes artistiques destinées à en être le reflet changent elles aussi. C'est dans ce contexte que Jean-Paul Sartre se fraie un chemin dans la vie littéraire française en y apportant un souffle nouveau et différent de ce qui avait été auparavant.

Notre travail se propose d'analyser la pièce *Huis clos*, plus particulièrement les types d'espace et leurs significations pour démontrer que l'emprisonnement, la séquestration ne sont à concevoir qu'à partir de l'impossibilité de s'échapper dans un espace autre que celui qui est donné par définition où les personnages sont condamnés à se torturer continuellement.

Introduction

La pièce de théâtre *Huis clos* a été rédigée à la fin de 1943 et représentée pour la première fois le 27 mai 1944. Il s'agit d'une pièce en un seul acte, comportant 5 scènes. Trois personnages, Joseph Garcin, Inès Serrano et Estelle Rigault, arrivent successivement en Enfer et se retrouvent ensemble dans la même pièce meublée Second Empire. Apparemment rien ne les approche ce qui génère des tensions à l'intérieur du groupe. Petit à petit, ils découvrent qu'ils sont enfermés en Enfer pour leurs faits :

Garcin il est un homme cruel ayant pris, durant sa vie, du plaisir à faire souffrir sa femme en la trompant sans rien regretter. De plus, il tendait vers l'alcoolisme et avait déserté. Sa prise de conscience révèle que sa lâcheté est insoutenable pour lui.

Inès a une relation avec la femme de son cousin, Florence ce qui provoque le suicide de l'homme, la mort d'Inès qui est tuée par Florence et le suicide de la dernière.

Estelle est une bourgeoise ayant eu une liaison avec un homme âgé. Son crime est d'avoir tué son bébé sous les yeux du père qui était son amant.

Essayant de s'allier deux par deux, ils se rendent compte qu'il ne peuvent pas à cause du regard de l'autre. Le seul personnage secondaire est le garçon qui connaît d'avance les réactions des locataires ce qui fait penser qu'il est un habitué de l'endroit.

Huis-clos est, par sa thématique, une tragédie qui reprend le stéréotype antique de l'enfer, en essayant de présenter les rapports des hommes les uns avec les autres, les rapports des hommes avec leurs actes, ainsi qu'au temps. Bien que le thème ne soit pas nouveau, il est traité différemment par Sartre qui propose une vision changée en ce qui concerne le décor et la situation des personnages qui, tout en étant morts, excluent le recours à Dieu.

Si la temporalité est percevable à travers les paroles des personnages, donc d'une manière indirecte, l'espace est directement percevable par le spectateur ; son message est visuel et il acquiert une importance capitale dans la compréhension et dans l'interprétation d'une pièce de théâtre, étant considéré « la categoría más relevante del género dramático (...) La investigación debe reconocerle un primer plano a la hora de explicar el fenómeno teatral ».¹

Le concept d'« espace théâtral » étant un concept riche en significations, nous concentrerons nos propos sur l'espace scénique qui contredit l'espace référentiel dans la pièce *Huis-clos*, puisque l'espace référentiel serait l'enfer avec du feu, des diables, des instruments de torture (« les pals, les grils, les entonnoirs de cuir »²), tandis que l'espace scénique montre « un salon style Empire. Un bronze sur la cheminée. »³

Garcin remarque l'absence de certains objets tels la brosse à dents, la glace, le lit, l'interrupteur pour éteindre la lumière. Par contre, dans le décor on remarque la présence de deux canapés l'un vert-épinard et l'autre bordeaux, d'un bronze et d'un coupe-papier auxquels s'ajoute la porte et la sonnette.

Chaque objet absent, respectivement présent, devient significatif : *la brosse à dents* renvoie aux habitudes quotidiennes que l'on a tous les jours

¹ Bobes Naves, C. in *Semiología de la obradramática*, Madrid, Arcos Libros, 1997, p. 387 (« la catégorie la plus remarquable du genre dramatique(...) La recherche doit lui reconnaître le premier plan au moment où on explique le phénomène théâtral. » - notre traduction).

² Sartre, J.-P., *Huis-clos suivi de Les Mouches*, Gallimard, Paris, 1947, p. 12.

³ Ibidem, p. 11.

de notre vie ; c'est une de ces choses dont on constate la présence au moment où on ne les possède plus. C'est d'ailleurs ce qui se passe avec la vie des personnages ; ils en deviennent conscients une fois morts.

L'absence de *l'interrupteur* pour éteindre la lumière oblige à une veille continuelle qui fait allusion à une temporalité infinie. Les éléments les plus clairs du décor (ne posant pas de problèmes du point de vue de l'interprétation) sont la *sonnette* et la *porte* : « [la sonnette] est capricieuse. Il y a quelque chose de coincé dans le mécanisme. »¹ comme le remarque le garçon et « la porte est verrouillée »². C'est ainsi que l'espace est délimité et la chambre devient un endroit de l'emprisonnement, rendant évidente la dialectique fermé/ouvert.

Enfin, il y a deux autres objets qui valent plus d'attention que les autres : il s'agit du *lit* et du *miroir*. Le lit, lui-même absent, est remplacé par les canapés ; cette substitution s'ajoute, du point de vue de la signification, à l'absence de l'interrupteur suggérant l'impossibilité du sommeil, l'absence de la dichotomie jour-nuit et, donc, l'existence d'un temps cyclique, monotone qui intègre uniquement des unités identiques.

Le *miroir* dont l'absence est évoquée par tous les trois personnages est lié à la possibilité de voir son propre reflet, son image ; d'ailleurs celle qui incarne le mieux ce désir est Estelle qui ne peut dépasser ce qui tient à l'apparence, pour aller au-delà de celle-ci. Le substitut de la glace est ... l'Autre, ou plus précisément le regard de celui-ci. Cette contrainte de se refléter uniquement dans les yeux de l'Autre est une forme de torture, car on n'arrive jamais à se voir comme on veut se voir, mais l'unique image rendue est celle rendue à travers qui passe par la subjectivité de l'Autre : « Mon image dans les glaces était apprivoisée. Je la connaissais si bien ... Je vais sourire : mon sourire ira au fond de vos prunelles et Dieu sait ce qu'il va devenir. »³

Le regard de l'autre, thème cher à Sartre, devient opérateur d'un changement, d'une transformation.

Le *bronze*, faisant partie de la catégorie des objets présents, apparaît dès le début de la pièce, dans la première didascalie (« Un bronze sur la cheminée »⁴), mais aussi à travers le regard de Garcin ; il est évoqué plus tard dans le texte et il ne manque pas dans la dernière scène qui est celle où les personnages deviennent conscients de ce que c'est l'Enfer.

¹ Ibidem, p. 17.

² Ibidem p. 21.

³ Ibidem, p. 39.

⁴ Ibidem, p. 12.

Et pourquoi se regarderait-on dans les glaces ? Tandis que le bronze, à la bonne heure... J'imagine qu'il y a de certains moments où je regarderai de tous mes yeux. De tous mes yeux, hein ? Allons, allons, il n'y a rien à cacher ; je vous dis que je n'ignore rien de ma position. Voulez-vous que je vous raconte comment cela se passe ? Le type suffoque, il s'enfoncé, il se noie, seul son regard est hors de l'eau et qu'est-ce qu'il voit ? Un bronze de Barbedienne. Quel cauchemar !¹

Au départ, le bronze semble pouvoir servir de miroir, en devenant « l'objet dur et éternel qui se substitue au visage « horriblement naturel » dans la glace, le pour-soi transformé en en-soi »².

Par sa dureté et par sa résistance, le bronze a la capacité de traverser le temps, il entre donc, à côté de l'interrupteur et des canapés, dans la catégorie des objets à dimension temporelle et le contact de Garcin avec celui-ci coïncide avec le moment où le personnage prend pleinement conscience de ce que l'enfer signifie.

Un autre objet présent est le *coupe-papier*, objet dur, tout comme le bronze et qui s'intègre dans « un réseau d'images et de scènes dans plusieurs intertextes *La Nausée*, *Les Mots* et *L'Existentialisme est un humanisme*. : [...] il sert d'arme au jeune Sartre dans les comédies jouées dans la bibliothèque de son grand-père [et] permet à celui qui s'en sert de faux actes d'héroïsme »³ dans *Les Mots*, ou bien illustre l'essence des choses qui s'oppose à celle des êtres humains à travers le coupe-papier dans *L'Existentialisme est un humanisme* :

Le coupe-papier appartient à un réseau d'images plus étendu, axé sémantiquement sur le thème de la dureté, [...], dureté qui est une référence, comme celle du bronze, à la durabilité, la solidité morale et qui s'oppose au mou, au viscéral, à tout le réseau de la nausée.⁴

En résumant, on pourrait affirmer que les objets évoqués, qu'ils soient présents ou absents, se rattachent, selon la catégorie à laquelle ils appartiennent, à la construction du décor définissant l'espace scénique ou bien à la construction d'une composante imaginaire du décor, faisant écho à l'espace référentiel.

¹ Ibidem, p. 13

² Pauly, Rebecca M., *Huis clos, Les Mots et La Nausée: le bronze de Barbedienne et le coupe-papier* in *The French Review* Vol. 60, No. 5 (Apr., 1987), pp. 626-634.

³ Ibidem, p. 631.

⁴ Ibidem, p. 631.

A part l'espace scénique de la chambre, espace clos, délimité par une porte verrouillée, où les personnages perçoivent un objet ou l'évoquent en constatant son absence, et au-delà de celui-ci, il y a deux autres types d'espace : un espace infini où il y a « d'autres chambres, d'autres couloirs et des escaliers »¹, espace de type labyrinthique et qui se circonscrit aux oppositions fermé/ouvert, extérieur/intérieur, mais aussi un espace de « là-bas » qui s'oppose à l'espace de l'enfer. Si pour le premier type d'espace, c'est un objet qui accomplit le passage, plus précisément la porte, pour le deuxième type d'espace, l'intercesseur est le regard qui joue entre les deux mondes car les personnages semblent avoir toujours accès à l'espace et au temps du monde qu'ils ont quitté :

La cérémonie n'est pas achevée (Elle parle avec beaucoup de naturel, mais comme si elle voyait ce qu'elle décrit.) Le vent dérange le voile de ma soeur. Elle fait ce qu'elle peut pour pleurer. Allons ! allons ! encore un effort. Voilà ! Deux larmes, deux petites larmes qui brillent sous le crêpe. Olga Jarde est très laide ce matin. Elle soutient ma soeur par le bras. Elle ne pleure pas à cause du rimmel et je dois dire qu'à sa place... C'était ma meilleure amie.²

La didascalie intercalée dans le monologue du personnage suggère que le personnage accède à ce qui existe dans le monde qu'il vient de quitter « comme si elle voyait » ce qui se passe dans cette dimension-là. Nous avons affaire à une autre dichotomie car l'espace où les personnages se rencontrent est, pour eux, l'espace réel du point de vue de leurs perceptions, tandis que l'autre est un espace auxquels ils ont accès indirectement, devenant, de ce point de vue, une sorte d'espace irréel se superposant à l'autre. Les personnages se déplacent uniquement au niveau de l'espace auquel ils sont confinés.

L'espace est ainsi dialectiquement construit, se basant sur les couples présent/absent, fermé/ouvert, extérieur/intérieur, réel-irréel.

Selon Barthes, l'espace tragique est le fondement de la tragédie racinienne et la tragédie tient à ce que les êtres soient enfermés dans un même lieu : « le conflit tragique est une crise de l'espace. »³ Cette affirmation reste valable dans le cas de la pièce *Huis-clos* où l'allusion à l'espace est visible dès le titre qui, tout en ayant une connotation juridique, renvoie à l'enfermement physique, à l'isolement mental ; le *Petit Robert* et

¹ Sartre, J.-P., *Huis-clos suivi de Les Mouches*, Gallimard, Paris, 1947, p. 15.

² Ibidem, p. 25.

³ Barthes, R., *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1960, p. 30.

les dictionnaires de droit expliquent le syntagme en précisant qu'il est employé dans le domaine du droit pénal pour signifier que le public, sauf les parties intéressées et leurs avocats, est exclu de la salle d'audience où se déroulent les débats. L'appartenance à ce domaine qui s'ajoute à l'idée d'enfer, implique la punition infligée aux trois pour leurs faits. D'ailleurs, la punition vient justement de cette « crise de l'espace », du fait qu'ils sont enfermés ensemble, n'ayant aucune possibilité de se séparer. L'espace clos qui tient à l'enfermement physique ne suffit pas ; s'il ne s'agissait que de celui-ci, on aurait affaire à une prison quelconque. C'est l'isolement mental ayant ses racines dans la présence des autres à laquelle on ne peut échapper que constitue la vraie torture et qui amène les spectateurs à percevoir la pièce comme étant un prétexte de méditation à la condition de l'homme par rapport au temps et aux autres.

L'importance de l'espace et de sa constitution est soulignée par Anne Uberfeld avec le regard considéré à deux niveaux : au niveau de la scène et au niveau de la salle de spectacle.

Le théâtre est espace. Espace profane. Espace consacré. Espace sorti des contraintes de la vie. Espace de fête, dirons – nous. Mais non, pas seulement. Espaces où les humains se divisent, où certains se montrent à d'autres. Et peu importe si les uns et les autres sont les mêmes ou différents, s'ils peuvent ou non échanger leur rôles. L'essentiel est que, dans le moment théâtral, il y ait des regardants et des regardés. Certes, les regardants peuvent se regarder eux – mêmes, être spectacle de soi (...).¹

Dans ce cas, « l'espace de la scène fonctionne, peut [...] fonctionner comme un symbole [car] la chambre fermée de *Huis-clos*, de Sartre, est l'image de l'enfer. »²

Chez Sartre, l'espace se multiplie ; il ne suffit plus de prendre en considération les éléments qui le composent, qui sont physiquement présents sur la scène (le bronze, les canapés, le coupe-papier, la porte et la sonnette) ; l'espace se définit aussi par les objets qui se ne trouvent pas sur la scène, mais dont le manque est évoqué par les personnages (la brosse à dents, le lit, la glace). Il est né d'une double construction, celle du scénographe et celle du discours des personnages qui n'évoquent pas seulement ce qui *devrait* être retrouvé à l'intérieur de l'espace scénique, mais aussi ce qui devrait être hors-scène : l'enfer se construit par une suite d'oppositions se rapportant à l'espace : objets présents / objets absents ;

¹ Uberfeld, A., *Lire le théâtre I*, Belin, Paris, 1996, p. 49.

² Viegnes, M., *Le Théâtre. Problématiques essentielles*, Hatier, Paris, 1992, p. 27.

espace de la chambre / espace qui se trouvent au-delà de la porte de la chambre ; espace de l'enfer / espace du monde des vivants ; espace intérieur ou psychique des personnages / espace extérieur où les personnages agissent, ce qui nous fait penser à des espaces parallèles.

La perception que les personnages ont sur l'espace en considérant la chambre où ils se trouvent une sorte de prison est évidente non pas dès le début lorsqu'ils ont l'impression qu'ils se trouvent dans une sorte d'hôtel, mais au moment où ils prennent conscience qu'ils sont là pour toujours, pour l'éternité.

En essayant d'analyser l'espace et ses particularités, nous sommes parvenu à la conclusion qu'il ne s'agit pas d'un seul type d'espace, mais d'un espace multiplié, permanentisé car interchangeable par le fait même que les personnages ne peuvent y échapper et qui ne fait que montrer la condition de l'homme face à lui-même, aux autres et au temps.

Bibliographie

- Barthes, R., *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1960.
Bobes Naves, C. in *Semiología de la obradramática*, Arcos Libros, Madrid, 1997.
Pauly, Rebecca M., Huis clos, Les Mots et La Nausée: le bronze de Barbedienne et le coupe-papier in *The French Review Vol. 60, No. 5 (Apr., 1987)*.
Sartre, J.-P., *Huis-clos suivi de Les Mouches*, Gallimard, Paris, 1947.
Ubersfeld, A., *Lire le théâtre I*, Belin, Paris, 1996.
Viegnes, M., *Le Théâtre. Problématiques essentielles*, Hatier, Paris, 1992.