

***Huis clos* ou comment ‘s’apprivoiser’ à l’enfer. Jeux intertextuels dans le labyrinthe de la torture sartrien.**

Marco LONGO
Université de Catane
mlongo74@hotmail.com

Recibido: 20 de octubre de 2009
Aceptado: 25 de noviembre de 2009

RÉSUMÉ

Huis clos de Sartre est la représentation linguistique d’un labyrinthe mental dans lequel trois personnages s’enveloppent, comme dans une trappe, au fur et à mesure des répliques. Une telle architecture ne peut se construire que sur les mots, l’espace infernal étant un lieu fermé sans aucune issue vers l’extérieur. Dans cette condition de claustrophobie ce ne sera que le dialogue avec “l’autre”, renfermé dans la même salle le seul miroir possible pour la conscience de chaque personnage. De plus, ces mots dans l’espace clos subissent la "rhétorique de la négativité", dont les jeux intertextuels servent à maintenir un lien dissimulé avec la réalité sociale et historique que Sartre et les Français vécurent lors de l’Occupation allemande.

Mots clés: rhétorique de la négativité, labyrinthe, intertextualité, contes pour enfants.

Huis clos o cómo ‘familiarizarse’ en el infierno. Intertextualidad en el laberinto de la tortura sartriano.

RESUMEN

Huis clos de Sartre es la representación lingüística de un laberinto mental donde tres personajes se enredan en sus diálogos como en una trampa. Por lo tanto esa arquitectura está hecha con palabras dado que el espacio no es sino un lugar encerrado sin ninguna salida hacia el exterior. Es una condición de claustrofobia en la que sólo el diálogo con “el otro” encerrado en el mismo salón se convierte en espejo de la conciencia de cada personaje. Además, esas palabras en el espacio están construidas según la “retórica de la negatividad” cuya intertextualidad mantiene una relación disimulada con la realidad social e histórica que Sartre y los Franceses vivieron durante la Ocupación alemana.

Palabras clave: retórica de la negatividad, laberinto, intertextualidad, cuentos para niños.

Huis clos or how ‘to domesticate’ one each other in hell.
Intertextuality in the sartrian maze of torture.

ABSTRACT

Huis clos by Sartre is the linguistic representation of a mental maze where three characters wrap themselves up, line after line, like in a trap. Such an architectural frame essentially consists of words, only escape route in a hell where exit doors are shut. In this claustrophobic condition, nothing but “the other” inside the same room and the dialogue with him or her will be the mirror of each character’s consciousness. Words are combined using a “rhetoric of negativity”, characterised by a hidden link with the social and historical reality in which Sartre and the French lived during German Occupation.

Key words: rhetoric of negativity, maze, intertextuality, children’s tales

Lors de l’affirmation éclairante à propos de *Huis Clos* sur le sens à donner à la célèbre phrase «L’enfer, c’est les Autres», Sartre a démenti, contre toutes les interprétations critiques, la valeur universelle de cette formule en précisant qu’elle ne s’applique que lorsque «les rapports avec les autres sont tordus, viciés», à savoir dans une situation fausse (Ferraro, 1994: 9)¹. À cet égard, *Huis clos* est sans aucun doute le paradigme de cette fausseté et la représentation laïque, bourgeoise et sartrienne de l’enfer, d’une relation à autrui systématiquement infernale grâce à cette même inauthenticité².

Or, les liens entre les personnages sont aussi bien des rapports avec l’espace scénique et extra-scénique (et leur valeur sémiotique) que des échanges communicatifs faisant face à deux conceptions du temps, celui de la terre et celui de

¹ En 1965, plus de vingt ans après la première mise en scène au Vieux-Colombier en mai 1944, la pièce est enregistrée par la Deutsche Gramophon Gesellschaft. Sartre rédige et enregistre une sorte de préface rappelant brièvement les conditions de création de la pièce et visant à corriger les mésententes de la critique.

² Au début Sartre prévoyait le déroulement de la pièce dans une cave pendant un bombardement, ce qui aurait sensiblement changé son développement et surtout son dénouement. Les personnages auraient eu une issue. Évidemment l’enfer sartrien simplifie la traditionnelle vision chrétienne de l’au-delà, tout en proposant une version beaucoup plus subtile et impitoyable que celle de Dante ou Milton. Si, d’un côté, Sartre a présenté sa vision personnelle de l’enfer, de l’autre, ce faisant, il aurait pu subir l’interdit de la censure de Vichy. Comme l’affirme Ingrid Galster en essayant d’expliquer pourquoi *Huis clos* fut mis en scène pendant l’Occupation, quoique à la fin de cette triste période, «[l]es autorités de Vichy, réputées pour leur pudibonderie, auraient eu du mal à interdire la pièce pour outrage aux bonnes mœurs, dès lors que les personnages "décadents" et assassins étaient précipités en enfer ... » (Galster, 1986: 25). Une sorte de juste châtement pour des personnages représentant la décadence de la III^e République, une revanche finale sur des auteurs tels que Proust, Gide et les surréalistes, qui avaient été accusés d’affaiblir la morale du pays et de contribuer à sa défaite et dont on avait interdit la diffusion et la vente. Par compensation «ni les autorités de Vichy ni celles des occupants n’intervinrent» (Galster, 1986: 27), même à cause probablement de la fin imminente de la guerre, et «*Huis clos* accompagna la chute de Vichy et la restauration de la République: quand la dernière représentation de l’Occupation eut lieu, le 17 août 1944, les troupes alliées étaient en train de libérer Chartres. La reprise, à la mi-septembre, fut un triomphe: avec *Huis clos*, Sartre inaugura la saison du théâtre libéré» (Galster, 1986: 28-29).

l'enfer. Le sème de la /clôture/ et de /l'impossibilité/ envahissant l'espace scénique, à savoir celui de la non-action, l'ouverture et la possibilité demeurent par conséquent l'ailleurs extra-scénique que le trio convoite sans jamais l'atteindre. De ces dichotomies sémiologiques il s'ensuit des mécanismes scripturaux et linguistiques dont le premier but communicatif est détourné de sa cible ordinaire. Et la réponse laconique, «Non», du garçon d'étage à la question de Garcin «Il y a des livres ici?» (21)³ affirme tout en niant que seule une foisonnante pléthore de mots pourrait remplacer l'épaisseur des pages écrites. Comme les personnages, «les paroles pas plus que les corps ne traversent cet huis-là, et toute violence y devient réflexive» (Ferraro, 1994: 51). Cette réflexion n'est d'ailleurs que le dernier avatar de l'enfermement extérieur et du renfermement intime et équivaldrait au silence, le même que Garcin souhaite pour s'échapper des deux femmes, mais c'est justement la présence d'autrui qui contraint à une verbosité sans issue. Le «Pas un mot» de Garcin (42) par cette même violence réflexive devient le 'laisser-passer' pour le débordement vertigineux des répliques, des accusations, des tentatives de séduction, des aveux criminels qui ne peuvent plus être endigués, véritables briques d'une construction architecturale dont on devine aussitôt l'organisation.

«Tout est piège» (65), dit Inès, mais c'est déjà l'acte de parole qui amorce ce mécanisme de la mésentente brouillant les pistes à jamais: le premier piège n'est justement pas de l'ordre du physique, mais dérive de celui du linguistique (les occurrences du lexème sont nombreuses⁴) et par là même du mental, le physique n'étant qu'une représentation métonymique de l'énorme trappe verbale que la pièce met en place. Il s'agit de toute façon d'une verbosité redondante, axée sur la /clôture/ et /l'impossibilité/, car la langue est interne à la scène, ne sort jamais de l'enclos sacré et infernal à la fois du théâtre et même lorsqu'elle nomme l'ailleurs, /l'ouverture/ et /la possibilité/ sont exclues par une seule condition nécessaire et suffisante: Garcin, Inès et Estelle sont morts et damnés. Il en résulte que la langue de *Huis clos* ne peut que réduire tout ce qu'elle appréhende aux sémantismes dominants à l'intérieur et par conséquent ne peut que régler avec des «rapports tordus et viciés» les liens de signification communément admis. Le rapport signifiant/signifié se double donc d'une valeur connotative hors du commun: c'est une rhétorique de la négativité qui fait déclencher chaque acte de communication, sorte de prolongement de l'ironie tragique dont parle Robert Lorris (Lorris, 1975: 55). Peut-être pourrions-nous ainsi répondre à l'affirmation de Jacques Truchet:

[*Huis clos*] est au contraire caractérisée par des dialogues d'une cohésion intellectuelle et d'une rigueur sans faille, qui constituent d'ailleurs les vrais instruments de torture de l'enfer sartrien [...]. Sartre [...] respecte trop les mots [...]. Encore pourrait-on se demander si

³ Jean-Paul Sartre (1944, 2004), *Huis clos*, suivi de *Les Mouches*, Paris, Gallimard, «Folio». Dorénavant c'est de cette édition que nous citerons en nous bornant à n'indiquer que le numéro de page entre parenthèses.

⁴ Aux pages 65-67 dans les répliques d'Inès et Garcin le lexème est répété neuf fois, auxquelles il faut ajouter une récurrence de «trappes», deux récurrences du verbe «attraper», une du verbe «avoir» en tant que synonyme de «posséder», trois de l'expression «lâcher prise», une de l'expression «ouvrir les mains».

l'antithéâtre lui-même ne réintègre pas souvent certains des éléments qu'il semble le plus âprement contester. Il conteste le langage. Mais ne réécèle-t-il pas à son tour une rhétorique [...] ? Le «Guerre à la rhétorique!» de Hugo n'a pas fini de retentir; mais toute guerre menée contre la rhétorique risque d'aboutir à l'instauration d'une rhétorique nouvelle [...] (Truchet, 1967: 35).

De plus, comme le théâtre est un système de sens, cette rhétorique ne peut se passer de transformer en /négatif/ l'espace (avec tous les objets qu'il contient) et le temps (en tenant compte de l'opposition temps de l'Histoire/éternité). Alors, différentes catégories de rapports linguistiques sont ainsi envisageables: rapport à l'espace extra-scénique et au temps de l'Histoire; rapport à l'espace scénique: les objets et les décors; rapport au temps interne de l'éternité: hypertrophie de la rhétorique négative.

Si les didascalies de la première scène montrent le célèbre espace clos «style Second Empire» où tout se tient, où tout semble avoir sa raison d'être (le mobilier, le bronze, le coupe-papier) dans le présent des personnages qui se manifestent au fur et à mesure sans avoir encore conscience de leur état⁵, une des premières répliques de Garcin au garçon d'étage déclenche la rhétorique dont on a déjà parlé:

GARCIN

[...] Après tout, je vivais dans des meubles que je n'aimais pas et dans des situations fausses [...] (14).

La fausseté des situations s'élargit aux objets qui commencent à ne plus signifier selon la convention culturelle acceptant les signes linguistiques dont ils sont porteurs, «pas de glaces, pas de fenêtres» (15), la négation étant évidente aussi bien dans le signifiant linguistique que dans le système de signification du théâtre. D'ailleurs, dès que les trois personnages en seront conscients, ainsi que les spectateurs, les signes théâtraux conventionnels, ceux qui remplissent la scène, notamment le coupe-papier et le bronze, deviendront les marqueurs d'une absence, car ils seront dépouillés de toute fonction concrète, à savoir de toute essence précédant l'existence, comme Sartre la définira dans son *L'Existentialisme est un humanisme* en 1946. De plus, les trois personnages, en tant que signes théâtraux eux aussi, comme l'écrit Issacharoff, affichent un «statut quasiment iconique sur la scène» dans un espace scénique qui «correspond parfaitement à leur statut [...]». Tout comme les personnages, [l]es meubles figurent un passé en s'y référant. Ou bien pour adapter la formule de Bogatyrev, ce sont les signes de signes du passé» (Issacharoff, 1985: 88)⁶. Le signe théâtral révèle donc, mais par négation, une configuration des lieux non seulement infernale (les pals, les grils, les entonnoirs inexistantes), mais aussi labyrinthique (les couloirs et les chambres invisibles):

⁵ Comme l'explique de manière détaillée Michael Issacharoff, le présent scénique, lié à l'espace scénique statique de la non-action, se révélera aussitôt celui de la mort en opposition à l'espace extra-scénique dynamique, dernier lien avec la vie qui disparaîtra petit à petit après avoir provoqué les changements nécessaires par l'intersection avec l'espace scénique.

⁶ C'est l'auteur qui souligne. Il se rapporte à Bogatyrev (1971), "Les Signes du théâtre", in *Poétique*, 8.

GARCIN
Et dehors?

LE GARÇON, *ahuri*
Dehors?

GARCIN
Dehors! De l'autre côté de ces murs?

LE GARÇON
Il y a un couloir

GARCIN
Et au bout de ce couloir?

LE GARÇON
Il y a d'autres chambres et d'autres couloirs et des escaliers (18-19)⁷,

«un espace kafkaïen de couloirs, d'escaliers tous identiques et qui ne mènent nulle part» (Lorris, 1975: 52-53), mais déjà la quatrième réplique de Garcin au début de la scène première avait donné un indice d'une telle nature des lieux: «Est-ce que toutes les chambres sont pareilles?» (13). Dans une telle ressemblance des lieux, les chemins à suivre s'enchevêtrent naturellement et les balises perdent toute signification en disparaissant, comme dans tout labyrinthe. Estelle le réaffirmera inconsciemment plusieurs répliques après:

ESTELLE
[...] Tout est si laid, si dur, si anguleux. Je détestais les angles (37),

où la substitution nominale («anguleux» / «angles») ne peut que renvoyer aux tournants et aux coins d'une architecture labyrinthique extra-théâtrale qui, faute de matérialisation physique, s'avérera de plus en plus linguistique et mentale. En effet, cette architecture est inatteignable, car même le titre est un paradoxe linguistique relevant du langage juridique si l'on considère que les portes ne sont pas ouvertes sur les escaliers et les autres chambres, ce qui représenterait cependant la fuite, l'échappatoire, du moins pour une sensibilité humaine encore liée au sensible, mais elles sont fermées sur le salon. La marque de la /clôture/ affecte à nouveau les échanges linguistiques et les interactions entre les personnages et les lieux, mais à l'intérieur d'une 'boîte à torture'. Et si dans le salon le renvoi au labyrinthe ne peut que simplifier sa forme à cause d'un décor immuable et des trois personnages sur la scène, il peut néanmoins maintenir sa force de signe labyrinthique en multipliant les rapports de forces du trio et par conséquent de leur communication. Le foisonnement d'un langage qui 'tourne à vide', dans la lignée de Beckett et Ionesco dont cet acte unique semble l'annonciateur, n'est qu'une représentation sémiotique

⁷ Ce décor et cette architecture nous rappelle le château et le couvent, avec leur labyrinthe de couloirs et de galeries, du roman *Klosterheim, or The Mask* (1832) de Thomas De Quincey, que l'on peut classer parmi les romans gothiques à la manière d'Ann Radcliffe.

du labyrinthe. Il est vrai que du côté du langage *Huis clos* semble se distinguer de l'antithéâtre, mais c'est par la surabondance de mots et de signes conventionnels que la pièce représente un monde absurde du point de vue sémiotique. Si les mots dans *Huis clos* ne servent pas, comme dans *En attendant Godot*, à tuer un temps dont on ne perçoit pas l'écoulement, ils demeurent quand même les seules armes possibles pour rétablir le temps de l'Histoire contre l'éternité. Cependant l'espace clos ne permet plus que les signes soient porteurs de leur sens communément accepté; en fait, cet espace bouleverse non seulement leur signification et les valeurs culturelles (les objets et le décor) qu'ils représentent, mais aussi leur possibilité de relation à autrui (les trois personnages). Et si, dans un premier temps où le niveau conversationnel est encore lié au monde terrestre, «chacun s'efforce de convaincre autrui de ce qu'il n'est pas» par un discours mondain, anodin et banal, au niveau conversationnel de l'enfer les personnages «jouent le même rôle que le décor, ils détruisent ce qu'ils paraissent exprimer. Salon bourgeois et entretien banal sont les éléments sur lesquels s'appuie l'ironie tragique» (Lorris, 1975: 74), qui semble puiser à l'humorisme de Pirandello. À l'exception d'Inès, Garcin et Estelle ne font qu'afficher en premier lieu leur paraître social, leur forme-masque en termes pirandelliens, leur essence en termes sartriens pour revenir après, tout lien avec le monde interrompu, à leur être intime, leur existence, leur flux vital. Celui-ci empêcherait de se voir vivre, mais c'est à ce niveau que Sartre dépasse le dualisme du dramaturge italien, car ses personnages sont déjà morts et c'est justement ce regard sur l'existence de l'autre qui structure la pièce et la philosophie de l'auteur⁸. Or, les personnages n'étant que trois, leurs rapports n'auraient pu se matérialiser que sous la forme d'un triangle dont les translations multiplient à l'infini, ou bien jusqu'à la perversité selon Sartre, le dessin original. Les flèches qui représenteraient ces rapports de force entre Inès, Estelle et Garcin et qui suivraient les contours de ces multiples triangles seraient aussi des vecteurs communicationnels véhiculant les interactions verbales et non verbales et par là même tous les traits suprasedgmentaux dont le texte est riche, aussi bien au niveau du méta-discours (les indications scéniques) que de la fonction métadramatique (le verbal qui se réfère au visuel)⁹. Ceci dit, au changement de la direction des flèches-rapports de force correspond un changement des vecteurs communicationnels se niant et se contredisant l'un l'autre. Au fur et à mesure que les liens avec la vie s'affaiblissent jusqu'à disparaître et que les fausses confessions sont démasquées

⁸ Thomas Bishop dans son *Pirandello and the French Theater*, (Bishop, 1960: 121-127) a déjà tracé les possibles relations entre l'opposition être-existence et celle de Pirandello être-forme. Lorris, citant Bishop, développe les idées d'influence du dramaturge italien sur le théâtre sartrien. Selon Lorris *Huis clos* est aussi l'illustration de l'"azione parlata" de Pirandello (Lorris, 1975: 75). L'activité des personnages sur la scène est celle de la parole, chacun selon son propre style, pour découvrir et faire découvrir aux lecteurs-spectateurs leur vraie existence et les actes qui les ont condamnés à jamais. D'ailleurs, Sartre a affirmé l'importance de cette verbosité («Parler c'est agir sous le regard de l'autre», Sartre, 1947: 237) et Lorris retrouve la vérité de cette affirmation du dramaturge dans la structure non seulement de *Huis clos*, mais de la plupart des pièces sartriennes (Lorris, 1975: 326-328).

⁹ J'emprunte ici la terminologie de Michael Issacharoff.

par la lucide explication d'Inès selon le schéma que Lorris propose dans son essai¹⁰, les trois personnages aux trois angles du triangle ne peuvent que changer leur stratégie de rapprochement-éloignement afin d'établir des alliances à deux contre le troisième jusqu'au dénouement-reprise sans fin de la dernière ligne. Chacun sera véritablement bourreau et victime de soi-même par ses faux aveux et des autres par la tentative d'établir des liens apparemment francs et authentiques. Voilà le véritable labyrinthe, proxémique, linguistique et idéologique que la pièce représente.

Or, s'il s'agit d'un labyrinthe, on ne saurait se passer de remémorer l'ancêtre de tous les autres, celui de Minos, où le héros Thésée se faufile à l'aide du fil qu'Ariane lui procure pour tuer le monstre et mettre fin à un atroce sacrifice humain. Une réplique de Garcin souhaitant les confessions de chacun rappelle linguistiquement la monstruosité que ce labyrinthe crétois recelait.

GARCIN

Tant que chacun de nous n'aura pas avoué pourquoi ils l'ont condamné, nous ne saurons rien. Toi, la blonde, commence. Pourquoi? Dis-nous pourquoi: ta franchise peut éviter des catastrophes; quand nous connaissons nos monstres... Allons, pourquoi?

À la lumière de la rhétorique de la négativité dont il a été question plus haut, ce nouveau labyrinthe acquiert une logique *e converso* bouleversant les données mythiques et les transformant en relecture personnelle que seul le mythe en tant que mine intarissable de vérités éternelles, comme l'affirmait Gide, peut autoriser. Comme pour Gide et pour bien d'autres cette vérité interne aux mythes n'est plus le destin aveugle, mais l'homme en tant qu'être psychologiquement capable de choisir, d'autant plus que pour Sartre le choix est incontournable et par là même une condamnation à la solitude face à ses propres actes, dont Oreste dans *Les Mouches* est la concrétisation exemplaire. Garcin entre en héros (par la suite Inès l'affirmera ironiquement et le démentira en même temps¹¹) dans ce qu'il ne sait même pas être un labyrinthe. Et en héros il désire y rester en solitude, alors que l'arrivée d'une Inès aux questions agaçantes ébranle son faux équilibre.

¹⁰ Inès avoue immédiatement, car elle est en dehors des conventions pour un crime (avoir désespéré deux êtres) qui ne peut pas être jugé par les hommes; Estelle, de sa part, a recours à deux aveux dont le dernier est celui de son véritable crime, l'infanticide; Garcin, quant à lui, a besoin de trois confessions pour admettre sa honteuse lâcheté. (Lorris, 1975: 79).

¹¹ La majuscule de la première récurrence (40) est démentie toujours par négation par la suite de la réplique, «Et votre femme, Garcin?», ainsi que la deuxième récurrence qui l'est par le syntagme qui la précède «Damné» (41). Inès découvrira enfin le premier crime de Garcin en affirmant «On sait que vous avez déserté» (53). Lors de la réplique du «Héros» au ache majuscule, elle avait déjà donné son bont de fil « Et votre femme, Garcin?» en obtenant de Garcin un mensonge: «Eh, bien, quoi? Je l'ai tirée du ruisseau» (40). Au moment de son aveu, Garcin dira la vérité: «Je rentrais saoul, comme un cochon, je sentais le vin et la femme. Elle m'avait attendu toute la nuit; elle ne pleurerait pas. Pas un mot de reproche, naturellement» (53), en déclarant ainsi son deuxième crime et son donjuanisme, ce qui le fait ressembler au proto-Dom Juan de l'Antiquité, Thésée.

GARCIN

Je comprends que ma présence vous importune. Et personnellement, je préférerais rester seul: il faut que je mette ma vie en ordre et j'ai besoin de me recueillir. Mais je suis sûr que nous pourrions nous accommoder l'un de l'autre: je ne parle pas, je ne remue guère et je fais peu de bruit. Seulement, si je peux me permettre un conseil, il faudra conserver entre nous une extrême politesse. Ce sera notre meilleure défense (25).

Même les deux femmes, elles aussi sans issue vers l'extérieur, doivent faire partie de l'espace clos, de l'enceinte du sacrifice. Les présentations et les civilités échangées, c'est sur le plan de la fausseté linguistique et psychologique que se base la mécanique des échanges. Cette fausseté, que Garcin et Estelle maintiendront en vie tant qu'ils le pourront, est brisée par la lucidité ironique et résignée à la fois d'Inès qui remet aux deux autres le bout d'un fil qui devrait les amener à l'issue de leur problème: pourquoi sont-ils enfermés là et ensemble? Dès son entrée dans le salon elle avait donné un premier indice de conscience lucide en prenant Garcin pour le bourreau. C'était déjà le premier bout de ce fil de la révélation qui se fera de plus en plus épais et évident. Estelle aussi aura son bout à elle lorsqu'Inès lui dira: «Qu'avez-vous fait? Pourquoi vous ont-ils envoyée ici?» (38). Garcin et Estelle ne comprennent pas ou feignent de ne pas comprendre si bien que celle-ci s'évertue à ne pas prononcer le verbe «mourir» préférant la litote «s'absenter» (39), ultérieure marque de cette rhétorique de la négativité, ou de la négation linguistique, dominante. Inès tend de force le fil afin que ses deux compagnons réagissent et soient conscients:

INÈS¹²

[...] Pour qui jouez-vous la comédie? Nous sommes entre nous [...]. Entre assassins. Nous sommes en enfer [...]. Damnés! Damnés! [...]. Damnée, la petite sainte. Damné, le héros sans reproche. Nous avons eu notre heure de plaisir, n'est-ce pas? Il y a des gens qui ont souffert pour nous jusqu'à la mort et cela nous amusait beaucoup. À présent, il faut payer [...]. J'ai compris, je sais pourquoi ils nous ont mis ensemble [...]. Il n'y a pas de torture physique, n'est-ce pas? Et cependant nous sommes en enfer. Et personne ne doit venir. Personne [...]. En somme, il y a quelqu'un qui manque ici: c'est le bourreau [...]. Le bourreau, c'est chacun de nous pour les deux autres (40-42).

Suite à cette révélation, le triangle, premier d'une longue série, prend forme: Inès est attirée par Estelle contre Garcin qui préfère la solitude et la réflexion. Estelle a besoin d'un miroir, l'un des objets dont la valeur sémantique aussi bien au niveau linguistique que sémiotique est annulée dans l'univers du salon bourgeois, ce qui déclenche les premiers rapports de force entre les deux femmes. Faute de miroirs, Sartre pense transformer les yeux de l'une en reflet de l'autre, réalisant ainsi sa vision de la rencontre des pour-soi. Cependant le dramaturge choisit aussi un registre surprenant pour le contexte de la pièce, dernier lien peut-être avec la vie, celui du conte pour enfants; comme la marâtre de la princesse à la peau blanche

¹² En éliminant les répliques de Garcin et Estelle, on a essayé de condenser le noyau du discours révélateur d'Inès.

désigne son miroir comme dispensateur de louanges compensatoires, ainsi Estelle a demandé ce même instrument pour que son orgueil de coquette soit satisfait:

INÈS

Voulez-vous que je vous serve de miroir ?

[...]

Pose-moi des questions. Aucun miroir ne sera plus fidèle.

ESTELLE

[...] Est-ce que j'ai bien mis mon rouge à lèvres ? (45-46),

réplique qui sonnerait dans le conte de Blanche-Neige comme «Qui est-ce la plus belle du royaume?», mais la rhétorique négative des lieux et des mots change le pouvoir divinatoire du miroir et la formule magique peut être exaucée au gré des yeux d'Inès:

INES

Fais voir. Pas trop bien.

ESTELLE

[...] Je recommence.

INES

C'est mieux. Non. Suis le dessin des lèvres; je vais te guider. Là, là. C'est bien [...]. C'est mieux; plus lourd, plus cruel. Ta bouche d'enfer,

ce qui s'avère une entrée métaphorique à l'enfer labyrinthique dont la bouche par métonymie (r)envoie à la matière phonique qui le structure: les mots. Et ces mots doux et savoureux que la lesbienne emploie pour 'sé-duire' la fausse coquette relèvent eux aussi du registre d'une enveloppante escroquerie littéraire, d'autant plus que certaines répliques se révèlent de véritables citations:

INES

[...] Est-ce que je ne vaudrais pas mieux qu'un miroir?

ESTELLE

Je ne sais pas. Vous m'intimidez. Mon image dans les glaces était apprivoisée. Je la connaissais si bien... [...].

INÈS

Et qui t'empêche de m'apprivoiser? [...] (47-48).

Le verbe 'apprivoiser' rappelle à chaque lecteur les pages du *Petit Prince*. Cependant, c'est un miroir qui pourrait même mentir, la lucide lesbienne jouant le rôle du renard. Lorsqu'une espèce de faux équilibre semble s'être imposé, c'est toujours la vraie Inès-Ariane, tenant les ficelles de ces marionnettes que se révèlent les deux autres, qui interrompt la réflexion de Garcin pour qu'il, lance son regard vers Estelle. Le jeu de rapports de force se met en place à nouveau et Inès devient regard qui rend impossible tout lien érotique entre Garcin et Estelle. C'est le temps des aveux et de la chute des masques. Inès lucide et désenchantée commence,

Garcin la suit. Et comme par un jeu de miroirs (qui n'existent d'ailleurs que dans le regard de chacun), les mêmes qui ne sont pas présents dans le salon, mais qui reflètent encore sur la terre, les personnages observent de loin les événements qui continuent de se dérouler sur la terre malgré eux. À chaque 'contact' correspond un rapport sexuellement tordu et vicié assumant à nouveau la forme du triangle: Inès, Florence et le copain de Florence; Garcin, sa femme et sa maîtresse. C'est comme si des sommets du triangle que la pièce génère se formaient autant d'autres triangles, lieux d'intersection entre espace scénique et espace extra-scénique se rapetissant de plus en plus jusqu'à la totale disparition. Structure parfaite reposant sur la répétition, souvenir métaphysique, du trois: le chef des garçons demeurant au troisième étage envoie l'un de ses soumis pour réunir trois individus instaurant des rapports triangulaires entre eux, chacun répétant la même géométrie avec la terre. Toute défense neutralisée, Estelle raconte elle aussi son crime farouche, l'infanticide qui lui a sauvé sur la terre la réputation. Comme les deux autres, Estelle est encore liée à son monde: à son danseur Pierre et à Olga, sa meilleure amie, qui essaie maintenant, peu de temps après ses funérailles, de le séduire. Sur les notes de Saint Louis Blues, Estelle invoque son amie afin qu'elle ne dise pas au jeune danseur la vérité sur sa vie sans masque. Rien ne peut changer le cours des événements passés ni altérer les actions des vivants. La rhétorique de la négativité entraîne même la bourgeoise et affectée coquette, qui parle elle aussi le langage des contes:

ESTELLE

Il a dix-huit ans et je ne suis pas une ogresse, moi.

INÈS

Alors, laisse-les. Qu'est-ce que cela peut te faire ?

ESTELLE

Il était à moi.

INÈS

Rien n'est plus à toi sur la terre.

ESTELLE

Il était à moi.

INÈS

Oui, il était... Essaye de le prendre, essaye de le toucher. Olga peut le toucher, elle. N'est-ce pas? N'est-ce pas? Elle peut lui tenir les mains, lui frôler les genoux.

ESTELLE

[...] Petit Poucet, pauvre Petit Poucet, qu'attends-tu pour lui éclater de rire au nez? Ah! Il m'aurait suffi d'un regard, elle n'aurait jamais osé... Est-ce que je ne suis vraiment plus rien?

INÈS

Plus rien. Et il n'y a plus rien de toi sur la terre: tout ce qui t'appartient est ici [...] (68-69).

C'est un langage des contes où l'ogre(sse) du Petit Poucet communique en négatif un message 'autre' par rapport à la tradition, Estelle ayant tué son enfant dans ce passé terrestre plongé dans une négation réitérée le long des répliques (l'imparfait, dont un en italique par Sartre lui-même, le verbe 'essayer' dans une réplique à la valeur rhétorique, les récurrences de 'rien' en sont les marques linguistiques évidentes). Ensuite ce sera à Estelle d' 'apprivoiser' Garcin:

ESTELLE

Je m'assiérai sur ton canapé. J'attendrai que tu t'occupes de moi (73).

C'est une des premières répliques d'une longue conversation entre Estelle et Garcin que hante le concept de 'ne pas avoir d'yeux' à l'égard d'Inès, seul élément fixe, et se terminant par la réplique de Garcin «Estelle, il faut me donner ta confiance» (77).

Le principe idéologique du pouvoir engluant du regard d'autrui devient, dramatiquement, un essai tragique de convaincre autrui que l'on n'est pas ce qu'on paraît [...] (Lorris, 1975: 85).

Dans la rhétorique de la négativité, les citations adaptées du *Petit Prince*¹³ semblent assumer une dimension d'amertume et déception comme si Sartre avait voulu répondre à l'aviateur écrivain au sujet des liens d'amitié que les individus seraient à même d'établir entre eux. Celui-ci venait de disparaître avec son avion le long des côtes de la Provence le matin du 31 juillet 1944 lors d'une mission de guerre contre les occupants pour préparer le débarquement en Provence qui aura lieu le 15 août 1944. De plus, Sartre semble vouloir renverser le secret que le renard confie au petit prince: «on ne voit bien qu'avec le cœur. L'essentiel est invisible pour les yeux» (Saint-Exupéry, 1946,1999: 76) par la primauté d'un regard impitoyable. Tout en partant de la prise de conscience de la solitude et de la dégradation foncières des êtres humains, deux visions tout à fait opposées face à la possibilité de 'créer des liens' s'affrontent, lors de la fin de l'Occupation, et le renard de Saint-Exupéry recouvre les traits de ruse et de moquerie que la tradition lui avait depuis toujours attribués.

¹³ Le *Petit Prince* fut publié en 1943 à New York et republié en France en avril 1946, chez Gallimard. *Huis clos* fut rédigé à l'automne 1943 et mis en scène par Raymond Rouleau pour la première fois le 27 mai 1944 au Théâtre du Vieux-Colombier à Paris, quelques jours avant le débarquement en Normandie du 6 juin 1944. Or, Saint-Exupéry se trouvait aux États-Unis pour convaincre les Américains à intervenir dans le conflit mondial, mais il faut mal compris en passant pour pétainiste et gaulliste à la fois dans son effort de réconcilier les Français et dans la perspective que Vichy pouvait bien représenter la continuation de l'État. Sartre doit avoir lu le *Petit Prince* paru aux États-Unis. Et s'il avait peut-être connu et fréquenté Saint-Ex à la brasserie Lipp à Paris, il avait sans aucun doute lu quelques-unes de ses œuvres, comme *Terre des hommes* de 1939, «auxquelles Sartre attribuera explicitement un rôle important dans sa "morale" » et vers l'engagement pendant la "drôle de guerre". (Boschetti, 1985: 67-68). Entre 1939 et 1940 Sartre cite dans son carnet de guerre «l'humanisme du travailleur chez Saint-Exupéry» (Contat, 2008: 45). En janvier 1945 aux États-Unis, «Sartre, introduit par Rougemont, fut initié à des dîners chez Consuelo, la veuve de Saint-Exupéry» (Cohen-Solal, 1985: 302).

Huis clos est entre autres un psychodrame des expériences vécues par Sartre et son entourage, non seulement en tant qu'homme et écrivain¹⁴, mais aussi en tant que citoyen français partageant avec les autres Français la réification que l'Occupation allemande avait imposée. La langue de la pièce ne fait que représenter ce processus de réduction à l'en-soi en surdéterminant au fur et à mesure le sens de la donnée privée qui est à la genèse de l'œuvre avec la figure obsédante du labyrinthe. Les «ils» imprononçables, désignant les Allemands, sont une marque linguistique ineffaçable de la suspension que vécurent les Français, comme des morts vivants, sous le gouvernement collaborationniste.

Dans *Huis clos*, Sartre cherche à tourner la censure en donnant une valeur d'ordre politique à un objet (le bronze proustien), à un genre (le Boulevard), à l'intertextualité (contre *Le Soulier de satin*), à des thèmes (l'étoile, l'infanticide, l'inversion, etc.), à une chanson (Inès anarchiste). La visée politique s'inscrit ainsi de manière oblique, à l'abri de la donnée fictive de base (il s'agit de l'enfer, ce qui semble valoir condamnation), et d'un mélange de genres qui ne peut manquer de brouiller la réception (Louette, 2005: 1315).

Laissant de côté les autres points cités par Louette et qu'il a longuement expliqués dans sa «Notice», nous n'insistons que sur le seul aspect de l'intertextualité qui s'ouvre à plusieurs possibilités, comme nous l'avons démontré au fil de cet essai. Louette semble indiquer cette voie lorsqu'il affirme:

Sartre va jusqu'à emprunter un peu aux contes de fée (Estelle au miroir des yeux d'Inès, c'est aussi la marâtre de Blanche-Neige menacée par le loup du Chaperon rouge): on est alors à la limite de l'autodérision (un conte de fée, et quel conte, en enfer!), et l'ironie, qualité éminemment littéraire aux yeux de Sartre, vient équilibrer les intentions politiques (Louette, 2005: *ibidem*).

Si les contes de fée peuvent faire penser à un acte d'autodérision, *Le Petit Prince* révolutionne cette opinion: par ironie et à travers des histoires apparemment pour enfants Sartre affirme la vérité scabreuse que ces récits véhiculent tout en la cachant comme un chemin que l'on se fraye dans une réalité enchevêtrée et sans issue, à savoir comme dans un labyrinthe, au centre duquel les trois morts se rencontrent les uns dans le regard des autres sans aucune possibilité de fiction, sans aucun masque. La rhétorique de la négativité bouleverse les rapports de force entre les personnages et les rapports spatio-temporels, mais affirme paradoxalement la vérité humaine et historique.

¹⁴ Derrière ce trio infernal se cache le vrai trio que formèrent Sartre, Beauvoir et Olga Kosakievitch comme Beauvoir le raconte dans son roman *L'Invitée* de 1943. Beauvoir fut relevée de son poste d'enseignante sur la base d'une accusation (vraie) d'amitiés particulières avec une de ses élèves. Le Gouvernement de Vichy n'accepta pas un tel outrage à la morale. Dans *Huis clos* Sartre semble alors 'réhabiliter' Inès, qui n'a commis aucun véritable crime, pour accuser par contre Estelle et les vertus de surface chères à Vichy qu'elle incarne.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BISHOP, Th. (1960): *Pirandello and the French Theater*, University Press, New York.
- BOROS, M.-D. (1968): *Un séquestré. L'homme sartrien. Etude du thème de la séquestration dans l'œuvre littéraire de Jean-Paul Sartre*, Nizet, Paris.
- BOSCHETTI, A. (1985): *Sartre et «Les Temps Modernes»*, Éditions de Minuit, Paris.
- COHEN-SOLAL, A. (1985): *Sartre 1905-1980*, Gallimard, Paris.
- CONTAT, M. (2008): *Pour Sartre*, PUF, Paris.
- FERRARO, Th. (1994): *Étude de Huis Clos. Analyse et commentaires*, Marabout, Allieur (Belgique).
- GALSTER, I. (1986): *Le Théâtre de Jean-Paul Sartre devant ses premiers critiques, T.1: Les pièces sous l'occupation allemande. Les Mouches et Huis clos*, Gunter Narr Verlag, Tübingen, et Jean-Michel Place, Paris.
- ISSACHAROFF, M. (1985) : “Le Visible et l'invisible (*Huis clos*) ”, in *Le Spectacle du discours*, José Corti, Paris.
- LORRIS, R. (1975): *Sartre dramaturge*, Nizet, Paris.
- LOUETTE, J.-F. (2005): *Notice de Huis clos*, in Sartre, J.-P.: *Théâtre complet*, édition publiée sous la direction de Michel Contat, Gallimard, Paris, «N.R.F.».
- SAINT-EXUPERY, A. (1946,1999): *Le Petit prince*, Gallimard, Paris, «Folio».
- SARTRE, J.-P. (1944,2004): *Huis clos*, suivi de *Les Mouches*, Gallimard, Paris, «Folio».
- SARTRE, J.-P. (1947): *Situations I*, Gallimard, Paris.
- TRUCHET, J. (1967): “«Huis clos» et «L'État de siège» signes avant-coureurs de l'antithéâtre”, in Robichez, J., Truchet J. et alii, *Le Théâtre Moderne II. Depuis la deuxième guerre mondiale*, études réunies et présentées par Jean Jacquot, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris.
- VIRCONDELET, A. (2008): *La véritable histoire du Petit Prince*, Flammarion, Paris.