

Sartre aux enfers

Huis clos

Johanne Bénard

Number 136 (3), 2010

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/65315ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Bénard, J. (2010). Review of [Sartre aux enfers / *Huis clos*]. *Jeu*, (136), 33–37.

Huis clos

TEXTE JEAN-PAUL SARTRE / MISE EN SCÈNE LORRAINE PINTAL, ASSISTÉE DE BETHZĀIDA THOMAS
DÉCOR ET ACCESSOIRES MICHEL GOULET / COSTUMES MARC SENÉCAL / ÉCLAIRAGES CLAUDE COURNOYER
MAQUILLAGES JACQUES-LEE PELLETIER / MUSIQUE ORIGINALE ROBERT NORMANDEAU
AVEC PASCALE BUSSIÈRES (INÈS), SÉBASTIEN DODGE (LE GARÇON), JULIE LE BRETON (ESTELLE)
ET PATRICE ROBITAILLE (GARCIN).
PRODUCTION DU THÉÂTRE DU NOUVEAU MONDE, PRÉSENTÉE DU 9 MARS AU 3 AVRIL 2010.

JOHANNE BÉNARD

SARTRE AUX ENFERS

Entre l'histoire et le mythe, entre le singulier et l'universel ou entre le concret et l'abstrait, la mise en scène de Lorraine Pintal a trouvé le ton juste et l'équilibre qui a permis à *Huis clos* de rejoindre un public du XXI^e siècle. Le défi était de taille pour cette œuvre de Jean-Paul Sartre qui, par certains côtés, et tout particulièrement par son sexisme et son étiquette existentialiste, aurait pu paraître irrémédiablement datée. Toute tendue vers la fameuse réplique, « l'enfer, c'est les Autres », qui survient à la toute fin de la pièce, comme une prise de conscience douloureuse de l'un des protagonistes, la pièce ne révèle originalement son sens que lentement, en se développant à partir d'une situation qui pourrait être celle d'un théâtre de l'absurde, voire d'un théâtre de boulevard, avec ses trois personnages qui tenteront vainement et éternellement de se séduire et de se convaincre de leur innocence dans un enfer incongru, installé dans un salon style Second Empire. En nous faisant entendre au début de la pièce un enregistrement de Sartre où il tente de relativiser son précepte en se défendant

d'avoir voulu montrer que les rapports avec les autres étaient *toujours* viciés, la production du TNM nous place en surplomb des personnages et nous invite à dépasser le premier niveau et à nous engager dans la réflexion, reconnaissant dès le départ que le théâtre peut faire jouer tout à la fois les corps et les idées¹.

Le « huis clos » de l'Histoire

Devrait-on reprocher à la mise en scène de Pintal d'escamoter son contexte historique ? Alors que nous avons pour toute indication temporelle une télévision à tubes obsolète qui présente le film d'archives dans lequel on peut voir et entendre Sartre², aucun indice ne nous livre ses liens avec la période très chargée politiquement de l'Occupation de la France pendant la Seconde Guerre. Rédigée en 1943, créée à la fin de l'Occupation, en mai 1944, puis rejouée au moment de la Libération au mois de septembre de la même année, cette pièce de Sartre qui décrit une situation d'emprisonnement et pose les questions éthiques

1. Il aurait été intéressant de comparer cette production avec la mise en scène de Kim Collier d'une traduction de la pièce en anglais (*No Exit*), présentée à Toronto au Buddies in Bad Times Theatre en novembre 2009. Il s'agissait d'une œuvre audacieuse, à mi-chemin entre le théâtre et le cinéma, où les acteurs, filmés en direct, apparaissaient sur la scène par le biais d'un écran géant. L'extrait de la pièce que l'on peut visionner sur YouTube donne l'idée d'une pièce aux accents tragiques, mais ne permet pas bien entendu de mesurer les effets de cet ingénieux dispositif, à même de représenter l'enfer comme un au-delà médiatique.

2. La télévision servira également à montrer à l'occasion des images de la terre, telles que les voient les personnages, qui se détachent peu à peu de leurs proches.



Huis clos de Jean-Paul Sartre, mis en scène par Lorraine Pintal (TNM, 2010). Sur la photo : Patrice Robitaille (Garcin), Pascale Bussières (Inès) et Julie Le Breton (Estelle). © Yves Renaud.

et politiques de la liberté et de l'action, est pourtant tout entière marquée par l'Histoire. Si, au moment de l'Occupation, l'absence de liberté des personnages morts, désespérés de ne pouvoir changer leur vie, prouvait par l'absurde aux spectateurs qu'ils pouvaient eux toujours agir en s'engageant, c'est plutôt, au moment de la Libération, le fait que ces personnages devaient, dans ce lieu du Jugement ultime qu'est l'enfer, rendre des comptes, qui faisait écho au large et douloureux procès dans lequel se trouverait prise la France et qui l'amènerait à condamner les collaborateurs.

De même, l'absence de références politiques est d'abord motivée par les contraintes auxquelles Sartre, comme les autres écrivains français de l'époque, ont dû se plier pour pouvoir contourner la censure allemande. Alors que deux des personnages sont aux prises avec des dilemmes moraux qui n'ont aucune connotation politique (tentative de meurtre pour Inès et infanticide pour Estelle), le troisième, Garcin, qui pourrait être d'ailleurs l'*alter ego* de Sartre, est un journaliste pacifiste vivant à Rio, dont les activités révolutionnaires demeurent vagues, mais dont la lâcheté (qui l'aurait poussé à désertier) pourrait tout aussi bien être interprétée comme un refus de collaborer avec l'ennemi, et faire de lui un résistant. D'ailleurs,

avec le recul du temps, on se demande comment les autorités allemandes ont pu ne pas voir que le confinement des personnages dans un salon incontestablement français était une métonymie pour le plus important « huis clos » de l'histoire de la France et comment, dans un contexte d'extrême moralité, ces autorités ont pu ne pas condamner les comportements des personnages : l'homosexualité d'Inès, le meurtre de la mère adultère qu'est Estelle, les relations extraconjugales de Garcin avec une « mulâtresse » – alors que sa femme, qu'il méprise et maltraite, a un passé de prostitution. Que le public du XXI^e siècle soit amené à faire ce genre de parallèles par la seule référence dans le programme à sa création « à Paris au cours de l'année la plus noire de l'Occupation » est probable, mais on peut aussi penser que plusieurs spectateurs ont été tout de même dérangés par le fait que la pièce paraît maintenant surtout défier la rectitude politique en présentant, pour tout modèle de femme, une lesbienne, qui est aussi la plus cruelle du trio, et une femme-objet compulsivement séductrice, tandis que le seul modèle masculin est un irréductible macho. Si on sait gré à Lorraine Pintal de ne pas avoir rajouté des éléments historiques à la mise en scène, qui aurait pu réduire la valeur philosophique et l'universalité de l'œuvre, il faut bien reconnaître que les préjugés qui y sont consubstantiels auraient gagné à une mise



Huis clos, mis en scène par Lorraine Pintal (TNM, 2010). Sur la photo : Patrice Robitaille. © Yves Renaud.

en contexte – d’autant plus que le public aurait pu alors comprendre que l’aspect réactionnaire de la pièce avait eu paradoxalement dans l’Histoire un potentiel subversif.

L’ancrage de la pièce

Si le véritable ancrage de la production du TNM n’est pas dans l’Histoire, il pourrait être dans l’espace concret de la scène, qui a été aménagé avec bonheur par le sculpteur et scénographe Michel Goulet. Alors que les trois canapés de style Second Empire ont été conservés pour représenter le salon bourgeois, une immense cage de verre avec des portes tournantes accentue le côté fabuleux de la situation et fait verser la pièce du côté d’une esthétique non naturaliste. S’opposant au miroir, la vitre, qui permet certes en premier que les personnages demeurent toujours visibles pour les spectateurs, est un matériau qui fait écho au miroir, dont l’absence signifie dans cette pièce l’impossibilité pour le soi de se juger sans les autres. Les spectateurs qui sont invités par le Garçon à entrer en enfer (au début : « Si Monsieur veut se donner la peine d’entrer » ; puis à la fin, pour éviter tout sexisme : « Si Madame veut se donner la peine d’entrer ») ne deviennent-ils pas alors juges et bourreaux eux aussi ? Quant aux personnages, ils ne peuvent

s’échapper de l’enfer ni par les portes tournantes (dont le mouvement circulaire symbolise l’éternité), ni par l’échelle, le poteau télescopique ou la trappe qui, utilisés seulement par leur gardien, représentent en quelque sorte des issues impossibles.

Par ailleurs, il faut noter ici que le caractère minimaliste de cette pièce (qui la rapproche d’un Beckett des années 50) ne tient pas seulement au nombre limité des personnages et à l’unité de temps et de lieu, mais aussi aux objets qui signifient tout autant par leur absence (le miroir en premier, mais aussi la brosse à dents, symbole de la dignité humaine), leur mauvais fonctionnement (la sonnette qui ne permet pas d’appeler à l’aide) ou leur incongruité (le coupe-papier dans un monde sans lettre ni livre), voire paradoxalement par leur insignifiance, comme c’est le cas pour le fameux bronze de Barbedienne. Objet proprement théâtral, c’est-à-dire dénué de son utilité ou de sa réalité dans le monde pour acquérir un sens (théâtral), le bronze demeure énigmatique pour Garcin, comme pour nous, jusqu’à ce que, se différenciant tout autant de la transparence de la vitre que du caractère réflexif du miroir, son impénétrabilité et son immuabilité fassent sens et renvoient celui qui le regarde non à lui-même, mais inéluctablement au regard des autres. Or, fallait-il que cette révélation revienne au seul homme de la pièce ? La

répétition de « l'enfer, c'est les Autres » permet ultimement de recalibrer la pièce tout en faisant valoir le caractère circulaire de l'intrigue. Ainsi, non seulement, dans la mise en scène de Pintal, les trois personnages s'attribuent-ils la fameuse réplique épiphannique, mais encore tentent-ils vainement, à tour de rôle, de s'entretuer à l'aide du semblant d'arme qu'est le coupe-papier – objet qui signifie d'ailleurs tout autant alors par son caractère inapproprié que par son inutilité, puisque les personnages sont déjà morts³.

La portée philosophique de la pièce de Sartre pourrait nous amener à induire que ses personnages se réduisent à leur parole et que, s'ils ont un corps, c'est pour être regardés plutôt que pour être touchés. Dans l'univers du philosophe, il n'est pas surprenant ainsi que le regard devienne l'équivalent métonymique du jugement (porté sur autrui), alors que le miroir constitue l'objet par excellence qui permet la réflexion d'une image (la sienne en premier) tout en pouvant être associé à la réflexion comme pensée. Pourtant, tel que le montre de façon convaincante la production du TNM, la pièce de Sartre donne beaucoup de place au corps, qui, dans le présent (perpétuel) de l'enfer, devient un objet de séduction non seulement appréhendé par l'esprit, mais par les sens. La pernicieuse séduction des trois personnages ne se limite donc pas à des jeux de l'esprit : ce sont les corps qui, sur scène, s'attirent et se repoussent, se caressent et se frappent. Au jeu lascif de Julie Le Breton, qui incarne une très séduisante Estelle, correspondent les avances franchement sexuelles de ses partenaires d'enfer, qui la convoitent tous deux : la fougueuse Inès, jouée avec brio par Pascale Bussièrès, et un Garcin, brusque et sans gêne, qu'interprète de façon convaincante Patrice Robitaille. Les costumes féminins de Marc Sénécal, qui ont plusieurs couches et qui permettent ainsi à Inès et Estelle de se déshabiller graduellement, ajouteront d'ailleurs une touche érotique à plusieurs scènes, et en particulier à celle où, alors qu'Inès chantera la chanson de *la Rue des Blancs-Manteaux*, elle enlèvera le manteau d'Estelle⁴. L'attraction ou la répulsion des trois personnages sont de nature physique et tiennent à leur orientation sexuelle. L'introduction par Sartre d'un personnage de femme lesbienne dans sa pièce a peut-être d'ailleurs d'abord une raison structurelle : alors que des quêtes amoureuses comportent toujours une possibilité d'achèvement, on ne peut pas transiger avec le désir s'il est lié à une préférence sexuelle.

3. Dans un univers aussi réglé où chaque objet verra son sens révélé pour les personnages comme pour les spectateurs, on ne peut que regretter l'ajout d'un voilier sur le poste de télévision. Signifierait-il tout bêtement la liberté ?

4. On pourra être étonné d'apprendre que cette chanson, que l'on pourrait connaître par l'interprétation de Juliette Gréco, a été d'abord créée pour la pièce : dans cette même tendance à brouiller les pistes politiques, il y est question de la période de la Révolution française pour évoquer l'échafaud et son bourreau.

L'enfer et son mythe

Sartre, qui avait en 1943, dans *les Mouches*, proposé une réécriture du mythe des Atrides, n'a-t-il pas voulu, avec *Huis clos*, évoquer les enfers du mythe antique ? Alors que la pièce reste ouverte à plus d'une interprétation et donne peu d'indices qui nous permettraient de la rattacher à une représentation spécifique de l'enfer, l'absence de références religieuses explicites tout autant que l'athéisme au fondement de l'existentialisme rend tout au moins périlleuse toute association de l'enfer de *Huis clos* avec l'enfer chrétien. Ainsi, bien que le personnage du Garçon qui figure le gardien des enfers semble plutôt loin de Cerbère, le chien à trois têtes qui est le gardien du royaume d'Hadès, son rôle de portier semble pouvoir fournir une interface avec le mythe. Lorraine Pintal, qui a peut-être cherché à contrebalancer le côté boulevardier et petit-bourgeois de la pièce en l'arrimant plus solidement au mythe a eu dès lors raison de faire du Garçon un personnage mythique. Alors que dans la pièce originale, le Garçon, qui n'est même pas désigné par un nom propre, n'est présent qu'au tout début, pour introduire les trois personnages, il hante ici la scène tout au long de la pièce. Vêtu d'un costume noir et d'un chapeau melon, il se déplace en silence, tel un spectre, tantôt à l'avant-scène et à l'arrière-scène, tantôt dans l'aire de jeu du salon, alors qu'il est ignoré des trois autres. Le jeu savamment stylisé de Sébastien Dodge, qui se rapproche du mime et de l'acrobatie (en particulier lorsqu'il utilise le poteau télescopique), lui donne une dimension surnaturelle, accentuée d'ailleurs par une allusion au personnage mythique d'Atlas, lorsqu'il prend sur ses épaules le globe-terrestre qui a été dans cette production substitué au bronze de Barbedienne.

Ainsi, les spectateurs, qui seraient venus voir au TNM une pièce existentialiste marquée par l'histoire et la philosophie auront été conviés à entrer dans un univers théâtral étrange, auquel contribue la présence fantomatique du Garçon, mais aussi, faut-il le noter ici, des éclairages (de Claude Cournoyer) qui accentuent les contrastes et favorisent les ombres, de même qu'un environnement sonore (de Robert Normandeau) aux accents de films d'horreur ou de fin du monde. En fait, alors que nous assistons au jeu physique et sensuel des acteurs à l'intérieur d'un imposant dispositif scénique, nous nous balançons peut-être surtout entre le mythe et le théâtre. Dans cet enfer stylisé, les vitres pourraient ainsi devenir des miroirs et l'éternité pourrait être ramenée à la répétition théâtrale. Les acteurs, qui sont bien des faux morts ou des faux vivants, n'ont de cesse de répéter, soir après soir, les mêmes gestes et les mêmes paroles. En les regardant à travers une vitre, les spectateurs (les Autres) en viennent à se regarder eux-mêmes, dans cette zone étrange s'apparentant au rêve qu'est le théâtre quand il joue à démasquer l'illusion. ■



Huis clos, mis en scène par Lorraine Pintal (TNM, 2010). Sur la photo : Patrice Robitaille (Garcin), Pascale Bussières (Inès), Julie Le Breton (Estelle) et, à l'arrière-plan, Sébastien Dodge (le Garçon).   Yves Renaud.