

**Université Charles**

**Faculté des lettres**

Institut d'Études Romanes

# **MÉMOIRE DE MAÎTRISE**

Bc. Anna Dautova

## ***Huis Clos* de Jean-Paul Sartre : la pièce et ses adaptations cinématographiques**

*No Exit* by Jean-Paul Sartre : the Play and its Film Adaptations

Directrice de mémoire : doc. PhDr. Eva Voldřichová Beránková, Ph.D

Prague, 2021

## **Remerciements**

Je voudrais remercier ma directrice de maîtrise, doc. PhDr. Eva Voldřichová Beránková, Ph.D, pour son aide et pour son engagement actif dans la réalisation de ce travail.

**Attestation sur l'honneur**

Je déclare avoir préparé ce mémoire de maîtrise de manière indépendante et exclusive et avoir utilisé la littérature citée et les autres sources professionnelles.

Prague, 1<sup>er</sup> juillet 2021

Anna Dautova

**Le mots clés (en français) :**

Jean-Paul Sartre

Littérature française

Huis Clos

Philosophie

Existentialisme

Théâtre

Cinéma

Adaptations cinématographiques

**Les mots clés (en anglais) :**

Jean-Paul Sartre

French literature

No Exit

Philosophy

Existentialism

Theatre

Cinema

Film adaptations

**Abstract** (*en français*)

Notre mémoire de maîtrise est une étude interdisciplinaire consacrée à la pièce *Huis Clos* de Jean-Paul Sartre et ses adaptations cinématographiques — celle, française, de 1954, réalisée par Jacqueline Audry, et l'anglaise de 1964, réalisée par Philip Saville. Le travail est divisé en deux parties — les analyses littéraire et cinématographique. Dans la première partie, nous allons nous concentrer sur la pièce *Huis Clos* dans le contexte historique, culturel et philosophique, déterminer son rôle parmi les autres textes littéraires de Sartre et étudier plus en détails le texte lui-même — sa forme, ses motifs principaux, etc. Dans la deuxième partie, nous allons analyser son potentiel cinématographique. Comparant les deux adaptations entre elles et avec la pièce, nous allons commencer avec les caractéristiques générales et, par la suite, passer à l'analyse comparative de deux épisodes choisis.

**Abstract** (*en anglais*)

Our master's thesis is an interdisciplinary study on the play *No Exit* by Jean-Paul Sartre and its film adaptations — the French one directed by Jacqueline Audrey in 1954, and the English one directed by Philip Saville in 1964. The work is divided into two parts — literary and cinematographic analysis. In the first part we will focus on the play *No Exit* in the historical, cultural and philosophical context, find its role among the other literary texts of Sartre and study in more detail the text itself — its form, main motifs, etc. In the second part we will analyze its cinematographic potential. Comparing the two adaptations with each other and with the play, we will start with the general characteristics and then move on to the comparative analysis of two chosen episodes.

<b>Contenu</b>	
<b>Introduction</b>	7
<b>Chapitre 1. L'analyse littéraire</b>	10
<b>I. L'analyse contextuelle</b>	10
1. <i>Contexte métaphysique</i>	10
2. <i>Contexte religieux</i>	11
3. <i>Contexte sociologique</i>	13
4. <i>Contexte éthique</i>	14
<b>II. L'analyse intertextuelle</b>	16
1. <i>Les œuvres narratives</i>	16
2. <i>Les œuvres théâtrales</i>	18
<b>III. L'analyse textuelle</b>	24
1. <i>La forme de Huis Clos</i>	24
2. <i>Les portraits des personnages</i>	25
3. <i>L'image de l'enfer</i>	29
<b>Chapitre 2. L'analyse cinématographique</b>	31
<b>I. L'analyse comparative générale</b>	32
<b>II. L'analyse comparative de deux épisodes</b>	38
1. <i>Épisode 1 — Estelle cherche un miroir</i>	38
2. <i>Épisode 2 — Garcin et Estelle s'embrassent</i>	39
<b>Conclusion</b>	42
<b>Bibliographie</b>	44

## Introduction

La première de la pièce de théâtre *Huis Clos*<sup>1</sup> de Jean-Paul Sartre (1905-1980) a eu lieu en mai 1944 au théâtre du Vieux-Colombier à Paris ; la création a été réalisée par le metteur en scène belge Raymond Rouleau (1904-1981). Cette pièce est devenue un symbole de l'existentialisme humaniste dans la littérature du XX<sup>e</sup> siècle et elle s'est illustrée par l'aphorisme final « L'enfer, c'est les autres<sup>2</sup> ». Malgré le fait que Sartre y a abordé de nombreuses questions philosophiques et métaphysiques, son intention littéraire était plus prosaïque : il a écrit la pièce en 1943, à la demande de Marc Barbezat (1913-1999), éditeur, pharmacien et le mari de son amie en mal de rôle ; il voulait financier sa tournée à travers la France<sup>3</sup>. En 1965, commentant l'idée de la pièce pour son enregistrement phonographique, Sartre a dit :

Quand on écrit une pièce, il y a toujours des causes occasionnelles et des soucis profonds. La cause occasionnelle c'est que, au moment où j'ai écrit *Huis Clos*, vers 1943 et début 44, j'avais trois amis et je voulais qu'ils jouent une pièce, une pièce de moi, sans avantager aucun d'eux<sup>4</sup>.

Finalement, ses amis n'ont pas joué ces rôles : ils ont été réalisés par Michel Vitold (Garcin), Tania Balachova (Inès) et Gaby Sylvia (Estelle)<sup>5</sup>.

Le jeu littéraire est devenu un texte philosophique qui reflète des conflits métaphysiques, religieux, sociologiques et éthiques de l'après-guerre (1945-1947). Dans notre mémoire de maîtrise, nous voudrions proposer une étude interdisciplinaire de la pièce *Huis Clos* de Sartre et de ses adaptations cinématographiques — celle, française, de 1954, réalisée par Jacqueline Audry (1908-1977)<sup>6</sup>, et l'anglaise de 1964, réalisée par Philip Saville (1930-2016)<sup>7</sup>. Le travail est divisé en deux parties — les analyses littéraire et cinématographique. Dans le premier chapitre, nous allons nous concentrer sur la pièce *Huis Clos* à trois niveaux : une analyse contextuelle du texte dans le cadre des conflits philosophiques de l'époque (existentialisme humaniste, questions métaphysique, religieuse, sociologique et éthique), une analyse intertextuelle pour déterminer le rôle de la pièce parmi les autres textes littéraires de Sartre et une analyse textuelle de *Huis clos* (la forme de la pièce, les motifs principaux, les portraits des personnages, l'évaluation des idées principales, etc.).

Dans le deuxième chapitre, nous allons analyser le potentiel cinématographique

---

<sup>1</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Huis clos*. In. SARTRE, Jean-Paul. *Huis clos ; suivi de Les Mouches*. Paris : Gallimard, 2012, pp. 10-95.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>3</sup> GALSTER, Ingrid. Le théâtre de Sartre devant la censure (1943-1944). *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*. 2010 (62), p. 411.

<sup>4</sup> SARTRE, Jean-Paul. L'enfer c'est les autres. *Huis Clos. Précédé d'un entretien de Jean-Paul Sartre avec Moshé-Naïm* [CD]. Paris : Gallimard, 2004, 00:00:00-00:00:20.

<sup>5</sup> René-Jacques Chauffard a joué le rôle de Garçon d'étage.

<sup>6</sup> AUDRY, Jacqueline. *Huis Clos* [online]. Les Films Marceau, 1954, 95 min. [cit. 2021-04-01] <https://www.youtube.com/watch?v=BIOLy7Vimv0&t=3s>.

<sup>7</sup> SAVILLE, Philip. *In camera* [online]. BBC television, 1964, 85 min. [cit. 2021-04-01] <https://www.youtube.com/watch?v=0v96qw83tw4>.

de la pièce. Comparant les deux adaptations entre elles et avec la pièce, nous allons commencer avec les caractéristiques générales (transformation du sujet, composition, représentation des personnages, etc.) et, par la suite, passer à l'analyse comparative de deux épisodes choisis — l'épisode où Estelle cherche le miroir et celui du baiser de Garcin et d'Estelle.

Avant de commencer notre analyse, nous allons étudier la littérature primaire et secondaire qui pourraient nous aider dans notre travail. Le contexte philosophique de l'œuvre sartrienne a déjà été beaucoup étudié. Par exemple, Emmanuel Jerome Udokang a publié en 2016 l'article *Implications of Sartre's humanistic existentialism*<sup>8</sup> où il a résumé et critiqué les idées existentialistes de Sartre dans différents domaines, métaphysique, religieux, sociologique et éthique ; nous allons utiliser cette structure dans le premier chapitre de notre travail. Il y a aussi beaucoup d'auteurs qui se sont concentrés sur une question problématique : Michael Butler a choisi le conflit éthique, expliquant le concept de responsabilité chez Sartre dans son article *There is no good answer: the role of responsibility in Sartre's ethical theory*<sup>9</sup> ; l'athéisme de Sartre a été bien analysé par M. J. Marson dans son article *Atheism of Jean-Paul Sartre*<sup>10</sup> et par Marek Feigl dans son mémoire de licence<sup>11</sup> ; finalement, Vincent de Coorebyter s'est concentré sur la relation métaphysique des rapports entre le corps et l'esprit et sur l'idée de l'image<sup>12</sup>. Dans notre analyse, nous allons utiliser également des anthologies philosophiques, par exemple, *Literatura a filosofie* de František Kautman<sup>13</sup> et *Sartrovo století: (filozofické zkoumání)* de Bernard-Henri Lévy<sup>14</sup>.

D'un autre côté, Sartre a lui-même écrit de nombreux essais philosophiques expliquant ses idées, et nous allons les utiliser dans notre analyse, même s'ils ont souvent été écrits après la pièce *Huis Clos*. Son manifeste *L'Existentialisme est un humanisme*<sup>15</sup> a joué un rôle très important dans sa philosophie. Il a été présenté pour la première fois lors d'une conférence en 1945 et publié une année après, par l'éditeur Nagel, sans l'accord de Sartre. Nous allons utiliser aussi ses ouvrages phénoménologiques : *L'Imagination* (1936)<sup>16</sup>, *L'Être et le Néant* (1943)<sup>17</sup>, etc. En outre, ses articles sur la théorie de la littérature, par exemple, *Qu'est-ce que la littérature* (1948)<sup>18</sup>, *Questions de méthode*

---

<sup>8</sup> UDOKANG, Emmanuel Jerome. "Implications of Sartre's humanistic existentialism". *Journal of Comparative Literature and Aesthetics*. 2016, 39(1-2), pp. 83-96.

<sup>9</sup> BUTLER, Michael. There is no good answer: the role of responsibility in Sartre's ethical theory. *Sartre Studies International*. 2015, 21(2), pp. 97-107.

<sup>10</sup> MARSON, M.J. Atheism of Jean-Paul Sartre. *Modern Churchman*. 1954, 44(1), pp. 49-54.

<sup>11</sup> FEIGL, Marek. *Sartrův ateismus / Marek Feigl*. Praha : Filosofia, 2018.

<sup>12</sup> DE COOREBYTER, Vincent. L'Image entre le corps et l'esprit. *Sartre Studies International*. 2019, 25(1), pp. 1-21.

<sup>13</sup> KAUTMAN, František. *Literatura a filosofie. Literatura a filosofie / František Kautman*. Praha : Svoboda, 1968.

<sup>14</sup> LÉVY, Bernard-Henri. *Sartrovo století: (filozofické zkoumání) / Bernard-Henri Lévy ; přeložil a poznámkami opatřil Michal Novotný ; doslov Petr Horák*. Brno : Host, 2003.

<sup>15</sup> SARTRE, Jean-Paul. *L'existentialisme est un humanisme*. Paris : Nagel, 1946, pp. 9-95.

<sup>16</sup> SARTRE, Jean-Paul. *L'Imagination*. In. *L'Imagination / Jean-Paul Sartre ; édition corrigée avec un index par Arlette Elkaim-Sartre*. Paris : Presses Universitaires de France, 2010.

<sup>17</sup> SARTRE, Jean-Paul. *L'Être et le Néant : essai d'ontologie phénoménologique / Jean-Paul Sartre ; édition corrigée avec index par Arlette Elkaim-Sartre*. 2008.

<sup>18</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris : Gallimard, 1948.



(1957)<sup>19</sup> et *Un théâtre de situations* (1973)<sup>20</sup>, peuvent nous aider dans l'analyse intertextuelle et textuelle.

Nous ne sommes arrivée à trouver qu'un seul article consacré à l'analyse littéraire de la pièce *Huis Clos* : c'est une analyse comparative des textes littéraires de Franz Kafka (*La Métamorphose* et *Le Procès*) et de Jean-Paul Sartre (*Huis Clos* et *Le Mur*)<sup>21</sup>. Ingrid Galster a présenté dans son article le rôle joué par la censure de la pièce<sup>22</sup>. Finalement, nous allons utiliser des recherches intertextuelles : malgré le fait que le sujet principal de l'article de Esther Demoulin est le dialogue romanesque chez Jean-Paul Sartre<sup>23</sup>, elle explique ses particularités qui l'opposent à un dialogue dramatique. Dans sa dissertation, Tanja Nankovič a présenté le motif du trio dans le théâtre sartrien<sup>24</sup>.

Finalement, dans le deuxième chapitre de notre analyse, nous allons étudier plus profondément la théorie des adaptations cinématographiques à la base des recherches de Mireia Argay<sup>25</sup> et de Brigitte E. Humbert<sup>26</sup>.

Dans la conclusion de notre mémoire de maîtrise, nous allons résumer notre analyse et présenter les résultats fondamentaux.

---

<sup>19</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Questions de méthode*. Paris : Gallimard, 1986.

<sup>20</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Un théâtre de situations*. Paris : Gallimard, 1973.

<sup>21</sup> ZÁBRANSKÝ, Lukáš. "K interpretaci vybraných literárních děl Franza Kafky a Jeana-Paula Sartra". *Bohemistika*, 2012, XII(4), 249-266.

<sup>22</sup> GALSTER, Ingrid. *Ibid.* pp. 395-418.

<sup>23</sup> DEMOULIN, Esther. « Théorie et pratique du dialogue romanesque chez Jean-Paul Sartre ». *Sartre Studies International*. 2016, 22(1), pp. 69-82.

<sup>24</sup> NANKOVIČ, Tanja. « Le motif du trio dans le théâtre sartrien. » [rukopis]. Praha, 2005.

<sup>25</sup> ARAGAY, Mireia. *Books in Motion: Adaptation, Intertextuality, Authorship*. Amsterdam : Brill Academic Publishers, 2005.

<sup>26</sup> HUMBERT, Brigitte E. « L'Adaptation cinématographique dans le cours de littérature française ». *The French Review* [online]. 1999, 72(5), pp. 839-52.

## Chapitre 1. L'analyse littéraire

### I. L'analyse contextuelle

La philosophie de Sartre est basée sur l'existentialisme humaniste. Ce terme est composé de deux concepts philosophiques. L'humanisme a beaucoup de prédécesseurs depuis l'Antiquité, néanmoins, en tant que mouvement culturel, il n'a été formé qu'au XIV<sup>e</sup> siècle en Italie et il s'est rapidement répandu dans toute l'Europe. Sa définition varie selon les pays ou les périodes historiques, mais le noyau reste stable : « Philosophie qui place l'homme et les valeurs humaines au-dessus de toutes les autres valeurs<sup>27</sup> ». Né dans les années 1930, l'existentialisme, lui aussi, connaît beaucoup d'interprétations qui mettent au centre de leurs préoccupations le vécu humain, plutôt qu'une supposée « essence ». Ces deux concepts philosophiques ont donné naissance à l'existentialisme humaniste, lancé par le phénoménologue allemand Martin Heidegger (1889-1976), les écrivains français Albert Camus (1913-1960), Simone de Beauvoir (1908-1986) et, bien sûr, par Jean-Paul Sartre qui l'a défini comme « une doctrine qui rend la vie humaine possible et qui, par ailleurs, déclare que toute vérité et toute action impliquent un milieu et une subjectivité humaine<sup>28</sup> ».

Résumant l'existentialisme humaniste de Sartre, Emmanuel Jerome Udokang a proposé dans son article critique les caractéristiques suivantes :

- le rejet de l'existence de Dieu, de la nature et de l'essence humaines ;
- la primauté de l'existence sur l'essence ;
- la vision pessimiste de relation interhumaine ;
- la liberté absolue et illimitée de l'homme ;
- le rejet des normes objectives ou des codes moraux, etc.<sup>29</sup>

Dans cette partie de notre travail, nous allons étudier en détails ces points et analyser la manière dont ils sont illustrés dans la pièce *Huis Clos*.

#### 1. Contexte métaphysique

L'idée principale de Sartre consiste dans l'affirmation que l'existence précède l'essence. L'écrivain l'a expliqué dans l'article intitulé *L'Existentialisme est un humanisme* par un exemple très concret et matériel : avant de fabriquer un objet, par exemple, un livre ou un coupe-papier, l'artisan doit comprendre son concept — son image, sa fonction, etc. Ce principe est aussi applicable à *la fabrication* d'un être humain (divine ou athée) : il y a un concept prédéterminé qui est réalisé à chaque fois dans un nouvel homme. Or, selon Sartre, au début, l'homme n'est rien de déterminé, et il se crée lui-même progressivement par des actions, autrement dit, il projette son futur. Cela stimule la subjectivité humaine qui signifie que l'homme n'est pas un objet, mais le sujet de son existence : c'est lui-même qui détermine son avenir par ses choix et qui en assume la responsabilité devant les autres. D'un autre côté, la réalité a aussi ses limites ; étudiant la philosophie de Sartre, Michael Butler a

---

<sup>27</sup> Larousse. (s. d.). Humanisme. *Dictionnaire en ligne*. [cit. 2021-04-01]. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/humanisme/40616>.

<sup>28</sup> SARTRE, Jean-Paul. *L'Existentialisme est un humanisme*. *Ibid.*, p. 12.

<sup>29</sup> UDOKANG, Emmanuel Jerome. *Ibid.*, p. 86.

constaté que tous les projets contiennent des scénarii potentiels que les hommes peuvent réaliser : s'il y a un rocher sur le chemin, on peut essayer de le déplacer, mais il sera plus efficace de grimper dessus. Finalement, projetant son futur, l'homme ne doit prendre en compte que sa réalité et ses capacités d'action : « il n'y a de réalité que dans l'action ; elle va plus loin d'ailleurs, puisqu'elle ajoute : l'homme n'est rien d'autre que son projet, il n'existe que dans la mesure où il se réalise, il n'est donc rien d'autre que l'ensemble de ses actes, rien d'autre que sa vie<sup>30</sup> ».

Si nous prenons en compte ces idées de Sartre, cela peut paraître un peu déconcertant d'analyser la pièce *Huis Clos* — un texte qui représente un monde après la vie, ou après la réalité. Or, il y a une phrase dans l'article *L'Existentialisme est un humanisme* qui valide une telle lecture : « on ne peut juger la peinture qu'une fois faite<sup>31</sup> ». En conséquence, Sartre nous présente trois projets finis — Garcin, Inès et Estelle — qui s'offrent au jugement des spectateurs, ou lecteurs.

Dans la pièce, l'existence non seulement précède l'essence, mais elle survit à elle, même s'il s'agit seulement d'un jeu littéraire : Sartre était athée, et nous allons analyser cela plus en détails dans la partie suivante. Ce texte illustre bien l'idée de la responsabilité des hommes de leurs actions.

*Huis clos* met en scène trois personnages situés en enfer, après leur mort. Même dans le système athée de Sartre, l'enfer représente un châtiment pour les péchés commis durant la vie. Par conséquent, Garcin, Inès et Estelle ont projeté leur futur (même après la mort) en sorte qu'ils ont fini ici. De plus, chacun d'eux sait très bien pour quelle action il a été condamné : Garcin a trompé sa femme et s'est conduit en lâche en trahissant ses camarades de combat, Inès est coupable de la mort de son cousin, et Estelle a tué sa nouvelle-née. Il est important de constater que les personnages ont eux-mêmes choisi leurs péchés, autrement dit, nous n'avons pas à notre disposition un regard neutre : les personnages racontent leur histoire et sélectionnent subjectivement les épisodes les plus affreux, assumant la responsabilité de ces actions. Complétant le monde littéraire de Sartre, nous pouvons supposer que c'est la subjectivité qui a conduit les personnages en enfer : quand ils ont commencé à interpréter leurs actions comme un péché, ils ont accepté leur futur.

## 2. Contexte religieux

Une analyse religieuse de *Huis Clos* pourrait être assez simple : Sartre refuse le concept de Dieu. Néanmoins, le sujet de la pièce est étroitement lié à la religion ou, plus précisément, à une idée généralement opposée à Dieu — celle de l'enfer.

Au XX<sup>e</sup> siècle, il y avait deux directions de l'existentialisme — chrétien et athée/agnostique. Le premier n'a pas été très répandu en France ; l'un de ses fondateurs était le théologien danois Søren Kierkegaard (1813-1855) qui a affirmé que l'univers est paradoxal et que son apogée est la relation entre les hommes et Dieu par l'intermédiaire du Christ. Ses idées ont été adoptées par le philosophe germano-suisse Karl Jaspers (1883-1969), le philosophe et écrivain français Gabriel Marcel (1889-1973), le philosophe russe

---

<sup>30</sup> SARTRE, Jean-Paul. *L'Existentialisme est un humanisme. Ibid.*, p. 55.

<sup>31</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Huis clos. Ibid.*, p. 55.

Nicolas Berdiaev (11874-1948), etc. Acceptant l'existence de Dieu, ils ont néanmoins confirmé que les hommes peuvent choisir leur futur et prendre la responsabilité éthique et sociale de leurs actions.

Par contre, l'existentialisme athée/agnostique a refusé l'existence de Dieu. Sartre a écrit :

L'existentialisme n'est pas tellement un athéisme au sens où il s'épuiserait à démontrer que Dieu n'existe pas. Il déclare plutôt : même si Dieu existait, ça ne changerait rien [...]. Non pas que nous croyions que Dieu existe, mais nous pensons que le problème n'est pas celui de son existence ; il faut que l'homme se retrouve lui-même et se persuade que rien ne peut le sauver de lui-même, fût-ce une preuve valable de l'existence de Dieu<sup>32</sup>.

Il a ajouté que l'humanité ne recevra jamais l'évidence de l'existence de Dieu, car les hommes interprètent eux-mêmes tous les signes et y attribuent un sens, c'est pourquoi ils doivent toujours se poser la question — qu'est-ce qui prouve que c'est Dieu ? La réponse leur donne une certaine liberté existentielle.

Dans *Huis Clos*, le mot *Dieu* apparaît quatre fois : dans la réplique du Garçon « pour l'amour de *Dieu*, est-ce que vous ne pouvez pas réfléchir<sup>33</sup> ? », le mots d'Estelle « *Dieu* sait ce qu'il va devenir »<sup>34</sup> et « Pour toujours, mon *Dieu* que c'est drôle<sup>35</sup> » et ceux d'Inès « elle te dirait que tu es *Dieu le Père*, si cela pouvait te faire plaisir<sup>36</sup> ». Aucune de ces répliques ne porte vraiment de sens religieux, les personnages l'utilisent dans un sens banal, quotidien, pour renforcer leur énoncé. En conséquence, Sartre reste fidèle à ses idées — Dieu n'existe pas dans son monde littéraire. En outre, l'enfer de Sartre n'est pas non plus lié à la religion : pour les personnages, c'est un salon Second Empire avec des bronzes et sans miroirs où rien ne peut être déplacé, mais le Garçon a remarqué que tout cela était individuel : « Il nous vient des Chinois, des Hindous. Qu'est-ce que vous voulez qu'ils fassent d'un fauteuil Second Empire<sup>37</sup> ? ». D'un autre côté, les personnages ont leur propre image de l'enfer qu'ils ont formé bien avant la mort : des pals, des bourreaux, des grils, des entonnoirs de cuir, etc. Pour Sartre, ce ne sont que des stéréotypes religieux et sociaux que les gens acceptent sans évidence (sans se poser la question). Il s'en moque : (*le Garçon*) « Comment pouvez-vous croire ces âneries ? Des personnes qui n'ont jamais mis les pieds ici<sup>38</sup> ».

Finalement, l'image sartrienne de l'enfer ne correspond intentionnellement à aucune confession pour ne pas donner l'approbation au concept de Dieu ou de Satan. Son enfer est un jeu littéraire, un concept sociologique qui permet d'exprimer ses idées existentialistes.

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>33</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Huis clos*. *Ibid.*, p. 16. L'italique est ajouté par nous.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 48. L'italique est ajouté par nous.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 94. L'italique est ajouté par nous.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 84. L'italique est ajouté par nous.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

### 3. Contexte sociologique

L'existentialisme athée a été critiqué pour l'isolation sociale des individus qu'il suppose : si les actions sont subjectives et s'il n'y a pas de normes universelles qui organisent la réalité, toute communication perd son sens et le monde devient chaotique. Défendant ses idées, Sartre a affirmé que la subjectivité inclut le projet non seulement de son propre futur, mais de tous les autres individus aussi : « Quand nous disons que l'homme se choisit, nous entendons que chacun d'entre nous se choisit, mais par là nous voulons dire aussi qu'en se choisissant il choisit tous les hommes<sup>39</sup> ». Par conséquent, il y a la responsabilité pour toutes les actions, et elle réunit tous les hommes. D'un autre côté, la communication entre les individus permet de valider leur existence : faisant ses choix subjectifs, l'homme se connaît de mieux en mieux et, en même temps, il finit par connaître les autres. En outre, un individu ne peut pas caractériser lui-même sans l'approbation des autres, ce qui signifie que ce sont les autres qui décident si un homme est généreux ou mesquin, spirituel ou stupide, patient ou fougueux, etc. Sartre a ajouté que la réalité doit être basée sur les autres qu'on connaît : « Je dois me borner à ce que je vois<sup>40</sup> ».

Sartre a parlé d'une responsabilité plutôt métaphorique, bien que la pièce *Huis Clos* illustre aussi des conséquences logiques : l'action d'une personne change la vie d'une autre. L'infidélité de Garcin fait souffrir sa femme, Inès a mis fin à la vie de son cousin et de son amour Florence, Estelle a tué sa nouvelle-née, une vie qui n'a même pas vraiment commencé. Néanmoins, après la mort, les personnages deviennent une petite société où l'un reflète les autres et où chacun doit prendre la responsabilité pour son choix devant les autres.

Cela commence par des actions physiques simples — Garcin demande d'être laissé tout seul en silence pour organiser ses pensées, Inès demande à Garcin d'« arrêter [sa] bouche »<sup>41</sup>, c'est-à-dire de ne pas montrer sa peur, Estelle demande à Garcin de ne pas enlever son veston... En acceptant ses demandes ou non, les personnages projettent leur propre futur sur ce petit salon et, en même temps, le futur de leur petite société.

Au fur et à mesure, ils passent à des problèmes psychologiques et moraux. Chacun cherche l'approbation de ses actions du passé et du présent, et ils vont jusqu'à parier sur un salut commun (« Aucun de nous ne peut se sauver seul ; il faut que nous nous perdions ensemble ou que nous nous tirions d'affaire ensemble<sup>42</sup> »), plutôt que d'obéir au principe de la pièce (« Nous allons nous faire du mal<sup>43</sup> »).

L'épisode le plus représentatif, qui explique le conflit entre la subjectivité et la responsabilité humaine sartrienne, est celui où Garcin demande la confiance d'Estelle et d'Inès pour s'assurer qu'il n'est pas un lâche. Heureusement, Sartre nous a donné sa propre définition d'un lâche : « [...] ce lâche est responsable de sa lâcheté. [...] il n'est pas comme ça à partir d'une organisation physiologique mais il est comme ça parce qu'il s'est construit comme lâche par ses actes. Il n'y a pas de tempérament lâche [...] mais l'homme qui a un sang pauvre n'est pas lâche pour autant, [...] le lâche est défini à partir de l'acte qu'il a

---

<sup>39</sup> SARTRE, Jean-Paul. *L'Existentialisme est un humanisme. Ibid.*, p. 25.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>41</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Huis clos. Ibid.*, p. 26.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 45.

fait<sup>44</sup> ». Par conséquent, nous avons ici une action — Garcin a déserté parce qu'il ne voulait pas participer à la guerre ; on sait qu'il était pacifiste, et il y a deux interprétations logiques de son action : soit il a essayé de suivre ses principes, soit il a eu peur d'être tué à la guerre. Garcin a choisi lui-même son futur, mais c'est à la société (Inès et Estelle) de le caractériser. « Tu as bien fait puisque tu ne voulais pas te battre<sup>45</sup> », dit Estelle, tandis qu'Inès adopte un autre point de vue : « [...] la peur, la haine et toutes les saletés qu'on cache, ce sont aussi des raisons<sup>46</sup> ». Dans la partie suivante du travail, nous allons analyser comment Sartre répond à cette question.

Évidemment, le monde existentialiste de Sartre ne suppose pas de jugements aussi directs et ouverts que ceux qui sont présentés dans la pièce — ils doivent être réalisés aussi à l'aide d'actions, mais *Huis clos* illustre bien comment les hommes communiquent à ce propos.

#### 4. Contexte éthique

La subjectivité de l'existence, le rejet de Dieu, le nouveau concept de la communication interhumaine ont changé le modèle éthique traditionnel : habituellement, il y avait des institutions et des autorités (l'Église, les intellectuels, l'école, les classes politiques, etc.) qui étaient censées résoudre des dilemmes éthiques et les hommes acceptaient plus ou moins leurs verdicts comme une norme. Par contre, l'existentialisme de Sartre refuse toutes ces autorités et normes : l'homme choisit toujours le « bien » pour lui-même et pour les autres. Sans une morale préétablie, il est « condamné à être libre<sup>47</sup> ».

Continuant l'analyse de l'épisode où Garcin demande s'il est un lâche, nous pouvons dire qu'une seule réponse n'existe pas pour Sartre, voire que la question n'est pas vraiment correcte : Garcin a choisi de déserté puisqu'il voulait sauver sa vie, c'est-à-dire il a choisi le « bien » pour lui-même — on peut interpréter cela comme une action contre la guerre. En ce qui concerne les deux autres personnages, cette idée n'est pas applicable : Inès n'a pas séduit la petite-amie de son cousin pour le faire souffrir, mais pour être heureuse elle-même ; Estelle n'a pas tué sa nouvelle-née pour commettre un crime, mais pour ne pas ruiner sa propre vie. Nous pouvons dire qu'elles ont fait le « bien » pour elles-mêmes, mais il est difficile d'affirmer qu'il s'agit aussi d'un « bien » pour les autres, qui se trouvent morts. Cette contradiction éthique de l'existentialisme a été très critiquée. D'un autre côté, il est vrai qu'en jugeant, on se sert des normes éthiques, religieuses et sociales contre lesquelles Sartre se battait. Dans *Huis Clos*, les personnages ont choisi leurs normes et leurs péchés. Personne ne leur a expliqué pourquoi ils sont en enfer. Le spectateur sait par exemple que Garcin est un déserteur, ce qui peut être jugé comme un péché, mais le personnage lui-même en a choisi un autre : « ils n'ont pas voulu répondre. Mais je me connais. [...] Je suis ici parce que j'ai torturé ma femme. C'est tout. Pendant cinq ans. Bien entendu, elle souffre encore<sup>48</sup> ». Nous retrouvons la même subjectivité dans le choix des autres personnages : Inès

---

<sup>44</sup> SARTRE, Jean-Paul. *L'Existentialisme est un humanisme. Ibid.*, p. 59-60.

<sup>45</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Huis clos. Ibid.*, p. 78.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>47</sup> SARTRE, Jean-Paul. *L'Existentialisme est un humanisme. Ibid.*, p. 37.

<sup>48</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Huis clos. Ibid.*, p. 53.

est « une femme déjà damnée<sup>49</sup> », une lesbienne, Estelle est une nymphomane : ce sont des péchés contre la chasteté, mais les deux femmes ont, elles aussi, choisi d'autres actions (la mort du cousin et celle de la nouvelle-née) pour justifier leur séjour en enfer. Finalement, la subjectivité sartrienne inclut un choix éthique malgré le fait que l'action est toujours formellement présentée comme un « bien » pour une personne et pour tout le monde.

Pour conclure l'analyse contextuelle de la pièce *Huis Clos*, nous voudrions ajouter que les idées de Sartre ont été beaucoup critiquées, mais le but de notre analyse est seulement de montrer sans jugement de valeur comment il les a impliquées dans ses textes littéraires. Prenant en compte les résultats de cette analyse contextuelle, nous allons comparer la pièce *Huis Clos* avec les autres textes de Sartre dans la partie suivante.

---

<sup>49</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Huis Clos*. *Ibid.*, p. 55.

## II. L'analyse intertextuelle

La bibliographie de Sartre contient beaucoup d'œuvres relevant de genres variés — romans, nouvelles, pièces de théâtre, autobiographies, mémoires, essais politiques et critiques, etc. Même si nous nous concentrons ici sur les textes littéraires, nous ne pouvons pas les analyser tous dans notre travail. Nous avons donc décidé de diviser cette partie en deux — les œuvres narratives et théâtrales. D'abord, nous allons présenter tous les textes et puis en choisir celui qui s'avère le plus pertinent pour une analyse comparative avec *Huis Clos*.

### 1. Les œuvres narratives

Le premier texte littéraire de Sartre était son roman *La Nausée*<sup>50</sup> qui a paru en 1938 chez Gallimard ; avant de l'avoir publié, l'auteur l'a réécrit plusieurs fois. Finalement, « une longue et abstraite méditation sur la contingence<sup>51</sup> », appelée *Melancholia*, a été transformée en un texte romanesque doté d'un nouveau titre.

Quelques mois après, Sartre a publié *Le Mur*<sup>52</sup> — un recueil de cinq nouvelles écrites entre 1936 et 1938 et réunies par le motif du mur, ou de la barrière. Dans ces textes, l'auteur a posé beaucoup de questions philosophiques typiques de ses œuvres — réflexions sur sa propre identité, relations interpersonnelles, problèmes de l'existence humaine, etc.

En 1945, il a commencé à publier une série de romans intitulée *Les Chemins de la liberté* qui comportera trois volumes — *L'Âge de raison*<sup>53</sup> (1945), *Le Sursis*<sup>54</sup> (1945) et *La Mort dans l'âme*<sup>55</sup> (1949) ; une quatrième partie a été planifiée, mais elle est restée inachevée. Suivant l'idée de l'existentialisme humaniste, Sartre y a présenté des personnages « condamnés à être libres » : ils doivent faire leur choix et prendre la responsabilité devant eux-mêmes et devant les autres.

Tous ces textes ont du potentiel pour une analyse comparative avec la pièce *Huis Clos* : ils contiennent les mêmes idées existentialistes, les mêmes motifs et de nombreux points communs thématiques. Par exemple, nous pourrions imaginer que la nouvelle *Le Mur* représente l'exposition de l'histoire de Garcin — le personnage passe une nuit en prison avant d'être exécuté. Néanmoins, nous avons choisi pour une analyse plus détaillée *La Nausée* — le premier texte de Sartre qui a obtenu le plus de notoriété. À la différence des autres œuvres narratives qui ont une structure fragmentée, nous allons travailler avec un texte plus homogène et analyser l'évolution des idées de Sartre.

Nous ne pouvons pas comparer la forme de ces œuvres, vu qu'elles appartiennent à des genres différents. Néanmoins, nous avons constaté que, adoptant un genre traditionnel, Sartre essaie souvent de le retravailler : *La Nausée* combine les caractéristiques des romans

---

<sup>50</sup> SARTRE, Jean-Paul. *La Nausée*. Paris: Gallimard, 1974.

<sup>51</sup> CONTANT, Michel. De *Melancholia* à *La Nausée* : la normalisation NRF de la Contingence. *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*. 2003(21), p. 78.

<sup>52</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Le Mur*. Paris: Gallimard, 2011.

<sup>53</sup> SARTRE, Jean-Paul. *L'Âge de raison*. Paris: Gallimard, 1945.

<sup>54</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Le Sursis*. Paris: Gallimard, 1958.

<sup>55</sup> SARTRE, Jean-Paul. *La mort dans l'âme*. Paris: Gallimard, 1958.



historique (le livre sur M. de Rollebon), réaliste (la description de la vie de Bouville), philosophique (la réflexion d'Antoine Roquentin sur sa vie), psychologique (la forme du journal intime), celui d'aventures (son souvenir de voyages) et d'amour (sa relation avec Anny) ; Sartre les avance l'un après l'autre, faisant parfois oublier qu'ils coexistent dans un seul texte. D'un autre côté, la pièce *Huis Clos* ne contient qu'un acte, tandis que dans les pièces traditionnelles, il y a de trois à cinq actes, selon les genres. Nous ne pouvons pas affirmer que Sartre était le premier à lancer une telle expérience, surtout à l'époque des avant-gardes, mais cela constitue l'une des caractéristiques de ses œuvres.

Une analyse de thèmes et de motifs sera plus productive pour notre travail. À première vue, *La Nausée* et *Huis Clos* sont complètement différents. La pièce raconte l'histoire de trois personnages « morts » qui doivent s'habituer à l'enfer et qui parlent de leur vie et de leurs sentiments. Malgré le fait que le roman est écrit comme un journal intime, il ne contient pas beaucoup d'émotions et de passions intérieures : le personnage principal est préoccupé par sa position physique, voire physiologique, dans le monde, et son expression de base est une nausée existentialiste, un signe de rejet de cette réalité. Autrement dit, *Huis Clos* est consacré à l'existence sans essence, tandis que *La Nausée* parle de l'essence sans existence. Si nous prenons en compte que ce roman est une des premières œuvres de Sartre, nous pouvons supposer que l'auteur a progressivement approfondi la philosophie existentialiste et formé sa propre vue, passant d'un concept à l'autre dans ses textes ; *Huis Clos* reflète davantage ses idées présentées dans l'essai *L'Existentialisme est un humanisme*.

Néanmoins, ces textes ont aussi plusieurs points communs. D'un côté, le personnage de *La Nausée*, Antoine Roquentin, ne communique pratiquement pas avec les autres : relations sexuelles rares (sans parole) avec la patronne de la taverne, conversations avec Autodidacte dans la bibliothèque, une seule rencontre avec Anny... « Je vis seul, entièrement seul. Je ne parle à personne, jamais ; je ne reçois rien, je ne donne rien<sup>56</sup> », affirme-t-il. D'un autre côté, il y a une personne qui reste toujours avec lui — c'est le marquis de Rollebon, le héros de son livre. Dans le cadre de la philosophie de Sartre, Roquentin fait à peu près la même chose que les personnages de *Huis Clos* : ils récapitulent une vie déjà finie et essaient de comprendre et de caractériser la personne en question par ses actions et ses choix. Par exemple, Roquentin écrit dans son journal :

D'abord, à partir de 1801, je ne comprends plus rien à sa conduite. Ce ne sont pas les documents qui font défaut : lettres, fragments de mémoires, rapports secrets, archives de police. J'en ai presque trop, au contraire. Ce qui manque dans tous ces témoignages, c'est la fermeté, la consistance. Ils ne se contredisent pas, non, mais ils ne s'accordent pas non plus ; ils n'ont pas l'air de concerner la même personne. [...] je commence à croire qu'on ne peut jamais rien prouver. Ce sont des hypothèses honnêtes et qui rendent compte des faits : mais je sens si bien qu'elles viennent de moi, qu'elles sont tout simplement une manière d'unifier les connaissances<sup>57</sup>.

---

<sup>56</sup> SARTRE, Jean-Paul. *La Nausée*. *Ibid.*, p. 19.

<sup>57</sup> *Ibid.*, pp. 27-28.

Cette note de journal explique les idées qui deviendront le centre de la philosophie de Sartre — le rôle des actions, de la subjectivité humaine et de la responsabilité devant les autres.

Pour conclure, nous avons trouvé un autre motif commun aux deux textes de Sartre — celui du miroir. Les personnages de *Huis Clos* se trouvent dans une salle sans miroirs, et cela fait souffrir Estelle : « quand je ne me vois pas, j'ai beau me tâter, je me demande si j'existe pour de vrai<sup>58</sup> » ; Inès lui propose son aide — elle peut être son miroir et refléter tout ce qu'elle voit. Dans *La Nausée*, Roquentin se regarde dans un miroir réel :

C'est le reflet de mon visage. Souvent, dans ces journées perdues, je reste à le contempler. Je n'y comprends rien, à ce visage. Ceux des autres ont un sens. Pas le mien. Je ne peux même pas décider s'il est beau ou laid. Je pense qu'il est laid, parce qu'on me l'a dit. Mais cela ne me frappe pas. Au fond, je suis même choqué qu'on puisse lui attribuer des qualités de ce genre, comme si on appelait beau ou laid un morceau de terre ou bien un bloc de rocher<sup>59</sup>.

Depuis longtemps, il étudie son visage, ce qui l'aide à percevoir son essence. Par conséquent, dans le monde de Sartre, le miroir est *un participant fictif* de la société, et il donne aussi un retour (subjectif) sur l'existence d'une personne. Dans *Huis Clos*, Sartre voulait créer des conditions dans lesquelles les personnages ne peuvent compter que les uns sur les autres. Cela aurait dû conduire à la conclusion principale (« L'enfer, c'est les autres »), et l'auteur a donc exclu le miroir de la pièce.

Finalement, cette courte analyse comparative de *La Nausée* et de *Huis Clos* nous a montré l'évolution de l'existentialisme de Sartre, tout comme les idées et les motifs de base qui sont restés inchangés.

## 2. Les œuvres théâtrales

La bibliographie théâtrale de Sartre est plus diverse que la narrative : de 1940 à 1948, il a écrit 12 pièces, y compris *Huis Clos* en 1944. Le premier texte occupe une position particulière à cause des conditions dans lesquelles il a été créé : Sartre a écrit et monté la pièce *Bariona, ou le Fils du tonnerre*<sup>60</sup> en 1940, au stalag XII de Trèves où il était prisonnier. C'est un mystère, mais cela ne signifie pas que Sartre a changé d'opinion sur la religion : « Il s'agissait simplement, d'accord avec les prêtres prisonniers, de trouver un sujet qui pût réaliser, ce soir de Noël, l'union la plus large des chrétiens et des incroyants<sup>61</sup> ». À l'évidence, Sartre n'aimait pas beaucoup ce texte, et il n'a pas donné l'autorisation de le publier jusqu'à 1962. Par conséquent, il y a des études philologiques qui considèrent *Les Mouches*<sup>62</sup> comme sa première pièce. Comme *Huis Clos*, elle a été écrite pour donner des rôles à deux amies et elle a été présentée la première fois en 1947 au Théâtre de la Cité

---

<sup>58</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Huis clos. Ibid.*, p. 44.

<sup>59</sup> SARTRE, Jean-Paul. *La Nausée. Ibid.*, p. 39.

<sup>60</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Bariona, ou le Fils du tonnerre*. Paris : Éditions E. Marescot, 1967.

<sup>61</sup> CONTAT, Michel et Michel RYBALKA. *Les Écrits de Sartre. Chronologie, Bibliographie Commentée*. Paris: Gallimard, 1970. p. 565.

<sup>62</sup> SARTRE, Jean-Paul. Les mouches. In. SARTRE, Jean-Paul. *Huis clos ; suivi de Les Mouches*. Paris : Gallimard, 2012, pp. 96-247.

(direction Charles Dullin). Sartre a adopté le sujet et la forme d'un drame antique pour exprimer son idée philosophique d'un homme « condamné à être libre ».

En 1946, il a écrit une pièce en un acte que les lecteurs, ou spectateurs, contemporains ont comprise d'une manière tout à fait différente : *La Putain respectueuse*<sup>63</sup>, ou *La respectueuse* à l'origine, parle de deux hommes afro-américains qui sont accusés à tort de viol et d'une prostituée qui devient un instrument de jeu politique et social des hommes blancs. De notre point de vue, cette pièce ne peut pas être considérée comme existentialiste au sens stricte puisque, à la différence des autres, elle relève de la situation socio-culturelle de l'époque de Sartre. La pièce *Morts sans sépulture*<sup>64</sup> a été présentée sur scène avec *La Putain respectueuse* en 1946. En deux actes, elle raconte l'histoire de cinq résistants faits prisonniers pendant la Seconde Guerre mondiale : les personnages sont torturés l'un après l'autre pour révéler l'identité de leur chef qui se cache parmi eux sous un autre nom. Leurs relations illustrent bien le modèle socio-éthique sartrien : l'individu choisit son propre futur et, en même temps, celui de tout le monde, et son choix est toujours considéré comme le « bien » pour lui-même et pour les autres. En outre, nous pouvons affirmer que le motif de la prison est assez répandu dans les œuvres de Sartre, ce qui peut être expliqué par le contexte biographique.

En 1948, Sartre a décidé d'appliquer ces idées existentialistes à la politique : dans la pièce *Les Mains sales*<sup>65</sup>, il a présenté deux personnages — un jeune intellectuel bourgeois (Hugo) qui agit de manière indépendante et ignore la responsabilité envers les autres et un communiste (Hoederer) qui fait de la politique collectiviste, tout en restant très pragmatique et matérialiste. Par conséquent, Sartre a proposé d'unir la politique marxiste et l'existentialisme humaniste — la responsabilité humaine, le sens de collectivité et le rôle de l'individu, etc. Nous voudrions aussi remarquer que *Les Mains sales* est la première pièce où Sartre a utilisé un récit-cadre et où il n'a pas respecté l'unité de temps : le premier et le septième tableaux, où Hugo raconte son histoire à une psychologue, Olga, se passent en 1945, tandis que les tableaux de deux à six ont lieu plusieurs années plus tôt, quand Hugo devait tuer Hoederer pour se faire une place au sein du parti.

Étant donné que Sartre était athée, le titre de sa pièce suivante peut être quelque peu déconcertant — *Le Diable et le Bon Dieu*<sup>66</sup> (1951). Elle se déroule réellement dans un contexte religieux, celui de la révolte des paysans contre l'Église dans l'Allemagne du XV<sup>e</sup> siècle. Néanmoins, Sartre l'a utilisé pour lancer son idée principale — Dieu n'existe pas, ou même s'il existe, il ne s'occupe pas des hommes. Si nous analysons cette pièce, nous pouvons comprendre pourquoi l'existentialisme sartrien a été critiqué pour le pessimisme : au début, le personnage principal (Goetz) ne fait « le mal » que pour le mal, mais après, il accepte le défi du curé Heinrich et essaie de ne faire que « le bien » pendant une année : c'est sa guerre contre Dieu qui « a voulu que le Bien fût impossible sur terre<sup>67</sup> ». Or, même cette intention mène à des événements tragiques. Néanmoins, nous pouvons

---

<sup>63</sup> SARTRE, Jean-Paul. La P... respectueuse. In. SARTRE, Jean-Paul. *La P... respectueuse, suivi de Morts sans sépulture*. Paris: Gallimard, 1947, pp. 7-82.

<sup>64</sup> SARTRE, Jean-Paul. Morts sans sépulture. In. SARTRE, Jean-Paul. *La P... respectueuse, suivi de Morts sans sépulture*. Paris: Gallimard, 1947, pp. 83-218.

<sup>65</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Les Mains sales*. Paris : Gallimard, 1978.

<sup>66</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Le Diable et le Bon Dieu*. Paris : Gallimard, 1951.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 107.

trouver dans cette pièce toutes les idées principales de Sartre — la subjectivité humaine, la responsabilité envers les autres, etc.

De 1954 à 1965, Sartre a écrit encore plusieurs pièces au sujet desquelles nous ne sommes pas parvenue à trouver suffisamment d'informations :

- *Kean*<sup>68</sup> (1954), l'adaptation de la pièce *Kean, ou Désordre et Génie* d'Alexandre Dumas (1803-1870) ;
- *Nekrassov*<sup>69</sup> (1955) ;
- *Les Séquestrés d'Altona*<sup>70</sup> (1959) ;
- *Les Troyennes*<sup>71</sup> (1965), l'adaptation de la pièce éponyme d'Euripide ;
- *L'Engrenage*<sup>72</sup> (écrit en 1946, publié en 1948, réalisé en 1969), l'adaptation de son propre scénario.

L'analyse comparative des pièces de Sartre pourrait, en elle-même, constituer le sujet d'un mémoire de maîtrise. Sur la base de leur présentation générale, nous pouvons confirmer que tous les textes sont réunis dans une certaine mesure par les idées de l'existentialisme humaniste. D'un autre côté, Sartre a beaucoup expérimenté : l'adaptation et le sujet original, le respect de la règle des trois unités et le jeu avec le temps, le lieu et l'action, etc. Prenant en compte cette conclusion, nous avons choisi pour une analyse comparative plus détaillée la pièce *Morts sans sépulture*, écrite pratiquement en même temps (1944 et 1946). Ces deux textes nous semblent bien se compléter. Les pièces partagent le motif de la mort : l'un représente un monde imaginé après la mort, l'autre montre une mort réelle et imminente. En outre, le titre *Morts sans sépulture* et des réflexions des personnages (par exemple, (*Canoris*) « Moi, je crois qu'il y a beau temps que nous sommes morts : au moment précis où nous avons cessé d'être utiles<sup>73</sup> ») nous donnent le droit de considérer ces derniers comme déjà morts. Par conséquent, nous pouvons affirmer que la mort dans les œuvres de Sartre ne représente pas une frontière entre l'essence et l'existence : les personnages de *Huis Clos* ont perdu leur essence, mais ils continuent leur existence ; par contre, ceux de *Morts sans sépulture* ont parachevé leur existence, attendant leur mort, cette fin de l'essence.

À première vue, la pièce *Morts sans sépulture* ne contient pas de motifs religieux : comme dans *Huis Clos*, les personnages utilisent plusieurs fois le mot *martyr* (*Clochet*) « Si c'était des martyrs, bien<sup>74</sup> ? » et « même si c'était des martyrs, ça ne me gênerait pas<sup>75</sup> », mais dans un sens tout à fait banal et quotidien. Par contre, si nous comparons la forme des pièces, nous allons trouver des points communs. *Huis Clos* est une pièce en un seul acte et cinq scènes, tandis que *Morts sans sépulture* contient deux actes et quatre tableaux, mais les deux pièces sont construites sur un même modèle : l'action se déroule dans des espaces isolés. La seule différence est ce que, dans *Huis Clos*, c'est une chambre d'hôtel où les personnages se trouvent après la mort, et ils n'en sortent

---

<sup>68</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Kean*. Paris : Gallimard, 1954.

<sup>69</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Nekrassov*. Paris : Gallimard, 1955.

<sup>70</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Les Séquestrés d'Altona*. Paris : Gallimard, 1959.

<sup>71</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Les Troyennes*. Paris : Gallimard, 1965.

<sup>72</sup> SARTRE, Jean-Paul. *L'Engrenage*. Paris : Nagel, 1948.

<sup>73</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Morts sans sépulture*. *Ibid.* p. 110.

<sup>74</sup> *Ibid.* p. 200.

<sup>75</sup> *Ibid.* p. 205.

jamais ; dans *Morts sans sépulture*, il y a deux espaces séparés — le grenier, où les résistants sont enfermés, et la salle de classe, où les prisonniers sont torturés, et chaque tableau a lieu en un seul espace. À la différence de *Huis Clos*, les personnages de la deuxième pièce peuvent passer d'un espace à l'autre, mais nous ne le voyons pas, ce qui incite l'idée de confinement. Il est remarquable que la salle de torture se trouve sous le grenier des prisonniers, tout comme l'enfer est « souterrain » dans le mythe religieux. Par conséquent, Sartre a de nouveau expérimenté avec l'image de l'enfer qui n'est liée à aucune religion : c'est le concept philosophique qui détermine la relation entre les gens (« L'enfer, c'est les autres »). Opposant ces deux espaces, l'auteur a présenté le conflit des deux côtés et montré des relations non seulement au sein d'un groupe, mais aussi entre les différents groupes sociaux ; par contre, dans *Huis clos*, il s'est concentré sur un petit groupe, et nous pouvons même imaginer un deuxième espace (d'où le Garçon vient), mais Sartre ne s'y intéresse pas.

Étant donné ce parallèle, une grande différence attire immédiatement notre attention — le motif de la torture physique. *Huis Clos* a lieu dans un enfer dépourvu de tortures, qui sont pourtant traditionnellement présentes dans les différentes religions. Par contre, la pièce *Morts sans sépulture* se déroule dans le monde réel, et elle est basée sur la souffrance physique : nous entendons le cri des résistants, ou bien nous regardons même leurs tortures (*remarque*) « Les miliciens glissent deux bâtons dans les cordes qui serrent les poignets d'Henri<sup>76</sup> », (*Clochet*) « Parfait. On les tournera jusqu'à ce que tu parles<sup>77</sup> ». Sartre a utilisé ce motif dans la pièce pour étudier plusieurs concepts éthiques, par exemple, la honte, l'orgueil ou la conscience. Ils ne sont pas prédominants dans *Huis Clos* (n'étant plus « utiles » après la mort), mais dans *Morts sans sépulture*, ils font avancer l'action. Pour renforcer le conflit, Sartre a ajouté parmi les personnages *morts* un seul *vivant* — Jean, le chef des résistants, qu'on n'a pas fait prisonnier avec les autres et qui n'a pas été torturé. Au début, il joue le rôle *d'une personne qui se souviendra d'eux* ; Lucie, son bien-aimée, lui dit : « Demain tu descendras vers la ville ; tu emporteras dans tes yeux mon dernier visage vivant, tu seras le seul au monde à le connaître. Il ne faudra pas l'oublier. Moi, c'est toi. Si tu vis, je vivrai<sup>78</sup> ». Un motif similaire apparaît dans *Huis Clos* : suivant la vie sur terre, Garcin remarque : « Ils ne m'oublient pas, eux. Ils mourront, mais d'autres viendront, qui prendront la consigne : je leur ai laissé ma vie entre les mains<sup>79</sup> ». Finalement, la fonction de Jean change : seule personne à ne pas être torturée, il perd sa place au sein du groupe : « Tu serais comme nous si tu étais à notre place. Mais nous n'avons pas les mêmes soucis. [...] tu es trop vivant<sup>80</sup> », dit Henri. Par conséquent, Sartre a discuté de la nature de la violence et de son influence sur les hommes : la souffrance les unit, de sorte que celui qui ne l'a pas vécue ne peut jamais comprendre les autres. Cette réflexion est logique au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, après deux guerres mondiales et beaucoup de conflits militaires de cette époque. Sartre est revenu à ce motif dans presque toutes ses œuvres. C'est d'autant plus

---

<sup>76</sup> *Ibid.* p. 144.

<sup>77</sup> *Ibidem.*

<sup>78</sup> *Ibid.* p. 129.

<sup>79</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Huis clos. Ibid.*, p. 82.

<sup>80</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Morts sans sépulture. Ibid.* p. 165.

important qu'il ne l'a pas utilisé dans *Huis Clos* : il a décidé de se concentrer sur la relation interpersonnelle, et la souffrance physique aurait pu l'empêcher d'exprimer l'idée principale.

Néanmoins, les deux pièces illustrent bien les termes de base de l'existentialisme humaniste. Comme Garcin, Inès et Estelle, les personnages de *Morts sans sépulture* ont déterminé leur futur par leurs actions : ils ont obéi à l'ordre impossible de prendre le village, et ils n'y ont pas réussi. En outre, chacun d'eux a choisi sa vie beaucoup plus tôt, ayant pris part à la Résistance ; le plus jeune, François, a dit « Je vous jure que je n'ai jamais su à quoi je m'engageais<sup>81</sup> », mais Sorbier réplique : « Tu le savais. Tu savais que René avait été torturé<sup>82</sup> ». En conséquence, ils sont responsables de leurs actions devant eux-mêmes et devant les autres. À la différence de *Huis Clos*, où *les autres* sont des parents et des proches des personnages (la femme de Garcin, le cousin et l'amour d'Inès et la nouvelle-née d'Estelle), l'influence sur les actions s'étend sur une plus grande échelle dans *Morts sans sépulture* : « Trois cents qui n'avaient pas accepté de mourir et qui sont mort pour rien. [...] À cause de nous. À cause de nous, dans ce village il n'y a plus que des miliciens, des murs et des pierres<sup>83</sup> ». Cela confirme notre hypothèse que le but de *Huis Clos* était de décrire des relations plus personnelles, voire intimes.

De la même façon que le modèle éthique de l'existentialisme humaniste lui-même, sa réalisation dans les pièces est contradictoire. Nous rappelons ici que, selon Sartre, nous choisissons toujours « le bien » pour nous et pour les autres. D'après cette logique, le meurtre peut être aussi acquitté, cependant, il est difficile d'être d'accord avec une telle affirmation, du moins si nous suivons la morale traditionnelle. Dans *Huis Clos*, nous pouvons le considérer ouvertement comme « le mal », car les personnages vont en enfer (malgré le fait qu'ils déterminent eux-mêmes leurs péchés). Dans l'autre pièce, le meurtre joue un rôle à la fois considérable et bien ambigu. Convaincus qu'ils vont tous mourir demain, les prisonniers Canoris, Lucie et Henri décident de tuer François, le résistant le plus jeune, qui pourrait trahir son chef Jean : ils choisissent « le bien » pour leur petit groupe dans ces conditions concrètes. Ils répètent plusieurs fois une phrase, qui n'est présente qu'implicitement dans *Huis Clos* : « Les moyens ne comptent pas<sup>84</sup> ». À la fin, quand ils reçoivent l'espoir illusoire de survivre, ils se sentent perdus : (*Henri*) « Quand j'ai vu le petit [François] par terre, tout blanc, j'ai pensé : ça va, j'ai fait ce que j'ai fait et je ne regrette rien. Seulement, bien sûr, c'était dans la supposition que j'allais mourir à l'aube. [...] Je ne veux pas le survivre<sup>85</sup> ». Selon l'éthique contemporaine, laïque ou religieuse, le meurtre reste toujours un crime. Par contre, Sartre a créé un monde où il n'y a pas de doctrine morale et où les actions sont jugées selon le contexte.

Finalement, les deux pièces contiennent le motif de la lâcheté. Nous ne nous intéressons pas ici à la définition éthique du lâche, mais plutôt à son autodétermination et à son rôle dans la société. Le modèle de Sartre est ambigu : d'un côté, l'homme se fait lâche par ses actions, c'est la subjectivité de la vie ; d'un autre, c'est la société qui évalue ces actions. Nous avons déjà analysé de quelle manière Garcin cherche la

---

<sup>81</sup> *Ibid.* p. 103.

<sup>82</sup> *Ibidem.*

<sup>83</sup> *Ibid.* p. 91.

<sup>84</sup> *Ibid.* p. 176.

<sup>85</sup> *Ibid.* p. 209.

réponse à la question de savoir s'il est un lâche : il s'est formé lui-même en désertant, mais c'est Inès et Estelle qui le jugent et qui font la conclusion. Les résistants de *Morts sans sépulture* sont en train de choisir leur futur : chacun doit décider s'il sauve sa vie ou s'il défend son chef, et leur petite société le jugera après : (François) « Et moi, si je parlais, [...] vous diriez : c'est lâche et vous me tendriez un fusil de chasse, à moins que vous ne me tirez dans le dos<sup>86</sup> ».

Pour conclure, il faut constater que les pièces *Huis Clos* et *Morts sans sépulture* ont beaucoup de points communs. Utilisant l'image religieuse de l'enfer, Sartre a créé des textes existentialistes athées qui éclairent ses idées principales — la subjectivité de la vie, la valeur des actions, la responsabilité devant les hommes, etc. Pour les réaliser, il a respecté les règles des trois unités, sauf celle de lieu dans *Morts sans sépulture*, bien que les deux lieux soient assez reliés et, en même temps, isolés du monde. L'auteur a mis au centre un petit groupe de gens placés dans des conditions extraordinaires et conflictuelles. Il a donné un nom à ce modèle — *le théâtre de situations* :

Pour remplacer le théâtre de caractère, nous voulons un théâtre de situations ; notre but est d'explorer toutes les situations qui sont les plus communes à l'expérience humaine, celles qui se présentent au moins une fois dans la plupart des vies. Les personnages de nos pièces différeront les uns des autres non pas comme un lâche diffère d'un avare ou un avare d'un homme courageux, mais plutôt comme les actes divergent ou se heurtent, comme le droit peut entrer en conflit avec le droit<sup>87</sup>.

Selon Sartre, le théâtre de caractères est un genre bourgeois qui utilise « les discours harmonieux et prévus » pour montrer « le monde et l'homme médiocres, transparents, sans surprises, sans menaces et sans intérêt<sup>88</sup> ». Son théâtre doit être violent et intense pour faire réfléchir les spectateurs, voire leur causer de la douleur (existentialiste, bien sûr).

Après avoir brièvement analysé les autres œuvres de Sartre, nous pourrions ajouter encore des détails à ses concepts philosophiques. Fidèle à l'existentialisme humaniste, il en a étudié à chaque fois de nouveaux aspects métaphysiques. *Huis Clos* est un jeu littéraire qui doit convaincre le spectateur que même si Dieu existe, cela ne change rien : nous sommes responsables de notre vie et de celles de tous les autres. Sartre a décidé d'illustrer cette idée par l'intermédiaire d'un petit groupe de trois personnes placés dans une situation imaginaire ; si nous la transférons dans le monde réel, cela devient plus complexe, comme dans *La Nausée*, *La Putain respectueuse*, *Morts sans sépulture*, *Les Mains sales*, etc.

---

<sup>86</sup> *Ibid.* p. 103.

<sup>87</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Un théâtre de situations*. Paris : Gallimard, 1973. p. 61.

<sup>88</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris : Gallimard, 1948. pp. 142-143.

### III. L'analyse textuelle

Dans les parties précédentes de notre mémoire de maîtrise, nous avons décrit certaines idées philosophiques de Sartre, incarnées dans la pièce *Huis Clos*. Dans cette partie, nous voudrions analyser comment l'auteur a procédé sur le plan technique. Nous allons commencer par la forme de l'œuvre, puis nous allons présenter les portraits des personnages et conclure par l'analyse de l'image de l'enfer.

#### 1. La forme de *Huis Clos*

Nous avons déjà mentionné que la pièce *Huis Clos* a un seul acte, ce qui est une forme relativement peu répandue. La division des pièces en actes est un sujet de recherche très intéressant et il n'y a pas une seule théorie prédominante. L'écrivain prussien Gustav Freytag (1816-1895) s'est efforcé de définir la problématique dans son livre *Die Technik des Dramas* (1863), écrit en allemand et traduit en anglais sous le titre *Freytag's Technique of the Drama: An Exposition of Dramatic Composition and Art*<sup>89</sup>. Il a proposé de diviser des pièces de théâtre en cinq parties, ou actes :

- l'exposition — l'introduction du conflit, du lieu, du temps et des personnages ;
- l'action montante — l'événement fort qui fait avancer le conflit ;
- le point culminant — le tournant qui change la direction de l'action ;
- l'action en chute — l'événement qui révèle l'intrigue ;
- le dénouement — le résultat final du drame, la résolution du conflit.

Freytag a étudié la tragédie, c'est pourquoi il a nommé la dernière partie *la catastrophe*, mais ce modèle est aussi applicable au drame. Si nous l'utilisons dans notre analyse de *Huis Clos*, nous pouvons comprendre pourquoi Sartre a choisi la forme d'un acte.

Nous pouvons distinguer deux arcs dramatiques — externe et interne. L'externe inclut l'histoire complète de tous les personnages, les détails de leur vie et de leur mort, leur transfert *physique* d'un monde à l'autre ; l'interne est limité par le salon en enfer et il sert au développement des idées existentialistes. Ce dernier comprend toutes les parties du modèle proposé par Freytag. Les personnages se réunissent dans une chambre, le Garçon leur explique les règles générales de ce nouveau monde ; restant tous seuls ensemble, ils doivent apprendre comment communiquer entre eux (Tanja Nankovič l'a nommé « la cohabitation forcée<sup>90</sup> ») ; harcelant l'un l'autre, ils sont prêts à échanger leur torture psychique contre une torture physique :

(Garcin) Ouvrez ! Ouvrez donc ! J'accepte tout : les brodequins, les tenailles, le plomb fondu, les pincettes, le garrot, tout ce qui brûle, tout ce qui déchire, je veux souffrir pour de bon. Plutôt cent morsures, plutôt le fouet, le vitriol, que cette souffrance de tête, ce fantôme de souffrance, qui frôle, qui caresse et qui ne fait jamais assez mal<sup>91</sup>.

---

<sup>89</sup> FREYTAG, Gustav. *Freytag's Technique of the Drama: An Exposition of Dramatic Composition and Art*. Chicago : Scott, Foresman and Company, 1894.

<sup>90</sup> NANKOVIČ, Tanja. *Ibid.*, p. 15.

<sup>91</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Huis clos*. *Ibid.*, p. 86.



Garcin a compris l'idée de l'enfer (« L'enfer, c'est les autres ») et même les autres personnages finissent par réaliser que c'est pour toujours.

Si nous analysons l'arc externe, nous pouvons comprendre pourquoi Sartre a choisi la forme d'un seul acte. La pièce n'a pas d'exposition. Au début, l'auteur n'explique pas où l'action se déroule, la première didascalie ne permet pas de deviner que nous sommes en enfer (« Un salon style Second Empire. Un bronze sur la cheminée<sup>92</sup> »). Nous l'apprenons progressivement suite au dialogue entre Garcin et le Garçon, mais nous ne saurons jamais comment les personnages se sont déplacés entre les deux mondes, quelle a été leur première réaction, etc. L'exposition de cette histoire consiste dans la vie des personnages, mais Sartre ne s'y intéresse pas, il se concentre sur le résultat, les projets finis. L'action montante de cet arc consiste dans les trois morts qui réunissent les personnages, ce sont aussi des événements qui se passent dans des coulisses. Cependant, il ne contient ni point culminant, ni action en chute, ni dénouement, parce que personne ni rien ne peut changer l'état existentiel des personnages : ils sont morts pour toujours, et ils sont ensemble pour toujours. En outre, l'histoire a commencé avant le début de la pièce, mais elle continuera aussi après le rideau ; « Eh bien, continuons<sup>93</sup> » est la dernière réplique de la pièce prononcée par Garcin, et nous savons qu'ils ne finiront jamais ce seul acte, car la souffrance en enfer est infinie. Par conséquent, Sartre a montré un épisode de *la vie* après la mort qui n'a ni un début, ni une fin, c'est pourquoi il a choisi la forme d'un seul acte. D'un autre côté, il a souligné l'idée du confinement : la pièce comporte cinq scènes, et nous pouvons supposer que cette division n'est qu'une concession au théâtre traditionnel : les scènes changent sans que les personnages entrent ni sortent, et, après la dernière visite du Garçon dans la scène 4, les personnages restent seuls, alors que le texte n'est plus divisé en d'autres parties.

Pour conclure, dans l'arc dramatique interne, Sartre a respecté la règle des trois unités — lieu, temps et action, mais dans l'arc externe, il a violé les trois.

## 2. *Les portraits des personnages*

Après avoir analysé plusieurs pièces de Sartre dans son mémoire de maîtrise, Nankovič a constaté qu'il a souvent utilisé le motif du trio — trois types de conflits (avec soi-même, avec la société entière et avec un autrui proche), une perception triangulaire des personnages (l'image vue par les autres, par soi-même et la réalité) et, finalement, le trio des personnages en conflit. Selon le professeur Michel Maillard (1931), le trio dramatique est « la forme minimale la plus représentative des relations fondées sur l'exclusion, le conflit ou l'impossible compromis. Si le duo peut sembler la forme même du conflit par le jeu de l'opposition directe, il est également la figure possible d'une entente ou d'un couple<sup>94</sup> ». Nous sommes globalement d'accord avec cette idée. D'un autre côté, nous ne devons pas oublier que le nombre de personnages a été choisi par Sartre pour une raison assez prosaïque :

---

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>94</sup> MAILLARD, Michel. *Sartre*. Paris : Nathan, 1994. p. 76.

[...] je voulais qu'ils restent ensemble tout le temps sur la scène. Parce que je me disais : s'il y en a un qui s'en va, il pensera que les autres ont un meilleur rôle au moment où il s'en va. Je voulais donc les garder ensemble. Et je me suis dit : comment peut-on mettre ensemble trois personnes sans jamais en faire sortir l'une d'elles, et les garder sur la scène jusqu'au bout, comme pour l'éternité. C'est là que m'est venue l'idée de les mettre en enfer et de les faire chacun le bourreau des deux autres. Telle est la cause occasionnelle<sup>95</sup>.

Par conséquent, nous allons commencer notre analyse par une présentation de tous les personnages et puis décrire leurs rôles dans le conflit principal.

Le premier personnage auquel le spectateur est confronté est Garcin ; le Garçon lui explique comment *la vie* en enfer est organisée, et, en même temps, il le dit aux spectateurs. Au début, tout en acceptant d'être mort, Garcin se comporte quand même comme un vivant : « Savez-vous qui j'étais<sup>96</sup> ? », « Et pourquoi m'a-t-on ôté ma brosse à dents<sup>97</sup> ? », « Je vous prie de m'épargner vos familiarités. Je n'ignore rien de ma position, mais je ne supporterai pas que vous...<sup>98</sup> », etc. Nous pouvons prendre ce comportement pour une étape de son adaptation, mais nous constatons par la suite la vraie raison : le personnage a peur. C'est Inès qui a remarqué cela immédiatement :

GARCIN

[...] Ainsi vous me trouvez la mine d'un bourreau ? Et à quoi les reconnaît-on les bourreaux, s'il vous plaît ?

INÈS

Ils ont l'air d'avoir peur.

[...]

GARCIN

[...] En tout cas, je puis vous affirmer que je n'ai pas peur. Je ne prends pas la situation à la légère et je suis très conscient de sa gravité. Mais je n'ai pas peur<sup>99</sup>.

Cela met en évidence le conflit principal de ce personnage — une oscillation entre « l'être et le paraître<sup>100</sup> ». Garcin s'efforce de contrôler la situation de la même manière qu'avant sa mort, mais il se trouve dans un monde nouveau où il ne sait pas à quoi s'attendre. Il est le seul personnage qui reste seul dans le salon pour un petit moment (scène II), et nous avons donc l'occasion de percevoir son *être* :

Garcin, seul. Il va au bronze et le flatte de la main. Il s'assied. Il se relève. Il va à la sonnette et appuie sur le bouton. La sonnette ne sonne pas. Il essaie deux ou trois fois. Mais en vain. Il va alors à la porte et tente de l'ouvrir. Elle résiste. Il appelle<sup>101</sup>.

---

<sup>95</sup> SARTRE, Jean-Paul. L'enfer c'est les autres. *Huis Clos. Précédé d'un entretien de Jean-Paul Sartre avec Moshé-Naïm* [CD]. *Ibid.* 00:00:21-00:00:56.

<sup>96</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Huis clos. Ibid.*, p. 14.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>98</sup> *Ibidem.*

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>100</sup> NANKOVIČ, Tanja. *Ibid.*, p. 41.

<sup>101</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Huis clos. Ibid.*, p. 22.

Garcin panique, mais quand il entend Inès et le Garçon devant la porte, il affiche l'air d'une personne calme. En conséquence, la situation elle-même (il doit toujours *paraître* courageux) le fait souffrir : c'est sa torture en enfer.

Néanmoins, comprenant qu'il n'est pas possible de rester seul dans cette petite chambre, Garcin choisit une autre stratégie : il essaie de forcer Inès et Estelle à excuser ses actions sur la terre. Selon la philosophie existentialiste, c'est une bonne approche : la société valide nos actions et nous justifie devant les autres. Cependant, cela complique encore la situation : Inès lui dit ce qu'il ne veut pas accepter, et Estelle est prête à tout lui dire en échange de son attention. Il est trop dépendant de leur opinion, et cela devient aussi son enfer :

Quoi que je dise sur moi, toujours le jugement d'autrui entre dedans. Quoi que je sente de moi, le jugement d'autrui entre dedans. Ce qui veut dire que, si mes rapports sont mauvais, je me mets dans la totale dépendance d'autrui et alors, en effet, je suis en enfer<sup>102</sup>.

Finalement, c'est Garcin qui prononce l'idée principale de la pièce et sa dernière réplique. Sartre a créé un personnage qui passe du rejet et de la peur à l'acceptation des idées existentialistes. Par conséquent, il anticipe sur le rôle des spectateurs qui apprennent la philosophie de Sartre pas à pas et qui finissent par l'admettre.

Dans la scène III, Inès entre dans le salon. À la différence de Garcin, elle ne pose pas beaucoup de questions, et elle comprend bien la situation. Elle n'a pas peur (« La peur, c'était bon avant, quand nous gardions de l'espoir<sup>103</sup> »), et cela lui donne un privilège par rapport aux autres : Inès ne doit pas *paraître*, elle peut se comporter librement, même être impolie. À première vue, elle ne souffre pas en enfer, bien au contraire : « (*Inès*) Moi, je suis méchante : ça veut dire que j'ai besoin de la souffrance des autres pour exister. Une torche. Une torche dans les cœurs. Quand je suis toute seule, je m'éteins<sup>104</sup> ». Elle pourrait prendre le rôle du bourreau, mais la torture l'attend, elle aussi : c'est Estelle qui ressemble à son amour, Florence, mais qui ne s'intéresse absolument pas à elle. Ici, nous voyons bien comment fonctionne le trio dans la pièce ; Inès ne souffre pas seulement parce qu'Estelle ne l'aime pas, mais plutôt parce qu'elle a choisi Garcin, qui l'ignore : (*Inès*) « Et elle ? elle ? vous me l'avez volée : si nous étions seules, croyez-vous qu'elle oserait me traiter comme elle me traite ?<sup>105</sup> ». Par conséquent, tout comme Garcin, elle est trop dépendante des autres et cela la fait souffrir ; la différence est ce qu'un personnage résout un conflit éthique, tandis que l'autre cherche une relation sentimentale ou, plus précisément, sexuelle.

Sartre a chargé Garcin de prononcer la principale conclusion existentialiste de la pièce. Cependant, si nous analysons le texte, nous constatons que c'est Inès qui a compris la première l'idée de l'enfer :

---

<sup>102</sup> SARTRE, Jean-Paul. L'enfer c'est les autres. *Huis Clos. Précédé d'un entretien de Jean-Paul Sartre avec Moshé-Naïm* [CD]. *Ibid.* 00:02:25-00:02:42.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 51.

Vous allez voir comme c'est bête. Bête comme chou ! Il n'y a pas de torture physique, n'est-ce pas ? Et cependant, nous sommes en enfer. Et personne ne doit venir. Personne. Nous resterons jusqu'au bout seuls ensemble. C'est bien ça ? En somme, il y a quelqu'un qui manque ici : c'est le bourreau. [...] Eh bien, ils ont réalisé une économie de personnel. Voilà tout. Ce sont les clients qui font le service eux-mêmes, comme dans les restaurants coopératifs<sup>106</sup>.

Sa réplique est plutôt liée à l'arc dramatique externe, tandis que Garcin la résume dans l'arc interne. Néanmoins, Inès est un personnage qui exprime dès le début l'opinion de l'auteur, ou bien elle adopte le rôle des spectateurs qui ont déjà accepté l'existentialisme humaniste. Sartre a déjà utilisé ce type de personnage dans d'autres pièces, par exemple celui du Pédagogue dans *Les Mouches*.

Finalement, le dernier personnage du trio est Estelle, une femme qui n'accepte pas sa nouvelle *vie* en enfer. Elle comprend qu'elle est morte, mais cela ne signifie rien pour elle ; elle veut garder ses habitudes quotidiennes, par exemple, se maquiller devant un miroir. Elle n'y arrive pas, logiquement, et cela représente une de ses tortures. Dans son commentaire de la pièce, Sartre a expliqué cette idée :

Ce que j'ai voulu indiquer, c'est précisément que beaucoup de gens sont encroûtés dans une série d'habitudes, de coutumes, qu'ils ont sur eux des jugements dont ils souffrent, mais qu'ils ne cherchent même pas à changer. Et que ces gens-là sont comme morts, en ce sens qu'ils ne peuvent pas briser le cadre de leurs soucis, de leurs préoccupations et de leurs coutumes, et qu'ils restent ainsi victimes souvent des jugements qu'on a portés sur eux<sup>107</sup>.

Estelle est la seule à prétendre ne pas comprendre sa propre condamnation en enfer : « Je me demande même si ce n'est pas une erreur<sup>108</sup> ». Nous avons déjà mentionné que ce sont les choix des personnages qui les ont amenés là-bas ; ils ont choisi leurs péchés, même s'ils ne veulent pas l'admettre devant les autres. Par conséquent, la première torture d'Estelle consiste à admettre sa mort et sa position en enfer ; cela ne se passe pas sans heurts, parce que Garcin et Inès lui font dire la vérité, ce qui la fait souffrir.

Puisqu'Estelle se comporte comme une vivante, elle cherche une validation de son existence par les autres, et elle choisit son moyen habituel sur terre — attirer l'attention d'un homme. Cependant, Garcin, qui était un séducteur, ne s'intéresse plus tellement à elle, même leur baiser ne représente qu'une faiblesse qui ne dure pas longtemps. Par conséquent, son enfer consiste dans un endroit dépourvu de miroirs — un miroir réel, qui pourrait la refléter, tout comme un miroir existentialiste, les hommes qui ignorent sa présence.

Dans la pièce, le rôle d'Estelle est passif ; elle peut être la cause du conflit ou son instrument, mais elle ne participe pas au développement des idées existentialistes. Néanmoins, elle représente bien une personne qui n'accepte pas cette métaphysique du monde.

---

<sup>106</sup> *Ibid.*, pp. 41-42.

<sup>107</sup> SARTRE, Jean-Paul. L'enfer c'est les autres. *Huis Clos. Précédé d'un entretien de Jean-Paul Sartre avec Moshé-Naïm* [CD]. *Ibid.* 00:03:23-00:03:54.

<sup>108</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Huis clos. Ibid.*, p. 38.

Si nous revenons au motif du trio, Nankovič a affirmé que tous les trios sartriens ont un chaînon dominant (Inès) et un chaînon faible (Estelle). Elle n'a pas caractérisé Garcin, mais nous pouvons constater qu'il occupe une place intermédiaire et, en même temps, la plus proche des spectateurs. Malgré le fait que les trois personnages sont toujours présents sur scène, ils ne communiquent pas beaucoup ensemble ; la pièce est construite sur un conflit de couples — Garcin et Inès, Inès et Estelle, Estelle et Garcin ; un personnage reste toujours le témoin du conflit des autres. Les relations entre eux sont basées sur une co-dépendance émotionnelle, éthique, sexuelle, etc. qui les fait souffrir. Pour conclure, tous les conflits sont nés de deux questions : qu'est-ce que le personnage pense de sa position en enfer, et qu'est qu'il cherche dans les autres personnages.

### 3. *L'image de l'enfer*

Nous avons déjà mentionné à plusieurs reprises que l'enfer de Sartre n'est lié à aucune religion. Néanmoins, il a créé une image complète à la place. Dans cette partie, nous allons analyser l'image de l'enfer qu'il l'a créée pour remplacer le mythe traditionnel et comment cela l'aide à illustrer ses idées existentialistes.

La tradition littéraire de la représentation de l'enfer est souvent basée sur *La Divine Comédie* (composée entre 1303 et 1321) de Dante Alighieri. Il y a décrit une conception « catholique » : neuf cercles correspondant à différents péchés, l'un plus grave que l'autre. Les châtiments dépendent des péchés, mais il y a une seule chose qui les réunit — ils sont infinis. Toutes les religions ont leur propre image de l'enfer, cependant, son idée de base reste inchangée. Pour créer sa propre image, Sartre a dû tout d'abord refuser la tradition précédente :

GARCIN, *redevenant sérieux tout à coup.*

Où sont les pals ?

LE GARÇON

Quoi ?

GARCIN

Les pals, les grils, les entonnoirs de cuir.

LE GARÇON

Vous voulez rire<sup>109</sup> ?

D'un côté, cela laisse place à une nouvelle image, d'un autre, cela illustre encore une fois que les personnages sont attachés à leurs habitudes et leurs convictions : ils ne se posent pas de questions sur leur *réalité*, ils y croient aveuglément.

En enfer, il y a souvent un intermédiaire qui conduit les âmes des morts. Nous ne pouvons pas parler d'âmes dans *Huis Clos*, mais il y a un personnage qui remplit cette fonction — le Garçon. Nous n'avons pas analysé ce personnage secondaire, parce qu'il ne joue pas un rôle dans l'arc dramatique interne, par contre, son nom dans la pièce est le premier signe à nous aider à comprendre par quoi Sartre a remplacé l'enfer traditionnel — *le Garçon* fournit un service *aux clients* (« tous les clients posent la même question<sup>110</sup> »).

---

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>110</sup> *Ibidem.*

Les personnages viennent dans *un hôtel* ; le salon est leur chambre que Sartre a bien décrite : « Un salon style Second Empire. Un bronze sur la cheminée<sup>111</sup> ». Analysant l'espace dans les œuvres de Sartre, Zábanský a fait très attention à l'image du bronze ; il a affirmé qu'il joue le rôle de témoin qui suit toujours les personnages : (*Garcin*) « Le bronze... (*Il le caresse*) Eh bien, voici le moment. Le bronze est là, je le contemple et je comprends que je suis en enfer<sup>112</sup> ». En outre, il a confirmé que le matériel de la statue n'a pas été choisi par hasard : le bronze est le troisième métal après l'or et l'argent, et cela complète le motif du trio dans la pièce. Nous sommes d'accord qu'il n'y a rien d'aléatoire dans l'enfer sartrien, néanmoins, nous estimons que l'intérieur du salon trompe les attentes des spectateurs (et des personnages) : il produit l'impression d'une sorte d'élitisme et cache le but principal de l'enfer — faire souffrir. En outre, il ne faut pas oublier que l'enfer de Sartre est *personnalisé* :

GARCIN

Est-ce que toutes les chambres sont pareilles ?

LE GARÇON

Pensez-vous. Il nous vient des Chinois, des Hindous. Qu'est-ce que vous voulez qu'ils fassent d'un fauteuil second Empire<sup>113</sup> ?

Il y a seulement un petit détail qui nous rappelle l'enfer traditionnel — la chaleur, mais Sartre l'a utilisée aussi à ses propres fins : Garcin ne peut pas ôter son veston, parce qu'Estelle a peur des hommes en bras de chemise.

Le modèle de l'enfer composé par Sartre est finalement résumé par Inès dans la réplique que nous avons déjà citée. Ici, nous voudrions attirer l'attention sur le fait qu'elle ajoute à ce concept sociologique un sens économique (« ils ont réalisé une économie de personnel »). Par conséquent, cela rapproche encore davantage l'enfer de la réalité. Sartre a détruit les frontières entre les deux mondes pour faire oublier aux spectateurs où se trouvent les personnages et, en même temps, faire croire qu'il n'y a aucune différence si cela se passe après ou avant la mort.

Pour conclure, nous pouvons constater que *Huis Clos* est un texte bien organisé sur tous les niveaux, tous ses éléments formels jouent un rôle important et complètent le message philosophique de Sartre.

---

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>113</sup> *Ibid.*, pp. 13-14.

## Chapitre 2. L'analyse cinématographique

Nous avons réussi à trouver huit adaptations cinématographiques de *Huis Clos* :

- *Huis Clos* (1954), l'adaptation française de Jacqueline Audry ;
- *Geschlossene Gesellschaft*<sup>114</sup> (1959), le téléfilm allemand de Hans Schweikart (1895-1975) ;
- *No Exit*<sup>115</sup>, ou *Sinners Go to Hell* (1962), le film américano-argentin de Tad Danielewski (1921-1993) ;
- *In Camera* (1964), l'adaptation britannique de Philip Saville ;
- *Huis Clos*<sup>116</sup> (1965), le téléfilm français de Michel Mitrani (1930-1996) ;
- *Geschlossene Gesellschaft*<sup>117</sup> (1966), le téléfilm allemand de Franz Peter Wirth (1919-1999) ;
- *Huis clos*<sup>118</sup> (2005), le téléfilm français de Jean-Louis Lorenzi (né en 1954) ;
- *No Exit*<sup>119</sup> (2006), le court métrage d'Étienne Kallos (né en 1972).

Malheureusement, nous n'avons pas de possibilité de regarder tous les films, leur analyse pourrait être le sujet d'une autre recherche. Pour notre mémoire de maîtrise, nous avons choisi deux adaptations disponibles — celle de Jacqueline Audry et celle de Philip Saville.

Nous allons analyser la relation existant entre le texte théâtral et ses adaptations, ce qui nous permettra de ne pas étudier en détails la biographie et les autres œuvres de ces réalisateurs. Néanmoins, nous voudrions ajouter un petit contexte à notre travail.

Selon *Télérama*<sup>120</sup>, Jacqueline Audry (1908-1977) était l'une des cinéastes françaises d'après-guerre qui a légitimé le droit des femmes à être réalisatrice. Elle a commencé comme scénariste, puis elle a écrit plusieurs scénarii, et finalement, elle est devenue assistante du réalisateur Max Ophüls (1902-1957). Elle a travaillé avec beaucoup de réalisateurs avant de lancer son premier court-métrage, *Les Chevaux du Vercors*, en 1943. Durant sa carrière, Audry a créé beaucoup d'adaptations cinématographiques. Elle s'est intéressée surtout aux œuvres de Colette (1873-1954). Toutes les notes bibliographiques mentionnent également l'adaptation de *Huis Clos* comme un film important dans sa filmographie. Nous avons réussi à trouver l'article critique de l'écrivain français Jean de Baroncelli :

C'était à proprement parler une entreprise infernale... [...] Bref, l'enfer sartrien est le lieu le plus anti-cinématographique du monde. Jacqueline Audry n'a pas hésité pourtant à y planter

---

<sup>114</sup> SCHWEIKART, Hans. *Geschlossene Gesellschaft*. Süddeutscher Rundfunk, 1959, 68 min.

<sup>115</sup> DANIELEWSKI, Tad. *No Exit*. Aries Cinematográfica, 1962, 85 min.

<sup>116</sup> MITRANI, Michel. *Huis Clos*. Office national de radiodiffusion télévision française, 1965, 94 min.

<sup>117</sup> WIRTH, Franz Peter. *Geschlossene Gesellschaft*. Bavaria Film, 1966, 80 min.

<sup>118</sup> LORENZI, Jean-Louis. *Huis clos*. 2005, 82 min.

<sup>119</sup> KALLOS, Etienne. *No Exit*. 2006, 14 min.

<sup>120</sup> MURAT, Pierre. *Jacqueline Audry, la cinéaste qui ouvrit la voie*. *Télérama* [online]. 21 janvier 2018. [cit. 2021-06-13]. <https://www.telerama.fr/television/jacqueline-audry,-la-cineaste-qui-ouvrit-la-voie,n5451004.php>.

sa caméra. Après avoir chanté la séduction du péché (*Gigi, l'Ingénue libertine, Olivia*<sup>121</sup>), elle a voulu sans doute nous en révéler les horribles conséquences. [...] Qu'est-ce alors qui existait dans la pièce et qui fait défaut au film ? [...] c'est la crédibilité. Au théâtre nous participions à l'angoisse, à la fureur, au délire, à la panique des trois damnés. Nous étouffions avec eux. Nous souffrions avec eux. [...] Le film au contraire ne nous touche guère. C'est un brillant exercice, mais ce n'est qu'un exercice. Inès, Garcin, Estelle, restent pour nous des étrangers. Ce sont des gens qui se chamaillent, comme nous en avons vu mille fois se chamailler. À deux ou trois reprises nous ne sommes pas loin de penser qu'ils pourraient faire d'excellents personnages de comédie. Jamais en tout cas nous ne nous associons à leurs tourments métaphysiques<sup>122</sup>.

Nous manquons de vue complète pour proposer une conclusion au sujet de la réception critique de ce film. Cependant, nous allons essayer d'expliquer le point de vue de Baroncelli dans notre analyse plus détaillée.

Philip Saville (1930-2016) est un représentant du cinéma britannique. Il a travaillé comme acteur, scénariste, mais il est devenu populaire comme réalisateur à la télévision : il a créé 45 films pour *Armchair Theatre*, une anthologie télévisée britannique de pièces uniques diffusées sur ITV de 1956 à 1974. Le film *No Camera* a été créé dans le cadre d'une autre anthologie, *The Wednesday Play*, diffusée par *BBC One*, le premier concurrent d'ITV. Nous n'avons pas trouvé de détails concernant la réalisation et la réception de ce film, mais nous pouvons affirmer que Saville avait une riche expérience de l'adaptation des pièces.

## I. L'analyse comparative générale

L'histoire de l'adaptation cinématographique est aussi longue que l'histoire du cinéma lui-même, cependant, des débats critiques et théoriques autour d'elle ont commencé dans les années 1950 pour se poursuivre jusqu'à nos jours. Les critiques essaient de déterminer la relation entre littérature et cinéma : certains affirment que la littérature est un original qui joue toujours le rôle principal, tandis que l'adaptation n'est qu'un produit dérivé. D'autres répliquent que ce sont deux médias autonomes qui utilisent des moyens de communication très différents — linguistiques ou visuels.

Pour les besoins de notre analyse, nous faisons un compromis entre ces deux opinions : notre point de départ est le texte de *Huis Clos* et notre but est de montrer comment il a été retravaillé par les réalisateurs. Nous acceptons leur droit de modifier la pièce s'ils le jugent nécessaire. En outre, l'opinion du critique de cinéma britannique Neil Sinyard (1945) a attiré notre attention :

The best adaptations of books for film can often best be approached as an activity of literary criticism, not a pictorialisation of the complete novel, but a critical essay which stresses what it sees as the main theme. Like a critical essay, the film adaptation selects some episodes, excludes others, offers preferred alternatives. It focuses on specific areas of the novel, expands

---

<sup>121</sup> Il s'agit des adaptations cinématographiques des œuvres de Colette réalisées par Jacqueline Audry — *Gigi* (1949), *Minne, l'ingénue libertine* (1950) et *Olivia* (1950).

<sup>122</sup> DE BARONCELLI, Jean. *Huis clos*. Le Monde [online]. 30 décembre 1954. [cit. 2021-06-13]. [https://www.lemonde.fr/archives/article/1954/12/30/huis-clos\\_2032527\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/1954/12/30/huis-clos_2032527_1819218.html).



or contracts details, and has imaginative flights about some characters. In the process, like the best criticism, it can throw new light on the original<sup>123</sup>.

Par conséquent, nous allons analyser deux adaptations choisies pour approfondir l'étude de la pièce que nous avons menée dans le premier chapitre de notre mémoire de maîtrise. Nous allons essayer de répondre aux questions proposées par Brigitte E. Humbert dans une discussion relative à l'adaptation cinématographique :

- Quelles informations ont été perdues durant le transfert du texte en film et quelle était leur fonction dans l'original ?
- Quelles informations ont été ajoutées et quelle est leur fonction dans le film ?
- Est-ce que l'adaptateur a traduit en termes cinématographiques les effets/les informations obtenues par expression verbale dans l'original ?
- Est-ce que les traits équivoques (ironie, parodie, ambiguïtés, etc.) ont été reproduits de l'original à l'écran ?
- Dans quelle mesure les modifications effectuées par l'adaptateur falsifient-elles la signification de l'original<sup>124</sup> ?

Ces questions ont été proposées dans le cadre d'une analyse portant sur des adaptations de romans, mais elles peuvent s'appliquer également à une pièce de théâtre. Il est pourtant important de prendre en compte le fait que le texte d'une pièce de théâtre représente une forme plus proche du scénario cinématographique. Cela signifie qu'il a un grand potentiel pour être réalisé sans modifications considérables, et tous les écarts par rapport à la pièce sont vraiment importants pour l'analyse.

La pièce *Huis Clos* a été beaucoup retravaillée par Audrey et Saville. Néanmoins, les deux adaptations contiennent une petite introduction qui explique leur position par rapport à l'original. Le film français commence par le texte suivant :

Le film *Huis Clos* que vous allez voir, c'est l'enfer tel que le conçoit Jean-Paul Sartre. Il n'y a ni flammes... ni instruments de torture... Il n'y a pas de supplices physiques... et les bourreaux... Ce sont ceux dont on nous inflige la présence. « L'enfer, c'est les autres<sup>125</sup> ! »

Dans l'adaptation britannique, l'orateur prononce une phrase similaire : « *BBC Four* explores his [Sartre] hypothesis that hell is other people<sup>126</sup> ». Il est fort possible qu'elle n'ait pas été ajoutée par le réalisateur, mais par BBC lui-même, cependant, elle est devenue partie intégrante du film. Par conséquent, les deux adaptations annoncent dès le début non seulement l'auteur de l'univers réalisé, mais aussi son idée principale. Nous pouvons supposer que personne n'a été prêt à assumer la responsabilité entière d'une reprise de la philosophie sartrienne : on a déjà montré que l'existentialisme humaniste était un concept relativement contradictoire. D'un autre côté, les films ont détruit l'un des piliers du sujet : ils ont déplacé au début la conclusion existentialiste, tandis que, dans la pièce, les personnages, et les spectateurs, ne comprennent le message que progressivement, comme

---

<sup>123</sup> SINYARD, Neil. *Filming Literature: The Art of Screen Adaptation*. Londres : Croom Helm, 1986. p. 117.

<sup>124</sup> HUMBERT, Brigitte E. *Ibid.* pp. 843-6.

<sup>125</sup> AUDRY, Jacqueline. *Ibid.* 00:00:00-00:00:17.

<sup>126</sup> SAVILLE, Philip. *Ibid.* 00:00:00-00:00:07.

Garcin qui passe d'un rejet à l'acceptation de l'enfer. Pour analyser comment ce changement affecte la perception des idées sartriennes, il vaudrait mieux comparer les impressions des spectateurs qui ont lu et de ceux qui n'ont pas lu la pièce avant visionnage. Étant donné que nous appartenons au premier groupe, nous ne pouvons pas en tirer une conclusion nette. Néanmoins, nous pouvons supposer que les adaptateurs ont décidé de se concentrer sur l'arc externe de l'action pour faciliter la compréhension de leurs films.

Cela est confirmé par le fait que les réalisateurs ont reconstruit l'exposition qui manque dans la pièce. L'adaptation d'Audry commence par une scène située dans la réception de l'hôtel infernal<sup>127</sup> : nous rencontrons des personnes de nations, d'âges et de professions différentes, y compris nos personnages principaux, qui descendent l'ascenseur (la réalisatrice conserve la position « souterraine » de l'enfer) pour remplir les fiches demandées et pour se voir attribuer leurs chambres. Elles ont peur, comme Garcin ; elles estiment être là par erreur, comme Estelle ; elles cherchent des proches, comme Inès. Par conséquent, Audry a renforcé l'idée que l'enfer est un service, mais elle lui a attribué une forme plus grotesque. D'un autre côté, elle a montré que les histoires des personnages ne sont pas uniques et, en même temps, elle a détruit l'atmosphère intime d'un petit groupe qui est présent dans la pièce. Par contre, Saville la garde, mais il ajoute un contexte supplémentaire à l'histoire des personnages : nous voyons leur mort<sup>128</sup>. Estelle est décédée sur un lit d'hôpital ; Garcin a été abattu ; Inès est morte dans son sommeil à cause du gaz ouvert par son amour. Le réalisateur détruit ainsi la frontière entre les deux mondes et déplace l'accent des questions existentialistes sur le jeu littéraire et cinématographique, symbolisé par l'enfer.

En ce qui concerne le respect du texte de la pièce, les réalisateurs ont choisi des modèles différents. Audry l'a considérablement retravaillé : elle a gardé la base de l'action (les répliques principales, les remarques, le développement de l'intrigue), tout en excluant des passages assez importants (par exemple, elle a réduit le dialogue entre Gracin et le Garçon sur le rôle du sommeil avant la mort<sup>129</sup>). Elle a aussi ajouté de petits détails : Garcin se rongea les ongles de peur et énervant ainsi Inès<sup>130</sup>, ou bien Estelle qui, au lieu de choisir son canapé selon la couleur comme dans la pièce (« Je suis en bleu clair et il est vert épinard<sup>131</sup> »), se contente de remarquer qu'ils sont laids dans le film. La réalisatrice a coupé certaines répliques très longues, comme celle d'Inès où cette dernière exprime la fonction du trio en enfer (« Ah ! Oublier. Quel enfantillage ! Je vous sens jusque dans mes os. Votre silence me crie dans les oreilles...<sup>132</sup> »). Enfin, Audrey a réarrangé certains épisodes : celui où Inès veut offrir des fleurs à Estelle se trouve au début de la scène V dans la pièce<sup>133</sup>, tandis que, dans le film, il a été déplacé<sup>134</sup>. Nous ne pouvons pas affirmer que toutes ces modifications changent beaucoup au sujet et

---

<sup>127</sup> AUDRY, Jacqueline. *Ibid.* 00:00:18-00:10:37.

<sup>128</sup> SAVILLE, Philip. *Ibid.* 00:00:35-00:02:20.

<sup>129</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Huis clos. Ibid.*, p. 16-18.

<sup>130</sup> AUDRY, Jacqueline. *Ibid.* 00:20:43-00:21:11.

<sup>131</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Huis clos. Ibid.*, p. 28.

<sup>132</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Huis clos. Ibid.*, p. 51.

AUDRY, Jacqueline. *Ibid.* 00:48:26-00:48:49.

<sup>133</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Huis clos. Ibid.*, p. 30.

<sup>134</sup> AUDRY, Jacqueline. *Ibid.* 00:24:34-00:24:42.

à la compréhension des idées existentialistes sartriennes. Cependant, le film produit une impression plus divertissante que philosophique. Cela confirme de nouveau le fait que la réalisatrice a été moins intéressée par l'existentialisme humaniste. Par contre, Audrey a bien réussi l'intérieur de l'enfer dans son adaptation : elle a créé le salon Second Empire avec une cheminée et un bronze, comme dans la pièce. La seule différence réside dans la présence d'un miroir qui, significativement, ne reflète personne :

GARCIN

La glace ! Je ne vois plus ! Où je suis ? Où êtes-vous ?

LE GARÇON

Mais ici ! Qu'est-ce que vous voulez voir dès que vous n'existez plus ?

GARCIN

Pourquoi cette glace alors ?

LE GARÇON

Pour faire joli<sup>135</sup> !

Ce dialogue affaiblit l'idée que le miroir est *un participant fictif* de la société qui peut donner son retour subjectif, mais il renforce son rôle quotidien décoratif.

Saville, lui, a considérablement changé le style de la pièce en optant pour le minimalisme, avec des murs clairs et plusieurs sculptures et peintures modernes<sup>136</sup>. Nous ne pouvons pas affirmer avec certitude pourquoi il a décidé de le modifier. Probablement, il a voulu présenter l'action dans un entourage mieux connu des spectateurs. Néanmoins, cette modification ne contredit pas la pièce : le réalisateur a gardé le dialogue entre Garcin et le Garçon sur les chambres personnalisées. Nous pouvons donc imaginer que le salon Second Empire existe aussi dans l'enfer de Saville, mais que les personnages ont été envoyés vers une autre chambre. Sinon, le réalisateur britannique a respecté le texte de Sartre : malgré le fait qu'il a été traduit en anglais, il est resté presque inchangé. À l'instar d'Audrey, Saville a modifié plusieurs détails : il a remplacé Rio, la ville natale de Garcin, par Alger, en précisant la guerre à laquelle Garcin ne voulait pas participer — il s'agit de celle d'Algérie (1954-1962)<sup>137</sup>. Nous supposons que cela sert aussi à augmenter l'intérêt des spectateurs européens pour le sujet. En outre, le titre du film lui-même a été adapté assez fidèlement : l'idiome français *Huis Clos*, et son équivalent anglais *In Camera*, signifie « débats judiciaires hors de la présence du public<sup>138</sup> ». D'un autre côté, le premier sens de mot anglais *camera* est un appareil de prise de vues de cinéma : par conséquent, il y a une autre interprétation préméditée. D'une manière générale, l'adaptation de Saville permet de suivre les idées existentialistes en dépit des petites modifications. L'intérieur n'attire pas régulièrement l'attention des spectateurs, et ils peuvent se concentrer sur les répliques ; cela correspond bien au concept du théâtre sartrien qui est basé sur des dialogues.

---

<sup>135</sup> *Ibid.* 00:12:54-00:13:18.

<sup>136</sup> SAVILLE, Philip. *Ibid.* 00:02:46-00:03:23.

<sup>137</sup> *Ibid.* 00:20:22-00:20:25.

*Ibid.* 00:28:01-00:28:10.

<sup>138</sup> Larousse. (s. d.). Huis Clos. *Dictionnaire en ligne*. [cit. 2021-07-01].  
[https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/huis\\_clos/40585](https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/huis_clos/40585).

Dans la pièce *Huis Clos*, il y a aussi des scènes dans lesquelles les personnages regardent ce qui se passe sur terre après leur mort. Sartre a nommé cela *un jeu*<sup>139</sup> dans une didascalie : « Elle [Estelle] parle avec beaucoup de naturel, mais comme si elle voyait ce qu'elle décrit<sup>140</sup> ». Pour l'auteur, il s'agit d'une vision individuelle, intime et probablement non réelle : suivant ses idées, nous ne devons pas croire à ce que nous ne pouvons ni vérifier ni justifier. Dans *In Camera*, Saville a essayé de reproduire ces scènes le plus précisément possible : l'acteur regarde droit dans la caméra (les frontières du cadre diminuent, se concentrant sur le visage et les yeux) et il explique ce qu'il voit<sup>141</sup>. À plusieurs reprises, le réalisateur a ajouté une sorte de cadre plus général de la vie des personnages avant ou après leur mort : Garcin voit les soldats qui l'ont tué<sup>142</sup>, Estelle voit sa nourrice<sup>143</sup>, Inès voit l'image de son amour (Florence)<sup>144</sup>. Cependant, ces scènes ressemblent à un mirage, ou un souvenir, sans contredire l'intention initiale. Audry, par contre, a complètement changé cette partie de *la vie* en enfer : il y a une fenêtre dans le salon qui montre la vie sur terre lorsque quelqu'un se souvient des personnages là-bas. Tout le monde peut le voir et en discuter comme d'un film. À la fin, les personnages ont même déplacé un canapé vers *l'écran* comme dans un vrai cinéma<sup>145</sup>. En outre, la caméra passe du salon à « la terre », de sorte que les spectateurs visionnent aussi ce film dans le film. Pour l'instant, nous oublions les personnages morts et suivons les histoires des personnes toujours vivantes qui ne sont pas présentes dans l'original : Florence, l'amour d'Inès, a survécu et commencé une relation sexuelle avec un homme<sup>146</sup> ; l'ami de Garcin est tué et les autres discutent de la stratégie à adopter dans cette guerre<sup>147</sup>, etc. Ces épisodes violent l'unité d'action et de lieu qui jouent un rôle si important pour Sartre. En même temps, ils soulignent une idée qui a été à peine mentionnée dans la pièce — le rôle du souvenir d'une personne morte. Les protagonistes peuvent suivre « la terre » aussi longtemps que d'autres se souviennent encore d'eux. Quand la dernière personne les a oubliés, la fenêtre dans le salon devient un mur de briques<sup>148</sup>.

Finalement, nous voudrions comparer les portraits des personnages dans les deux adaptations. La forme théâtrale permet à Sartre de ne pas décrire leur apparence et leurs caractères : nous les apprenons progressivement à l'aide des leurs actions et répliques : cela correspond bien à l'existentialisme humaniste. Par contre, le cinéma, un art audiovisuel, doit ajouter les vêtements, la démarche, le ton de la voix, l'intonation, etc. Comme nous l'avons déjà remarqué, Audry a ajouté plusieurs personnages épisodiques pour élargir l'image de l'enfer. En ce qui concerne les personnages principaux, elle les a présentés d'une manière un peu grotesque et exagérée. En tant que lesbienne, Inès est une femme masculine aux cheveux courts et en tailleur pantalon. Estelle porte une cape de fourrure, des gants de satin et des bijoux pour montrer son statut social élevé avant le mort.

---

<sup>139</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Huis clos*. *Ibid.*, p. 31. p. 32.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>141</sup> SAVILLE, Philip. *Ibid.* 00:18:41-00:22:29.

<sup>142</sup> *Ibid.* 00:11:05-00:11:16.

<sup>143</sup> *Ibid.* 00:19:32-00:19:37.

<sup>144</sup> *Ibid.* 00:48:02-00:48:03.

<sup>145</sup> *Ibid.* 00:56:27-00:57:04.

<sup>146</sup> AUDRY, Jacqueline. *Ibid.* 00:24:34-00:24:42.

<sup>147</sup> *Ibid.* 00:38:40-00:42:24.

<sup>148</sup> *Ibid.* 01:22:49-01:22:55.

Les vêtements de Garcin sont moins frappants, mais cela le caractérise quand même comme une personne fermée qui a peur d'être elle-même. Tous les personnages parlent d'une manière assez émotionnelle. En outre, la réalisatrice française a développé le rôle du Garçon : dans son film, il n'est plus un simple intermédiaire impersonnel. Il peut revenir dans le salon quand il veut, il participe aux dialogues des personnages. D'un autre côté, les personnages de Saville ne sont souvent pas représentés en entier, nous ne voyons que leurs visages. Le ton de leurs voix est assez mélancolique et monocorde.

Sur la base de cette analyse, nous pouvons finalement répondre aux questions posées par Humbert. Toutes les adaptations comportent des informations perdues et ajoutées par rapport à l'original. Audry a eu recours à de nombreuses modifications dans la représentation de l'enfer de Sartre et, en même temps, elle a facilité au spectateur la perception des idées existentialistes. Saville a essayé de garder le noyau de la pièce, mais il en a modifié certains détails pour amener les spectateurs à reconnaître leur propre vie dans ce monde d'enfer. En outre, les deux réalisateurs ont refusé toute paternité philosophique de leur film. La forme de la pièce permet une bonne transmission du texte dans le scénario, mais la règle des trois unités, qui jouent un rôle considérable chez Sartre, a été violée par les adaptateurs. Le philosophe français n'a pas utilisé beaucoup de traits équivoques, néanmoins, suite à la traduction en anglais, ils sont apparus dans le film de Saville. Finalement, cela a conduit au fait que l'adaptation d'Audrey n'illustre la philosophie de Sartre que très imparfaitement, ce qui explique la critique dans *Télérama*. Saville a réussi mieux, bien qu'il n'ait pas beaucoup représenté la vie en enfer.

## II. L'analyse comparative de deux épisodes

Dans la partie précédente de notre travail, nous avons essayé de présenter en général comment la pièce *Huis Clos* a été interprétée par les adaptateurs, Audry et Saville. Prenant en compte nos résultats, nous voudrions illustrer plus en détails les différences entre les deux adaptations et celles par rapport à l'original. Pour notre analyse, nous avons choisi deux épisodes — celui où Estelle cherche un miroir et celui du baiser de Garcin et d'Estelle. Tout d'abord, nous allons présenter leurs particularités dans l'original et puis décrire comment ils ont été adaptés.

### 1. *Épisode 1 — Estelle cherche un miroir*

Nous avons déjà décrit le rôle joué par le miroir dans les œuvres de Sartre — un participant fictif de la société. Dans *Huis Clos*, il fait aussi avancer le conflit principal : après la première rencontre et confrontation entre les personnages, ils se taisent pour un temps et c'est Estelle qui brise le silence en se tournant vers Gracin : « Monsieur, avez-vous un miroir<sup>149</sup> ? ». Cette scène annonce tous les conflits interpersonnels au sein du trio : Inès essaie d'attirer l'attention d'Estelle, Estelle cherche l'attention de Garcin, et Garcin ignore toutes les deux pour garder son calme. En même temps, Sartre y a implicitement présenté le modèle des relations entre les personnages : (*Estelle*) « Que c'est agaçant, je ne peux plus juger par moi-même<sup>150</sup> », (*Inès*) « Je suis le miroir aux alouettes ; [...] Ou si je fermais les yeux, si je refusais de te regarder, que ferais-tu de toute cette beauté ? N'aie pas peur : il faut que je te regarde, mes yeux resteront grands ouverts<sup>151</sup> ». À partir de ce moment, les personnages sont les otages de l'opinion des autres. Pour les besoins de notre analyse, nous avons déterminé la fin de cet épisode par la didascalie « Un temps, il se rassied...<sup>152</sup> ».

Étant donné qu'Audry a ajouté des miroirs à l'image de l'enfer « pour faire joli », elle avait besoin de réécrire cette scène<sup>153</sup> : Estelle cherche son miroir de poche, et elle ne s'y voit pas ; Inès et le Garçon, qui est présent dans le salon à ce moment, doivent lui rappeler comment *la vie* en enfer est organisée. Dans la pièce, cette étape était terminée dans la première scène entre Garcin et le Garçon. En outre, la réalisatrice n'a pas gardé les pauses : nous supposons qu'elle a voulu maintenir un rythme plus dynamique. D'une manière générale, cet épisode, qui portait une idée philosophique dans l'original, a reçu un sens plus banal, plus quotidien : les personnages expriment leurs sentiments romantiques et sexuels, tout en manifestant, une fois de plus, leur dépendance de leurs propres habitudes. Finalement, Audry a exclu une partie du dialogue probablement trop lourde pour un film « divertissant » :

INÈS

---

<sup>149</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Huis clos*. *Ibid.*, p. 44.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>153</sup> AUDRY, Jacqueline. *Ibid.* 00:45:35-00:48:21.

[...] Assieds-toi. Approche-toi. Encore. Regarde dans mes yeux : est-ce que tu t'y vois ?

ESTELLE

Je suis toute petite. Je me vois très mal.

INÈS

Je te vois, moi. Tout entière. Pose-moi des questions. Aucun miroir ne sera plus fidèle<sup>154</sup>.

D'ailleurs, les acteurs jouent leurs rôles d'une manière assez vive et émotionnelle : ils utilisent activement des gestes et des expressions faciales, ils changent d'intonation, ils crient. Tout cela peut paraître habituel, jusqu'à ce que nous comparons le passage avec l'adaptation britannique. Saville a choisi un style monotone. Il y a toutefois plusieurs éclats émotionnels, qui sont réalisés d'une manière plus discrète.

Dans cet épisode<sup>155</sup>, le réalisateur n'a pratiquement pas changé de répliques. Puisqu'il est difficile d'exprimer en anglais la différence entre *tu* et *vous*, il a dû retravailler la partie où Estelle ne veut pas tutoyer Inès. Il a trouvé un bon équivalent :

INÈS

Why shouldn't you tame me ? I want you to call me Ines. We are going to be great friends...

ESTELLE

I don't make friends with women very easily<sup>156</sup>.

Par conséquent, l'épisode a gardé son sens initial. En outre, Saville l'a consolidé au niveau visuel. Quand Inès et Estelle s'assoient sur un canapé, la caméra se rapproche de leurs visages vus de profil. Pendant un petit moment, nous voyons le visage de Garcin qui se couvre les oreilles avec ses mains, puis nous revenons aux femmes<sup>157</sup>. Après la phrase d'Inès « Look into my eyes. What do you see<sup>158</sup> ? », nous voyons, l'un après l'autre, les visages d'Inès et d'Estelle qui regardent directement dans le caméra, sans ciller. Durant le film entier, le réalisateur a attiré l'attention du spectateur sur les yeux, et cette scène constitue une clé pour déchiffrer cette image. À l'instar de Sartre, il a souligné l'idée qu'une personne peut être évaluée par une autre, et que cette évaluation est toujours subjective. Saville a, de plus, développé une logique de cette scène qui n'était présente qu'implicitement dans la pièce. Dans l'adaptation, Inès essaie d'embrasser Estelle<sup>159</sup>, et cela alimente le thème de l'attraction physique qui culmine dans la scène du baiser.

## 2. *Épisode 2 — Garcin et Estelle s'embrassent*

L'épisode où Garcin et Estelle s'embrassent complète bien celui du miroir. Tout d'abord, Estelle et Inès font semblant que Garcin n'existe pas et le font ainsi souffrir, puis, Garcin et Estelle se comportent comme s'ils étaient tout seuls : (*Garcin*) « Ne l'écoute pas.

---

<sup>154</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Huis clos*. *Ibid.*, p. 46.

<sup>155</sup> SAVILLE, Philip. *Ibid.* 00:32:50-00:40:32.

<sup>156</sup> *Ibid.* 00:37:55-00:38:13.

<sup>157</sup> *Ibid.* 00:35:07-00:35:40.

<sup>158</sup> *Ibid.* 00:35:36-00:35:41.

<sup>159</sup> *Ibid.* 00:38:09.

Elle n'a pas d'yeux, elle n'a pas d'oreilles. Elle ne compte pas<sup>160</sup> ». D'ailleurs, cet épisode développe un motif important de toutes les œuvres de Sartre — celui de la lâcheté. Pour les besoins de notre analyse, nous avons élargi le passage de la réplique « Garcin, regarde-moi, prends-moi dans tes bras<sup>161</sup> » jusqu'à « Vous me dégoûtez<sup>162</sup> ! » pour observer comment les intentions des personnages changent.

Il est remarquable que le baiser n'est présent qu'implicitement dans la pièce : si nous analysons les didascalies, nous ne trouvons aucune action directe : « Il la prend aux épaules<sup>163</sup> », « Il se penche sur elle<sup>164</sup> », « s'agrippant à Garcin<sup>165</sup> », etc. Néanmoins, ce motif se déroule au niveau lexical : (*Gracin*) « Donne-moi ta bouche<sup>166</sup> », (*Estelle*) « [...] ça m'est égal. Lâche ou non, pourvu qu'il embrasse bien<sup>167</sup> », etc. Par conséquent, les adaptateurs ont dû décider comment visualiser cette scène, et ils ont choisi des moyens absolument différents.

Audry a suivi le modèle de Sartre : les personnages s'embrassent vraiment, mais cela ne devient pas le centre de l'action<sup>168</sup>. En outre, il est difficile de considérer ce passage comme un épisode complet : il est interrompu à plusieurs reprises par des scènes se déroulant sur *la terre* — l'histoire de la femme de Garcin. À la différence de la pièce, elle n'est pas encore morte<sup>169</sup>, et nous regardons un film dans le film sur sa relation avec l'une des amantes de son mari : elle lui a fourni un logement et la sert comme une bonne. Nous voyons aussi une conversation entre les soldats qui ont tué Garcin. À l'exception de sa femme, tous les personnages le caractérisent comme un lâche, ou « une personne qui manque de dignité<sup>170</sup> ». Cela provoque des doutes de Garcin qui veut s'attirer la confiance d'Estelle. Ces insertions détruisent l'atmosphère intime du petit groupe. (Nous avons déjà remarqué qu'Audry ne voulait pas la garder.) D'un autre côté, cela correspond à l'existentialisme sartrien : les gens évaluent une personne par ses actions, la réalisatrice a juste augmenté la quantité des opinions.

En ce qui concerne le baiser, Garcin et Estelle s'embrassent deux fois<sup>171</sup>. C'est pourtant Inès qui attire paradoxalement l'attention sur ce moment. La réalisatrice s'est concentrée sur sa réaction, d'abord agressive et hystérique, puis plus calme et désespérée. Cela peut implicitement confirmer l'idée de l'enfer chez Sartre : le baiser sert non seulement pour manipuler les sentiments d'Estelle, mais aussi pour faire souffrir Inès.

Saville, lui, a choisi une solution complètement différente<sup>172</sup> : il a rendu explicite la relation sexuelle cachée dans cette scène. Par exemple, la réplique d'Estelle « Je me

---

<sup>160</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Huis clos*. *Ibid.*, p. 74.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>168</sup> AUDRY, Jacqueline. *Ibid.* 01:03:03-00:48:21.

<sup>169</sup> Nous allons voir comment elle est morte à la fin de l'épisode.

<sup>170</sup> *Ibid.* 01:15:28-01:15:38.

<sup>171</sup> *Ibid.* 01:05:28-01:05:36.

*Ibid.* 01:16:10-01:31:55.

<sup>172</sup> SAVILLE, Philip. *Ibid.* 01:03:38-01:11:30.



déshabillais bien devant ma femme de chambre<sup>173</sup> », qui n'a été prononcée dans la pièce que pour décrire le rôle d'Inès dans le trio, est complétée par une action dans l'adaptation : Estelle se déshabille en réalité, nous voyons en gros plan ses sous-vêtements<sup>174</sup>. Comme dans l'adaptation française, il y a aussi des scènes de la vie de Garcin sur terre dans cet épisode, mais elles sont courtes et n'attirent pas l'attention des spectateurs. Le réalisateur approfondit progressivement la tension sexuelle. Estelle et Garcin sont très proches l'un de l'autre, leurs lèvres se touchent presque, la caméra se concentre sur leurs visages. Pour un petit moment, nous oublions qu'il y a une autre personne dans la chambre. En outre, la réaction d'Inès ressemble davantage à de la panique ou à de la peur qu'à la colère. Finalement, Garcin se couche sur le canapé, Estelle se couche sur lui et l'embrasse sur le cou et les joues. Inès les regarde presque sans parole : trois visages se trouvent en gros plan<sup>175</sup> pendant presque quatre minutes, et le point culminant de cet épisode est que Garcin répond au baiser. Les personnages prononcent leurs répliques à voix basse, ce qui augmente l'atmosphère intime et sexuelle, et cela détourne l'attention de l'essence de ce qui a été dit.

Finalement, malgré le fait qu'une pièce de théâtre ressemble à un scénario cinématographique, nous pouvons affirmer qu'il y a toujours une possibilité de l'interpréter différemment. Le résultat dépend de l'intention du réalisateur. Nous supposons qu'Audry a voulu créer un film plus divertissant, réaliser l'image d'un enfer non standard. Elle a dû ajouter des détails qui complètent cette image, et, en même temps, elle a simplifié le noyau existentialiste de la pièce. Saville, lui, a essayé d'adapter les idées philosophiques sartriennes, gardant la structure de l'original, tout en ajoutant quand même son point de vue individuel.

---

<sup>173</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Huis clos*. *Ibid.*, p. 75.

<sup>174</sup> SAVILLE, Philip. *Ibid.* 01:05:43-01:06:24.

<sup>175</sup> *Ibid.* 01:08:24-01:11:15.

## Conclusion

Jean-Paul Sartre a toujours défendu les positions de l'existentialisme humaniste, malgré le statut contradictoire de ce dernier. Tout au long de sa vie, il a signé beaucoup de textes philosophiques qui ont décrit la relation entre l'essence et l'existence, entre l'individu et la société, entre l'homme et Dieu, entre « le bien » et « le mal ». Son essai *L'Existentialisme est un humanisme*, qui ressemble davantage à un manifeste, résume bien ses idées et répond à des critiques de l'époque. Les communistes l'ont souvent blâmé pour des tendances bourgeoises, parce que son œuvre aurait été basée sur l'inaction et la contemplation. Or, Sartre a toujours constaté le rôle considérable joué par l'action dans la projection du futur individuel et collectif. Les catholiques le condamnaient pour son pessimisme et l'accent mis sur l'abomination humaine. Sartre a répondu que sa philosophie était dépourvue de jugement éthique et tendait toujours vers le meilleur. Ils ont aussi critiqué le fait que l'existentialisme humaniste refusait la solidarité et représentait l'individu comme isolé. Sartre a répliqué que nous avons besoin l'un de l'autre pour pouvoir évaluer nos actions et notre vie entière. Finalement, les chrétiens se positionnaient contre l'athéisme de Sartre, mais ce dernier a prôné une responsabilité personnelle des actions, sans aucune intervention religieuse.

Sartre a développé ses idées non seulement dans ses essais philosophiques, mais aussi dans des œuvres littéraires. Dans notre mémoire de maîtrise, nous avons choisi l'une de ses pièces, *Huis Clos*, pour la soumettre à différentes analyses et démontrer comment l'auteur a travaillé avec le contexte, quelles sont les particularités de ce texte parmi les autres œuvres de Sartre et quels moyens littéraires l'auteur a utilisés.

*Huis Clos* illustre parfaitement les principaux concepts sartriens, bien qu'il ait été conçu comme une sorte d'expérimentation littéraire — concevoir une histoire pour des amis acteurs dont les personnages se trouvent tout le temps dans un espace isolé et dont chacun bénéficie de la même importance que les deux autres, ne serait-ce que du point de vue du temps accordé à ses répliques. Les confinant en enfer, Sartre s'est moqué des mythes religieux sur la vie après la mort : pour lui, il n'y a pas de tortures physiques, mais psychiques, ou existentialistes. Sur l'exemple d'un petit groupe, il a expliqué l'idée de la subjectivité, de la responsabilité devant les autres, du rôle des actions, etc.

Sartre a exprimé ses idées dans bien d'autres œuvres littéraires. Nous n'avons pas eu la possibilité de les analyser toutes, néanmoins, nous avons pris deux exemples, le roman *La Nausée* et la pièce de théâtre *Morts sans sépulture*, pour les comparer à *Huis Clos*. Sartre était toujours fidèle à l'existentialisme humaniste. Pourtant, à chaque fois il a choisi un nouveau sujet pour l'étudier plus en détail. *La Nausée* est consacrée au conflit physique et psychique entre l'existence et l'essence ; la souffrance physique est au centre de *Morts sans sépulture*. *Huis Clos* présente le modèle sartrien de la relation interpersonnelle, la dépendance des habitudes quotidiennes et de la subjectivité de la liberté.

Dans la forme de la pièce, nous pouvons remarquer une certaine contradiction entre l'intention prosaïque et les déclarations philosophiques. Sartre a créé deux arcs dramatiques — externe et interne. Le premier est construit autour de l'image de l'enfer que l'auteur a décrit comme un service à l'hôtel. Par contre, il ne contient ni exposition, ni dénouement, parce que l'auteur s'est concentré sur le développement des idées existentialistes. Il a formé

un trio de personnages qui ont chacun sa fonction unique : Inès exprime l'opinion de l'auteur qui sait tout dès le début, Garcin joue le rôle d'un spectateur qui apprend progressivement la nouvelle philosophie, et Estelle la refuse. Cela provoque des conflits entre les personnages et les conduit à la conclusion principale — « L'enfer c'est les autres ».

Cette ambiguïté de *Huis Clos* permet d'interpréter la pièce de différentes manières. Nous avons illustré cela dans le deuxième chapitre de notre mémoire, consacré à l'analyse des adaptations cinématographiques de la pièce. À l'instar de Jacqueline Audry, l'adaptateur peut se concentrer sur l'arc externe. La réalisatrice a reconstruit les parties manquantes de la pièce et a ajouté à l'action l'histoire de certains personnages secondaires. Cela a détruit l'atmosphère intime et isolée, mais sa conception a élargi l'image de l'enfer. L'adaptation est devenue plus divertissante que philosophique, mais cela n'est peut-être pas forcément un inconvénient : nous sommes d'accord sur l'idée qu'il n'y a pas de hiérarchie nécessaire entre la littérature et le cinéma, et ce dernier a le droit de retravailler les œuvres littéraires. D'un autre côté, bien que Philippe Saville ait, lui aussi, modifié l'original, il a essayé de rester plus fidèle à l'intention principale de Sartre. Dans notre analyse, nous avons prouvé cela en comparant les adaptations entières, tout comme deux épisodes particuliers.

Pour conclure, notre travail contribue à compléter l'analyse déjà assez riche des œuvres de Jean-Paul Sartre des côtés littéraire et philosophique. En outre, il illustre, une fois de plus, la productivité de l'analyse des adaptations (cinématographiques, théâtrales, etc.) pour approfondir la compréhension et la perception de l'original. La pièce *Huis Clos* en est un bon exemple qui exprime les idées de l'existentialisme humaniste, tout en les plaçant dans des conditions irréelles, très fructueuses pour la réflexion des spectateurs. Une pièce aussi polysémique ne peut que gagner au contact avec des adaptations cinématographiques.

## Bibliographie

### Primaire

- SARTRE, Jean-Paul. *Bariona, ou le Fils du tonnerre*. Paris : Éditions E. Marescot, 1967.
- SARTRE, Jean-Paul. *Huis clos ; suivi de Les Mouches*. Paris : Gallimard, 2012.
- SARTRE, Jean-Paul. *Kean*. Paris : Gallimard, 1954.
- SARTRE, Jean-Paul. *L'Âge de raison*. Paris : Gallimard, 1945.
- SARTRE, Jean-Paul. *L'Engrenage*. Paris : Nagel, 1948.
- SARTRE, Jean-Paul. *L'Être et le Néant : essai d'ontologie phénoménologique* / Jean-Paul Sartre ; édition corrigée avec index par Arlette Elkaïm-Sartre. 2008.
- SARTRE, Jean-Paul. *L'Existentialisme est un humanisme*. Paris : Nagel, 1946. pp. 9-95.
- SARTRE, Jean-Paul. L'Imagination. In. *L'Imagination / Jean-Paul Sartre ; édition corrigée avec un index par Arlette Elkaïm-Sartre*. Paris : Presses Universitaires de France, 2010.
- SARTRE, Jean-Paul. *La mort dans l'âme*. Paris : Gallimard, 1958.
- SARTRE, Jean-Paul. *La Nausée*. Paris : Gallimard, 1974.
- SARTRE, Jean-Paul. *La P... respectueuse, suivi de Morts sans sépulture*. Paris : Gallimard, 1947.
- SARTRE, Jean-Paul. *Le Diable et le Bon Dieu*. Paris : Gallimard, 1951.
- SARTRE, Jean-Paul. *Le Mur*. Paris : Gallimard, 2011.
- SARTRE, Jean-Paul. *Le Sursis*. Paris : Gallimard, 1958.
- SARTRE, Jean-Paul. *Les Mains sales*. Paris : Gallimard, 1978.
- SARTRE, Jean-Paul. *Les Séquestrés d'Altona*. Paris : Gallimard, 1959.
- SARTRE, Jean-Paul. *Les Troyennes*. Paris : Gallimard, 1965.
- SARTRE, Jean-Paul. *Morts sans sépulture*. Paris : Gallimard, 1947.
- SARTRE, Jean-Paul. *Nekrassov*. Paris : Gallimard, 1955.
- SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris : Gallimard, 1948.
- SARTRE, Jean-Paul. *Questions de méthode*. Paris : Gallimard. 1986.
- SARTRE, Jean-Paul. *Un théâtre de situations*. Paris : Gallimard, 1973.

### Secondaire

- ARAGAY, Mireia. *Books in Motion: Adaptation, Intertextuality, Authorship*. Amsterdam: Brill Academic Publishers, 2005.
- BUTLER, Michael. There is no good answer: the role of responsibility in Sartre's ethical theory. *Sartre Studies International*. 2015, 21(2), pp. 97-107.
- CONTANT, Michel. De *Melancholia* à *La Nausée* : la normalisation NRF de la Contingence. *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*. 2003(21), pp. 75-94.
- CONTAT, Michel et Michel RYBALKA. *Les Écrits de Sartre. Chronologie, Bibliographie Commentée*. Paris : Gallimard, 1970. p. 565.
- DE COOREBYTER, Vincent. L'Image entre le corps et l'esprit. *Sartre Studies International*. 2019, 25(1), pp. 1-21.
- DEMOULIN, Esther. « Théorie et pratique du dialogue romanesque chez Jean-Paul Sartre ». *Sartre Studies International*. 2016, 22(1), pp. 69-82.
- FEIGL, Marek. *Sartrův ateismus / Marek Feigl*. Praha: Filosofia, 2018.
- FREYTAG, Gustav. *Freytag's Technique of the Drama: An Exposition of Dramatic Composition and Art*. Chicago: Scott, Foresman and Company, 1894.

- GALSTER, Ingrid. Le théâtre de Sartre devant la censure (1943-1944). *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*. 2010 (62), pp. 395-418.
- HUMBERT, Brigitte E. « L'Adaptation cinématographique dans le cours de littérature française ». *The French Review* [online]. 1999, 72(5), pp. 839-52.
- KAUTMAN, František. *Literatura a filosofie. Literatura a filosofie / František Kautman*. Praha: Svoboda, 1968.
- LÉVY, Bernard-Henri. *Sartrovo století: (filozofické zkoumání) / Bernard-Henri Lévy; přeložil a poznámkami opatřil Michal Novotný ; doslov Petr Horák*. Brno : Host, 2003.
- MAILLARD, Michel. *Sartre*. Paris : Nathan, 1994.
- MARSON, M.J. Atheism of Jean-Paul Sartre. *Modern Churchman*. 1954, 44(1), pp. 49-54.
- NANKOVIČ, Tanja. « Le motif du trio dans le théâtre sartrien. » [rukopis]. Praha, 2005.
- O'DONOHUE, B. P. – BOULE, Jean-Pierre. *Jean-Paul Sartre: Mind and Body, Word and Deed*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011.
- SMITH, Taylor – ESHLEMAN, Matthew C. “A critique of freedom as a value: defending the early Sartre against moral relativism”. *Sartre Studies International* [online]. 2015, 21(2), pp. 108-117.
- SINYARD, Neil. *Filming Literature: The Art of Screen Adaptation*. London: Croom Helm, 1986.
- UDOKANG, Emmanuel Jerome. “Implications of Sartre’s humanistic existentialism”. *Journal of Comparative Literature and Aesthetics*. 2016, 39(1-2), pp. 83-96.
- ZÁBRANSKÝ, Lukáš. “K interpretaci vybraných literárních děl Franza Kafky a Jeana-Paula Sartra”. *Bohemistika*, 2012, XII(4), pp. 249-266.

### Sources audiovisuelles

- AUDRY, Jacqueline. *Huis Clos* [online]. Les Films Marceau, 1954, 95 min. [cit. 2021-04-01] <https://www.youtube.com/watch?v=BIOLy7Vimv0&t=3s>.
- DANIELEWSKI, Tad. *No Exit*. Aries Cinematográfica, 1962, 85 min.
- KALLOS, Etienne. *No Exit*. 2006, 14 min.
- LORENZI, Jean-Louis. *Huis clos*. 2005, 82 min.
- MITRANI, Michel. *Huis Clos*. Office national de radiodiffusion télévision française, 1965, 94 min.
- SARTRE, Jean-Paul. L'enfer c'est les autres. *Huis Clos. Précédé d'un entretien de Jean-Paul Sartre avec Moshé-Naïm* [CD]. Paris : Gallimard, 200..
- SAVILLE, Philip. *In camera* [online]. BBC television, 1964, 85 min. [cit. 2021-04-01] <https://www.youtube.com/watch?v=0v96qw83tw4>.
- SCHWEIKART, Hans. *Geschlossene Gesellschaft*. Süddeutscher Rundfunk, 1959, 68 min.
- WIRTH, Franz Peter. *Geschlossene Gesellschaft*. Bavaria Film, 1966, 80 min.

### Dictionnaire

- Larousse. (s. d.). *Dictionnaire en ligne*. [cit. 2021-04-01] <https://www.larousse.fr/>.

### Articles online

DE BARONCELLI, Jean. *Huis clos*. Le Monde [online]. 30 décembre 1954. [cit. 2021-06-13]. [https://www.lemonde.fr/archives/article/1954/12/30/huis-clos\\_2032527\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/1954/12/30/huis-clos_2032527_1819218.html).

HADOKÉ, Toby. *Philip Saville obituary*. The Guardian [online]. 1 janvier 2017/ [cit. 2021-06-13]. <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2017/jan/01/philip-saville-obituary>

MURAT, Pierre. *Jacqueline Audry, la cinéaste qui ouvrit la voie*. Télérama [online]. 21.01.2018 [cit. 2021-6-13]. <https://www.telerama.fr/television/jacqueline-audry,-la-cineaste-qui-ouvrit-la-voie,n5451004.php>.