

Nikola Bjelić*

Vanja Cvetković

Faculté de
Philosophie

Université de Niš

UDK : 821.133.1-2.09 Sartre

J.P.:821.133.1-2.09 Schmitt E.

DOI: 10.19090/gff.2021.3.323-337

originalni naučni rad

L'ESPACE DANS LES PIÈCES *HÔTEL DES DEUX MONDES* D'ÉRIC-EMMANUEL SCHMITT ET *HUIS CLOS* DE JEAN-PAUL SARTRE**

Dans notre article, nous nous proposons d'analyser le rôle de l'espace dans la pièce *Hôtel des Deux Mondes* (1999) d'Éric-Emmanuel Schmitt en la comparant avec la pièce *Huis clos* (1944) de Jean-Paul Sartre. La pièce sartrienne nous servira de repère et de point de départ à l'analyse de l'espace chez Schmitt vu les nombreuses relations intertextuelles qui les relient. Cette intertextualité est visible sur le plan du contenu ainsi que sur le plan des idées exposées : l'existence humaine et la mort, la condition humaine, Dieu, le mysticisme. L'espace y joue un rôle essentiel. Il s'agit d'un espace fermé, clos, mais actif : dans *Huis clos* c'est un salon style Second Empire qui représente l'enfer, dans *Hôtel des Deux Mondes* une clinique qui se trouve entre la vie et la mort. À partir de différentes classifications de l'espace théâtral d'Hélène Laliberté, nous chercherons à déterminer la fonction mimétique de l'espace, c'est-à-dire le rôle de l'espace figuratif dans le déroulement de l'action. Pour mieux comprendre le rôle que joue l'espace fermé dans les deux pièces, nous utiliserons dans notre analyse les recherches de l'espace théâtral d'Anne Ubersfeld, surtout les deux types d'espace : *le lieu scénique*, ce même espace scénique « en tant qu'il est matériellement défini » (Ubersfeld, 1996a : 37), et *l'espace dramatique*, une abstraction qui « comprend non seulement les signes de la représentation, mais toute la spatialité virtuelle du texte, y compris ce qui est prévu comme hors scène » (Ubersfeld, 1996a : 37). Le but de notre article sera d'analyser ces deux types d'espace dans la pièce de Schmitt, leurs points communs et différences avec ceux de la pièce sartrienne.

Mots clés : théâtre, espace théâtral, lieu scénique, espace dramatique, intertextualité, mystère, condition humaine.

* nikola.bjelic@filfak.ni.ac.rs

** Cet article est rédigé dans le cadre du projet scientifique *Les langues, les littératures et les cultures romanes et slaves en contact et en divergence* (n° 1001-13-01) financé partiellement par L'Agence universitaire de la francophonie et l'Ambassade de France en Serbie.

INTRODUCTION

L'espace joue un rôle important dans la création des significations et établit de fortes liaisons intertextuelles entre deux pièces philosophiques – *Hôtel des Deux Mondes* (1999) d'Éric-Emmanuel Schmitt et *Huis clos* (1944) de Jean-Paul Sartre. La pièce de Sartre universellement connue a inspiré Schmitt de repenser les questions fondamentales de la vie et de la mort, du choix personnel, de la responsabilité, de la liberté et de la mauvaise foi tout en employant des dispositifs théâtraux similaires : tandis que Sartre met l'action de sa pièce dans l'enfer représenté par un salon style Seconde Empire, Schmitt choisit un espace vague et ambigu pour lequel personne ne sait exactement au début ce que c'est – un hôtel ou un hôpital ; c'est un endroit étrange entre la vie et la mort, *entre les deux mondes*, d'où les protagonistes ne peuvent pas sortir volontairement. Alors que les personnages qui font le trio de Sartre arrivent l'un après l'autre, presque au même moment, au début de la pièce, y restent captifs et en deviennent conscients progressivement, les cinq personnages de Schmitt ne savent pas comment ils sont arrivés dans ce lieu mystérieux, quand ils pourraient repartir, ni vers où : vers la vie ou vers la mort.

De cette manière, tous les personnages des deux pièces sont unis par cet état latent : les uns attendent leur châtement, les autres la décision s'ils vivront ou non. L'espace y joue un rôle essentiel : il borne le déplacement des héros, détermine leur condition et ainsi les caractérise (d'une certaine manière) en devenant la cause de leur détresse. Ici nous pouvons remarquer le progrès graduel de la fonction de l'espace que Victor Hugo a suggéré dans sa théorie du drame : d'une simple « antichambre » et d'un « lieu banal » des tragédies classiques (Hugo, 2009 : 44), il est devenu un « personnage muet » complétant l'action dans le drame romantique (Hugo, 2009 : 46), pour qu'il ait finalement avancé jusqu'au rôle beaucoup plus actif dans les drames modernes – maintenant il provoque les personnages, il les fait repenser leurs actions et leurs paroles ; il pèse sur eux en représentant une restriction de la liberté physique, mais aussi mentale et intime. L'espace restreint dans deux pièces choisies construit ainsi deux significations symboliques qui diffèrent en fonction des idées philosophiques de leurs auteurs.¹

¹ La similarité entre la conception de l'espace théâtral de Jean-Paul Sartre et celle d'Éric-Emmanuel Schmitt est présentée dans l'article de Sofija Perović *L'espace*

L'analyse de l'espace théâtral a été le sujet de nombreuses recherches.² Pourtant, nous trouvons que toutes les différentes classifications de l'espace théâtral présentes dans les études littéraires consultées peuvent être réduites à trois types principaux expliqués par Anne Ubersfeld, qui définit l'espace comme « une *donnée de lecture immédiate du texte théâtral* dans la mesure où l'espace concret est le (double) référent de tout texte théâtral » (Ubersfeld, 1996b : 114). Ces trois types d'espace sont :

1. *L'espace scénique* (ailleurs *l'espace de représentation*) est la scène-même, « l'espace propre aux acteurs, l'espace des corps en mouvement » (Ubersfeld, 1996a : 37), c'est « l'espace concret de la scène » (Ubersfeld, 1996b : 134), « partie du théâtre où se déroule le spectacle » (David, 1995 : 107) ;
2. *Le lieu scénique* (ailleurs *le décor*) est ce même espace scénique « en tant qu'il est matériellement défini » (Ubersfeld, 1996a : 37) ;
3. *L'espace dramatique* (ailleurs *l'espace référentiel, l'espace représenté*) est « une abstraction : il comprend non seulement les signes de la représentation, mais toute la spatialité virtuelle du texte, y compris ce qui est prévu comme hors scène » (Ubersfeld, 1996a : 37). Certains auteurs le désignent comme *l'espace dramaturgique*, « espace fictif imaginé par le dramaturge », qui « ne se réduit jamais à l'espace visible » (David, 1995 : 107).

Notre recherche se limite à l'analyse des deux pièces de théâtre en tant que deux textes dramatiques (et non les représentations théâtrales, les mises en scène), c'est pourquoi il est clair que nous chercherons à déterminer la fonction mimétique de l'espace, c'est-à-dire le rôle de l'espace figuratif dans le déroulement de l'action. En outre, vu que « l'espace et le temps sont deux éléments historiquement fondateurs de la représentation théâtrale qui se déroule toujours 'ici et maintenant' » (Ryngaert, 2007 : 82), nous examinerons

théâtral dans Huis clos de Jean-Paul Sartre et dans Le Visiteur d'Éric-Emmanuel Schmitt, qui la traite sous un angle différent.

² Le livre de Gaston Bachelard *La poétique de l'espace*, l'étude aussi connue de Roland Barthes *Sur Racine*, l'ouvrage collectif *La géocritique mode d'emploi*, le texte de Steen Jansen *Le rôle de l'espace scénique dans la lecture du texte dramatique*, l'ouvrage de Michael Issacharoff, *Le spectacle du discours*, etc.

la manière dont l'univers de la pièce est imaginé et construit par le lecteur suivant les indications spatio-temporelles offertes dans le texte. Donc, le syntagme *l'espace théâtral*, qui, d'après Anne Ubersfeld, est un espace médiateur qui définit un certain rapport entre les acteurs et les spectateurs (Ubersfeld, 1996a : 41) et dépend du *lieu théâtral* (Ubersfeld, 1996a : 39), a pour nous une signification restreinte. C'est pourquoi il nous sera inutile de parler de *l'espace scénique* sous-entendant l'analyse de la représentation scénique d'une pièce, d'un spectacle, et de *l'espace théâtral* en tant qu'ensemble des acteurs et des spectateurs.

Notre article offrira une analyse de l'espace dans le texte dramatique qui est défini par Hélène Laliberté comme *l'espace dramaturgique* – « espace qui émane du texte dramatique » (Laliberté, 1998 : 135). Mais, nous ne le prenons pas dans sa totalité parce que cette sorte de conceptualisation exigerait une recherche beaucoup plus abondante. Notre recherche n'observera qu'un de ses trois sous-groupes³ – *l'espace physique*, ou « toute portion d'espace, qu'elle soit décrite dans les didascalies ou tout simplement mentionnée dans le dialogue, désignant le ou les lieux fictifs privilégiés par le dramaturge » (Laliberté, 1998 : 136). Il faut mentionner que Laliberté divise *l'espace physique* en trois sous-catégories : *l'espace mimétique*, *l'espace diégétique* et *l'espace off*. Pourtant, même si cette structure complexe facilite le décodage de l'univers spatial des textes dramatiques en général, ce qui était l'intention de l'auteure, le rôle de l'espace et les liaisons intertextuelles dans les deux pièces de Schmitt et de Sartre seraient plus visibles si nous abordions la question de *l'espace physique* dans son intégralité.

De la sorte, nous pouvons remarquer que la définition de *l'espace physique* d'Hélène Laliberté inclut deux derniers types d'espace indiqués par Anne Ubersfeld : *le lieu scénique*, qui est dans le cas d'un texte dramatique désigné par la matérialité graphique du texte, et *l'espace dramatique* en tant que l'univers même de l'action – voilà deux points de repère de notre analyse. Néanmoins, cela ne signifie pas que nous négligeons l'importance de la mise en scène et l'effet que le théâtre en tant que *l'espace de jeu*⁴ produit, tout au contraire. Nous tenons simplement à étudier une de ses nombreuses

³ Les deux autres sont : *l'espace dramatique* et *l'espace textuel* (Laliberté, 1998 : 136).

⁴ L'espace de jeu est « défini par une pratique physique, il est le lieu des corps des comédiens » (Ubersfeld, 1996a : 39).

caractéristiques en particulier, étant donné que l'espace théâtral est « le lieu de l'imitation des éléments du monde » qui peut « montrer sur scène *l'espace dramatique* du texte, avec ses divisions » (Ubersfeld, 1996a : 39). C'est autour de cet espace que nous organiserons l'analyse suivante.

LE LIEU SCÉNIQUE

L'espace théâtral est avant tout « *un lieu scénique à construire* » (Ubersfeld 1996b : 115), et

les éléments qui permettent la construction du lieu scénique sont tirés des *didascalies* qui fournissent [...] des indications de lieux, plus ou moins précises et détaillées selon les textes [...], des noms des personnages [...], des indications de gestes ou de mouvements (Ubersfeld 1996b : 114).

Dans une longue didascalie initiale, écrite comme un texte narratif, Schmitt décrit la scène en détail, à la différence de Sartre qui dit, dans ses didascalies minimalistes, qu'il s'agit d'un « salon style Second Empire », avec « un bronze sur la cheminée » (Sartre, 1994 : 13). La didascalie chez Schmitt montre une salle de réception d'un hôtel. Dans cette salle se trouvent « les traditionnels fauteuils autour des tables basses » (Schmitt, 2007 : 193), et de là, deux couloirs mènent aux chambres où sont logés les pensionnaires/patients. Un couloir est surmonté de la lettre V, ce qui signifie « Volontaires », c'est-à-dire les patients qui y sont arrivés volontairement, « autrement dit les suicidés » (Schmitt, 2007 : 219), tandis que l'autre couloir est surmonté de la lettre A, ce qui signifie « Accidentés », les patients qui y sont arrivés après avoir eu un accident (Schmitt, 2007 : 219).

Cette salle de réception est dominée par un ascenseur au fond, au-dessus duquel se trouvent deux flèches, l'une indiquant « le haut », ce qui veut dire que la personne choisie partira vers le haut, au ciel, c'est-à-dire vers la mort, et l'autre indiquant « la Terre », ce qui signifie que la personne choisie sera ramenée à la vie. L'ascenseur ne fonctionne que lorsque quelqu'un vient ou part et ne peut pas être appelé. Les flèches ne s'allument que lorsque le Docteur S... annonce qu'un des personnages de l'hôtel a été sélectionné et quand celui-ci entre dans l'ascenseur. Chez Sartre, tous les personnages sont conscients de l'endroit où ils se trouvent puisqu'ils savent qu'ils sont morts. Chez Schmitt, personne, même pas le Docteur S... ne connaît la direction de l'ascenseur qui conduira le pensionnaire choisi. Au début, Julien ne sait pas où

il est. Grâce à l'explication du Docteur S... plus tard, nous apprenons que cet hôtel est en fait un hôpital où séjournent les patients comateux qui ne savent pas s'ils se réveilleront ou s'ils mourront. En attendant que leur situation se clarifie, les patients restent dans cet hôtel entre les Deux Mondes.

Le lieu scénique dans les deux pièces est unique et il n'y a pas de changement de décors. Il s'agit des pièces écrites en un seul acte. Mais, tandis que *Huis clos* est divisé en scènes (il y en a cinq), *Hôtel des Deux Mondes* ne l'est pas. Pourtant, en analysant la pièce de Schmitt, nous pouvons distinguer plusieurs scènes logiques, plus précisément onze. La première scène est l'exposition qui montre l'arrivée de Julien. La deuxième scène est la mort de Marie Martin. La troisième scène montre l'arrivée de Laura. La quatrième scène présente la péripétie – l'idylle de Laura et Julien. La cinquième scène apporte une fausse alerte lors de l'opération de Julien. La sixième montre le départ du président Delbec, la septième l'hésitation du Docteur S..., la huitième la transplantation du cœur du Mage, la neuvième sa mort. Dans la dixième scène, Laura quitte l'hôtel, tandis que la dernière, onzième, représente le départ de Julien.

Donc, le lieu dans les deux pièces reste le même du début à la fin, l'unité de lieu est respectée, mais les auteurs y ajoutent une nouvelle fonction, ce que nous essaierons d'expliquer dans notre analyse.

L'ESPACE DRAMATIQUE

L'espace dramatique comprend tout ce qui se trouve sur scène, ce qui est hors scène, et même les catégories du temps. C'est une collection « de signes où figurent, ou peuvent figurer, tous les signes textuels et scéniques, personnages, objets, éléments de décors, éléments divers de l'espace scénique » (Ubersfeld 1996b : 138).

La première réplique de la pièce, « Où suis-je ? » (Schmitt, 2007 : 194), prononcée par Julien, montre qu'il ne comprend pas immédiatement où il est ni comment il y est arrivé. En observant le décor, il se rend compte qu'il est dans un hôtel ou un motel. Cependant, comme il ne se souvient pas qu'il a réservé une chambre, il se sent un peu perdu et conclut que c'est bien d'être arrivé dans un hôtel car il a besoin de repos. Plus tard, il essaie d'ouvrir les fenêtres, de briser les vitres, mais échoue et il commence à croire, frappé, qu'il est en prison. Lors d'une conversation avec le Docteur S... il se rend compte qu'il n'est ni en prison ni mort, ce qui lui cause une grande joie, et quand le

Docteur lui dit qu'il n'est même pas vivant, il s'inquiète et commence lentement à comprendre où il se trouve exactement:

Tous les hommes et les femmes qui occupent une chambre ici sont en train, sur la Terre, de vivre des heures cruciales. Veillés par des médecins, des infirmières ou leurs familles, infiltrés de tuyaux, de sérum et d'électrodes, ils sont dans ce que là-bas vous appelez le coma. C'est-à-dire entre la vie et la mort. C'est-à-dire ici. [...] C'est ici que vous devrez attendre, à l'Hôtel des Deux Mondes. Ici, vous êtes délivré des douleurs que votre corps endure là-bas (Schmitt, 2007 : 217).

Surpris, Julien reste sans réponse, sans voix lorsque le Docteur S... lui dit qu'il est logé dans une chambre au couloir V parce qu'il a tenté de se suicider, lui expliquant qu'il s'est écrasé à une vitesse de 200 km à l'heure contre un arbre, en conduisant en état d'ivresse, et que l'alcool est un moyen de « suicide des lâches » (Schmitt, 2007 : 219). Cette constatation ferme l'exposition.

Schmitt écrit, à propos de la pièce, qu'il a d'abord eu envie d'intituler cette pièce *La salle des pas perdus*, mais qu'il y a renoncé lorsqu'il s'est rendu compte que les pas n'étaient pas perdus. Il décide de donner le titre *Hôtel des Deux Mondes* pour ainsi marquer l'endroit où séjournent les âmes de ceux qui sont tombés dans le coma en attendant de se réveiller.

L'action de *Huis clos* se déroule dans un « salon style Second Empire » (Sartre, 1994 : 13) qui représente symboliquement la vision sartrienne de l'enfer : la situation infernale naît du conflit entre les personnages différents, enfermés dans une chambre sans issue. Les trois protagonistes de cette pièce, Inès, Estelle et Garcin, sont morts, tandis que les personnages de Schmitt ne le sont pas, ou ne le sont pas encore. L'espace dramatique dans *Hôtel des Deux Mondes* représente aussi un huis clos, mais il ne s'agit pas de l'enfer.

Le personnage principal de Schmitt, Julien Portal, arrive dans un hôtel où il n'y a pas d'issue, car l'ascenseur existe, mais ne peut pas être appelé (Schmitt, 2007 : 208), les fenêtres opaques ne peuvent pas être ouvertes (Schmitt, 2007 : 209), les vitres ne peuvent pas être brisées (Schmitt, 2007 : 210), et le suicide ne peut pas être commis pour s'en évader (Schmitt, 2007 : 211) (v. Hsieh, 2006 : 69), tout comme on ne peut pas quitter le salon dans la pièce de Sartre. C'est vrai qu'il y a une porte, mais elle ne peut pas être ouverte, et une fois qu'elle s'ouvre, les héros n'osent pas sortir. Chez Sartre, le seuil ne peut pas être franchi, tandis que chez Schmitt, tous les personnages quittent l'hôpital, bien sûr sans leur volonté, avec peur, sans savoir la direction.

L'espace est fermé, clos, et personne ne peut s'en échapper. Tous les personnages dans les deux pièces, qui se trouvent dans ces espaces fermés, n'ont rien à voir les uns avec les autres et appartiennent à des couches sociales différentes. Sauf ces trois personnages principaux, il y a chez Sartre un quatrième personnage qui apparaît trois fois. C'est un garçon qui amène les personnages à ce « salon style Second Empire ». Nous savons très peu de choses sur lui : il est calme et parle peu, mais nous voyons qu'il sait tout sur les trois protagonistes, notamment leurs réactions lorsqu'ils pénètrent dans le salon. Chez Schmitt, à ce personnage ressemblent deux aides du Docteur S... vêtus en blanc, une jeune femme et un jeune homme, qui restent muets, mais qui savent tout sur les autres.

Dans la pièce de Sartre, dont « le microcosme fait objet d'une clôture absolue » (Sarrazac, 2012 : 75), les personnages qui arrivent au salon sont déjà morts, coupables, dans la peur du châtement. Le salon « représente une transposition mythique de l'enfer », « un enfer hypothétique moderne » (Jevtović, 2006 : 138). Dans ce salon, les protagonistes, s'unissant, deviennent des bourreaux qui font l'enfer les uns aux autres. Puisqu'il s'agit « d'une clôture absolue », il n'est pas possible de sortir de cet enfer. Chez Schmitt, ce n'est pas l'enfer. L'Hôtel des Deux Mondes représente un lieu transitoire dans lequel tombent les patients comateux. De là, certains partiront à la mort, tandis que les autres reviendront à la vie. Les héros de Schmitt s'y rencontrent, y font connaissance, se connaissent eux-mêmes, se changent, guérissent, obtiennent une deuxième, voire une troisième chance. Ainsi, l'hôtel de Schmitt correspond plus symboliquement au purgatoire qu'à l'enfer, bien que les personnages ne soient pas morts mais oscillent entre la vie et la mort. Chez Sartre, les protagonistes se trouvent dans un conflit permanent qui produit la haine. La liaison entre deux d'entre eux n'est en aucun cas possible, car « le troisième ne permet pas la relation des deux autres », si bien que la pièce de Sartre n'est pas « seulement une pièce sur les autres, c'est une pièce sur tous ceux qui vivent une vie fermée, qui sont préoccupés d'eux-mêmes et de l'accomplissement de leurs désirs », c'est « une pièce sur la vie défensive envers l'Autre ou un abandon total au regard de l'Autre » où « la torture de la présence constante de l'Autre ne peut pas être évitée » (Jevtović, 2006 : 139). Dans l'hôtel de Schmitt se développent les différentes relations entre les personnages, et la plus importante c'est l'amour qui naît entre Julien et Laura, ce qui est impossible chez Sartre. C'est pourquoi la pièce de Schmitt, par opposition à *Huis clos*, est profondément optimiste.

Dans la pièce existentialiste de Sartre, à la fin, voulant se retrouver seule dans une relation amoureuse avec Garcin, Estelle prend un couteau et essaie de tuer Inès. Celle-ci éclate de rire, lui disant qu'elle ne peut pas la tuer parce qu'elle est déjà « morte » et que tous les trois sont condamnés à rester « ensemble pour toujours » (Sartre, 1994 : 94). « Ni le couteau, ni le poison, ni la corde » (Sartre, 1994 : 94), il n'y a pas de solution pour s'évader, comme chez Schmitt. Après le rire fou qui les accable tous, ils se taisent se regardant longuement, et à la fin Garcin ajoute: « Eh bien, *continuons* » (Sartre, 1994 : 95, souligné par nous). C'est la réplique finale dans le texte qui offre une continuation probable de la situation qui s'y déroule : les protagonistes sont morts, condamnés les uns aux autres, ils sont bourreaux les uns des autres, et rien ne peut changer là, tout restera tel quel pour toujours. À ces mots correspondent les mots prononcés par Laura dans la pièce de Schmitt lorsqu'elle arrive à l'hôtel :

LAURA : Qu'est-ce que vous faisiez avant que j'arrive ?

LE MAGE : Comme d'habitude... on disait du mal les uns des autres, on mordait un peu pour se faire les dents.

LAURA : *On continue ?*

LE MAGE : On ne vous connaît pas encore assez pour bien dire du mal de vous (Schmitt, 2007 : 244, souligné par nous).

La phrase de Laura est une allusion directe à la phrase de Garcin, mais le moment où elle a été prononcée et son contexte sont complètement différents. Laura prononce ces mots très gaiement, parce qu'elle sait où elle est arrivée, puisqu'elle y a déjà été envoyée une fois, et vu qu'elle sait qu'elle est privée de toutes les douleurs et problèmes qui la tourmentent dans la vie. Contrairement à sa réplique interrogative « On continue ? », qui est optimiste, la réplique impérative « Continuons » de Garcin est pleine d'amertume et de pessimisme, parce qu'elle a été prononcée après que tous les trois protagonistes de la pièce se sont rendu compte qu'ils étaient condamnés à faire l'enfer les uns aux autres pour toujours. Là se trouve une des différences importantes entre les deux pièces que nous avons analysées.

Autour de l'espace physique, actif et fermé dans les pièces, les auteurs construisent aussi l'espace intime, abstrait et ouvert, ce que Gaston Bachelard dans *La Poétique de l'espace* définit comme « l'immensité intime » (Bachelard, 1961 : 209). C'est une catégorie philosophique qui repose sur l'imagination, la contemplation, la rêverie, la méditation, c'est-à-dire sur notre capacité mentale

de nous imaginer *ailleurs*, dans l'immensité d'un monde imaginaire et infini, en dehors de l'endroit étroit où nous sommes en réalité : « L'immensité est en nous » (Bachelard, 1961 : 210). Dans les espaces clos des deux pièces précédemment expliqués, l'espace de « l'immensité intime » s'ouvre dans les conversations des protagonistes par leurs souvenirs, réflexions sur leurs vies et les actes qui les y ont emmenés. Pour les personnages de Schmitt, cet espace intime évoque la nostalgie et même donne l'espoir qu'ils auront l'opportunité de (re)vivre et corriger leurs erreurs. Grâce à la force de leur imagination et optimisme, ils réussissent à se libérer de l'espace fermé au moins pour quelques instants. En revanche, pour les protagonistes sartriens l'espace intime devient l'espace des péchés, de la mauvaise conscience et de la culpabilité. Ils ne peuvent jamais sortir de l'enfer car ils le construisent eux-mêmes – l'enfer n'est ni dans les bûchers, ni dans les tridents diaboliques, ni dans les cercles et fosses souterrains dantesques, l'enfer est en eux.

CONCLUSION

Les deux pièces analysées sont des « pièces de l'enfermement » (Sarrazac, 2012 : 75) car elles nous montrent un espace fermé, clos. Mais, dans cette lumière, la symbolique de l'espace fermé obtient deux significations complètement différentes chez les deux auteurs. D'un côté, l'espace clos chez Sartre a un sens négatif, il rappelle la difficulté de coexistence des personnages, même l'impossibilité de partager le même espace. À un moment, Garcin propose qu'ils ferment les yeux et que chacun d'eux essaie d'oublier la présence des autres. Mais, il n'est pas possible de s'échapper même dans les pensées. Inès réagit tout de suite :

Ah! oublier. Quel enfantillage ! Je vous sens jusque dans mes os. Votre silence me crie dans les oreilles. Vous pouvez vous clouer la bouche, vous pouvez vous couper la langue, est-ce que vous vous empêcherez d'exister ? (Sartre 1994 : 51)

L'espace clos sous-entend ici que l'insupportable présence des autres représente le vrai enfer pour les protagonistes sartriens : « l'enfer, c'est les Autres » (Sartre, 1994 : 93). C'est justement la raison pour laquelle à la fin de la pièce ils y restent captifs, même si la porte s'ouvre, « dans la découverte de ce que la prison infernale est en réalité leur relation à trois, que ce qui les enferme, c'est l'objectivation de la culpabilité de chacun par le regard de

l'Autre... qu'ils ont en eux » (Verstraeten, 2005 : 124). En ce sens, la pièce illustre l'attitude de Sartre qui n'a jamais apprécié l'humanisme réconciliateur en tant qu'idéologie et a voulu démonter le mythe d'une intersubjectivité harmonieuse considérée depuis Platon comme un donné comme Pierre Verstraeten remarque en concluant que *Huis clos* devient ainsi « un lieu paradigmatique de la dénonciation » (Verstraeten, 2005 : 122). Sartre brise l'idéal de la communauté humaine en faisant de ses personnages des bourreaux qui font l'enfer les uns aux autres, ce qui est explicité dans la réplique prononcée par Garcin dans la pièce.

Néanmoins, dans une préface de la pièce *Huis clos*,⁵ Sartre explique que son idée était d'unir les personnages dans un espace clos parce qu'il a voulu illustrer son idée « L'enfer, c'est les Autres ». Mais, il note que cette réplique prononcée par Garcin dans la pièce est souvent mal interprétée : il ne voulait pas seulement dire que « nos rapports avec les autres étaient toujours empoisonnés, que c'étaient toujours des rapports infernaux », mais qu'il est possible d'avoir d'autres rapports avec autrui (Sartre, 1973 : 238). Or, « si les rapports avec autrui sont tordus, viciés, alors l'autre ne peut être que l'enfer [...] parce que les autres sont au fond ce qu'il y a de plus important en nous-mêmes pour notre propre connaissance de nous-mêmes » (Sartre, 1973 : 238). Simplement dit, en tant qu'être social nous dépendons du regard et du jugement d'autrui (c'est pourquoi il n'y a pas de miroirs dans le salon style Second Empire et Inès propose à Estelle de lui servir de miroir). Si nos rapports sont mauvais, nos connaissances sur nous-mêmes seront mauvaises aussi et nous nous mettons dans la totale dépendance d'autrui ou nous entrerons dans l'enfer. C'est par là que la représentation de l'espace clos dans la pièce de Sartre gagne une signification plus générale : nous pouvons être en enfer même si nous ne sommes pas morts, nous pouvons être des *morts vivants* :

[...] 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 [...] ces gens-là sont comme morts. En ce sens

⁵ En 1965 pour l'enregistrement de la pièce *Huis clos* sur disque, Sartre a enregistré une préface présentée dans le livre *Sartre, un théâtre de situations*, p. 237-240, contenant des textes et interviews choisis par Michel Contat et Michel Rybalka.

qu'ils ne peuvent briser le cadre de leurs soucis, de leurs préoccupations et de leurs coutumes [...] (Sartre, 1973 : 239).

Bien entendu, Sartre nous laisse la possibilité du choix – c'est à nous de changer nos actes, d'éprouver notre liberté en nous échappant de l'absurdité de l'espace fermé. « Quel que soit le cercle d'enfer dans lequel nous vivons, je pense que nous sommes libres de le briser » (Sartre, 1973 : 239). C'est justement la raison pour laquelle à la fin de la pièce il ouvre la porte pour faire sortir ses personnages, mais ils n'en sont pas capables et y restent captifs pour toujours par leur propre décision ; c'était leur choix à eux de ne pas sortir. « Et si les gens ne le brisent pas, c'est encore librement qu'ils y restent. De sorte qu'ils se mettent librement en enfer » (Sartre, 1973 : 239). De telle manière, nous concluons que l'espace clos dans la pièce de Sartre suggère, paradoxalement, l'idée de la liberté (du choix) et démontre finalement la mauvaise foi de ses protagonistes.

De l'autre côté, l'espace fermé dans la pièce de Schmitt porte une signification plutôt positive : même si les personnages se trouvent dans un endroit entre la vie et la mort, et qu'ils comprennent bien qu'ils peuvent mourir à chaque instant, la particularité de l'espace fermé leur signale qu'ils sont tous dans la même situation et un sentiment d'empathie et de fraternité naît entre eux. Cet endroit clos leurs fait comprendre qu'ils ne sont pas les bourreaux qui font l'enfer les uns aux autres, mais plutôt des amis qui peuvent s'entraider à mieux supporter la condition difficile. Ainsi, l'idéal de la communauté humaine détruite chez Sartre renaît chez Schmitt dont les attitudes philosophiques mènent vers l'humanisme réconciliateur si mésestimé par le premier. Cet optimisme avance vers la possibilité de salut qui est *a priori* exclus de l'existentialisme athée de Sartre. De son côté, Schmitt n'a pas la réponse à la question de l'existence divine. Il préserve non seulement la possibilité que Dieu existe et que le paradis attend les patients de l'Hôtel des Deux Mondes si la flèche au-dessus de l'ascenseur indique « le haut », mais il leur donne aussi l'opportunité de changer et améliorer leurs vies si la flèche indique « la Terre ». Donc, dans sa pièce, la liberté n'est pas absolue – ce qui est le cas chez Sartre, mais elle est plutôt conditionnée par une force majeure qui gère la direction des flèches. C'est de cette manière que l'espace chez Schmitt n'est pas complètement fermé ; au contraire, il peut être facilement ouvert. Il ne faut que croire.

À la fin, cette analyse a montré que les conceptions similaires de l'espace dans les pièces *Huis clos* de Jean-Paul Sartre et *Hôtel des Deux Mondes* d'Éric-Emmanuel Schmitt portent les différentes conceptions philosophiques. Tandis que Sartre reste fidèle à l'existentialisme athée qui glorifie la liberté humaine et met l'accent sur l'importance du choix et la responsabilité de nos propres décisions et actes, Schmitt est plus proche à une vision chrétienne selon laquelle Dieu a créé l'homme libre et lui a offert l'espoir en salut. L'auteur explique sa philosophie et son rapport avec celle sartrienne en disant dans une interview qu'il est un existentialiste croyant du côté de Pascal plus que de Sartre :

Il y a un christianisme dont je me sens proche c'est celui de Pascal. Dieu ne se mêle pas des histoires des hommes, puisqu'il a fait l'homme libre. J'ai besoin de croire que nous sommes libres pour pouvoir croire à la morale et à la responsabilité. Et si Dieu est juste une fiction que l'homme invente pour l'homme, c'est une fiction utile (Carpentier, 2005, réponse 12).

Cet extrait résume bien les différences entre les idées philosophiques de Sartre et de Schmitt : le thème principal de Sartre est la liberté, tandis que Schmitt l'aborde aussi, mais introduit le thème du mysticisme qui devient, semble-t-il, crucial. D'ailleurs, Schmitt explique cette différence majeure : « Là où Sartre voit de l'absurde, de l'insignifiant, moi je vois du mystère, un sens qui m'échappe » (Carpentier, 2005, réponse 6). Si nous appliquons ces deux visions à l'analyse précédente, il nous reste à conclure que les « pièces de l'enfermement » (Sarrazac, 2012 : 75) sont devenues les pièces de la liberté – l'espace fermé dans les deux pièces peut s'ouvrir soit par notre propre volonté, soit par la divine. C'est à nous de prendre le *pari*.⁶

⁶ Ce mot nous renvoie à « l'argument du pari » pascalien sur l'existence de Dieu, exposé dans son fragment 233 (dans l'édition de Brunschvicg, ou 418 dans l'édition de Lafuma) des *Pensées*, son apologie de la foi. Dans ce texte, Pascal propose à l'athée de parier sur l'existence de Dieu. Selon lui, il faut parier, puisque l'homme est « embarqu[é] » (Pascal, 1995 : 90), rien ne dépend de sa volonté. Si Dieu existe, l'homme gagnera tout, sinon, il ne perdra rien. Dans la pièce de Schmitt, après avoir fait la connaissance de Laura, Julien se rend compte qu'il craint moins la mort qu'auparavant, et explique ce changement crucial en disant qu'il a « fai[t] le pari » (Schmitt, 2007 : 277). Sur les références pascaliennes dans l'œuvre de Schmitt voir : Bjelić (2021 : 473-484).

Nikola Bjelić, Vanja Cvetković

CONCEPT OF SPACE IN THE PLAYS *BETWEEN WORLDS*
BY ÉRIC-EMMANUEL SCHMITT AND *NO EXIT* BY JEAN-PAUL SARTRE

Summary

In the present work, we tried to analyze the role of the space in the play *Between Worlds* (1999) by Éric-Emmanuel Schmitt by comparing it with the play *No Exit* (1944) written by Jean-Paul Sartre. We used Sartre's play as a guide and starting point in the analysis of space in the Schmitt's, given numerous intertextual relationships connecting them. The intertextuality is present not only on the level of content, but also on the philosophical level: both plays reconsider the questions of human existence and death, God, mysticism. The concept of closed, but active space is very important for better understanding of the main ideas that authors tend to offer: Sartre places his characters in a plain room furnished in Second Empire style which represents the hell, while Schmitt chooses a hotel *between worlds*, a hospital somewhere between life and death. Starting from different classifications of theatrical space by Hélène Laliberté, we attempted to determine the mimetic's function of space or, in other words, define the figurative role of space in the action progression. For a better understanding of the role that the closed space has in both plays, we also referred to Anne Ubersfeld's researches of theatrical space, especially to two types of space she defines as *the scenic place* (*le lieu scénique*), the place that is "materially defined" (Ubersfeld, 1996a : 37), and *the dramatic space* (*l'espace dramatique*) that represents an abstraction "including not only the signs of the representation, but also the whole virtual spatiality of the text, even what is intended to be the off-stage" (Ubersfeld, 1996a : 37). The purpose of the present paper was to analyze the function of those two types of space in the Schmitt's play and to point out their similarities and differences in relation to the Sartre's drama.

Key words : theater, theatrical space, scenic place, dramatic space, intertextuality, mystery, human condition.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Bachelard, G. (1961). *La Poétique de l'espace*. Paris : PUF.
- Bjelić, N. (2021). La rencontre avec Dieu : lecture des *Pensées* de Pascal dans l'œuvre d'Éric-Emmanuel Schmitt. In: Bojović, D. (éd.) (2021). *Crkvene studije*. N° 18. Niš : Centar za crkvene studije, Univerzitet u Nišu, Centar za vizantijsko-slovenske studije, Međunarodni centar za pravoslavne studije. 473–484.
- Carpentier, M.-Yadan, T. (2005). *L'optimiste volontaire*. Interview avec Éric-Emmanuel Schmitt. Consulté le 16 juin 2015, disponible sur :

- <http://evene.lefigaro.fr/livres/actualite/interview-d-eric-emmanuel-schmitt-170.php>.
- David, M. (1995). *Le théâtre*. Paris : Belin.
- Hsieh, Y. (2006). *Éric-Emmanuel Schmitt ou la philosophie de l'ouverture*. Birmingham : Summa Publications inc.
- Hugo, V. (2009). *Préface de Cromwell*. Paris : Larousse, Petits classiques.
- Jevtović, V. (2006). Sartrova književnost kao medijum njegove filozofije. In : Novaković, J. (éd.) (2006). *Žan-Pol Sartr u svom i u našem vremenu*. Beograd : Filološki fakultet. 133–144.
- Laliberté, H. (1998). Pour une méthode d'analyse de l'espace dans le texte dramatique. In : *L'annuaire théâtral*, 23. Montréal : Université du Québec, Société québécoise d'études théâtrales (SQET), Figura-Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire. 133–145. <https://doi.org/10.7202/041350ar>
- Pascal, Blaise (1995). *Pensées*. Paris : Bookking International.
- Ryngaert, J.-P. (2007). *Lire le théâtre contemporain*. Paris : Dunod.
- Sarrazac, J.-P. (2012). *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*. Paris : Seuil.
- Sartre, J.-P. (1994). *Huis clos suivi de Les Mouches*. Paris : Gallimard.
- Sartre, J.-P. (1973). *Sartre, un théâtre de situations*. Textes rassemblés, établis, présentés et annotés par Michel Contat et Michel Rybalka. Paris : Gallimard.
- Schmitt, É.-E. (2007). *Hôtel des Deux Mondes*. In : Schmitt, É.-E. (2007). *Théâtre 3*. Paris : Albin Michel.
- Ubersfeld, A. (1996a). *Les termes clés de l'analyse du théâtre*. Paris : Seuil.
- Ubersfeld, A. (1996b). *Lire le théâtre*. Tome 1. Paris : Lettres Belin SUP.
- Verstraeten, Pierre. (2005). La problématique de la communauté humaine dans *Huis Clos* et *Les Séquestrés*. *Revue internationale de philosophie*, 231, no. 1. 121-146. <https://doi.org/10.3917/rip.231.0121>

