

## L'ENFER MÉTAPHORIQUE CHEZ SARTRE ET GUIMARÃES ROSA

Josina Nunes Drumond

Resumé: Ce travail propose une recherche des traits communs dans l'oeuvre de deux écrivains, un français et un brésilien qui, malgré avoir vécu à la même époque, ont eu une expérience de vie tout à fait différente, l'un à Paris et l'autre dans le « sertão » de Minas Gerais. Il s'agit de l'abordage intertextuelle de l'altérité, dans la pièce *Huis clos*, de Sartre, et du livre *Dão-lalalão*, de Guimarães Rosa, ayant comme support théorique, l'essai d'Ontologie Phénoménologique de Sartre *L'être et le néant*. On focalisera le regard de l'autre en tant que médiateur de l'être pour sa propre reconnaissance ; la tension entraînée par la présence encombrante et torturante de ce regard, qui risque de dévoiler les secrets le plus intimes de l'être. C'est un enfer métaphorique, où chacun est, à la fois, victime et bourreau, ayant comme instrument de torture, le simple regard.

Mots Cles: Regard, France, Sartre; Brésil, Guimarães Rosa

*Je transforme ce **Je pense, donc je suis**, qui m'a tant fait souffrir, car plus je pensais, moins il me semblait être – et je dis: **On me voit, donc je suis.***

Sartre

Ce travail propose de rechercher des traits d'intertextualité entre deux écrivains du XX<sup>ème</sup> siècle, provenant de deux mondes tout à fait différents: l'un de Paris (Sartre) et l'autre du Sertão Brésilien (Guimarães Rosa). Du premier, on abordera le texte dramatique de la pièce de théâtre *Huis clos*, et du second, le conte *Dão-lalalão*. On essaiera d'établir des rapprochements entre les deux, en ce qui concerne la question de l'altérité, plus spécifiquement la question du regard d'autrui, ayant comme support théorique l'essai d'ontologie phénoménologique de Sartre *L'Être et le néant*. Dans les deux oeuvres on peut trouver la torturante présence du regard de l'autre et la crainte du dévoilement d'un passé qu'on voulait effacer à tout

prix. La présence encombrante et menaçante de l'autre engendre une tension chez l'individu dont l'identité est soumise à un regard indiscret, capable d'enlever le masque de celle-ci, et même de la dénier.

En ce qui concerne l'intertextualité, un texte, considéré comme original, n'est que le résultat d'innombrables textes assimilés par l'auteur tout au long de sa vie. Même si le lecteur n'est pas capable d'y identifier des citations, des copies, des paraphrases, des parodies, des allusions, des pastiches etc, l'oeuvre est toujours imprégnée de connaissances acquises à travers plusieurs textes qui la précèdent.

L'intertextualité arrive, dans certains cas, sans que l'auteur s'en aperçoive, car il apporte déjà, dans son bagage culturel, des éléments provenant de textes absorbés et métamorphosés par plusieurs générations. Ce phénomène de dialogisme textuel, défini par Kristeva comme une mosaïque de citations, a été abordé précédemment par Bakhtin, qui a fait l'esquisse de la première théorie structurale du fonctionnement intertextuel d'un roman en tant que construction polyphonique où se croisent plusieurs voix.

Dans *Dão-lalalão*, il n'y a aucune allusion à l'oeuvre de Sartre. Même si l'on considère que la pièce de Sartre a été publiée avant le conte de Rosa, et que celui-ci dominait parfaitement la langue française, on ne peut pas affirmer qu'il l'ait lue.

De toutes façons, le même conflit, dû à l'altérité, constitue le leitmotiv dans les deux textes. Le thème de *Huis clos* se rapporte directement aux études théoriques de Sartre à propos des « relations concrètes avec autrui », abordées dans la troisième partie du troisième chapitre de l'oeuvre *l'Etre et le néant*.

C'était habituel chez Sartre, d'accéder l'essentiel de ses complexes théories au public à travers ses pièces de théâtre, telles que *Les mouches*, *Huis clos*, *Les mains sales*, *Le diable et le bon dieu*, *Les sequestrés d'Altona*, *La nausée* etc., où il y a des situations et des personnages avec lesquels le spectateur ou le lecteur peut s'identifier facilement.

D'après lui, le regard est avant tout un médiateur qui remet l'être à soi-même.

Si je suis obligé de passer par autrui pour savoir l'être que je suis, comment ne pas me considérer comme prisonnier de ce regard étranger qui tend à me faire chose? (apud BRUEZIERE, 1973, p. 24).

Eu me vejo por que alguém me vê (SARTRE, 1997, p. 335)

O outro detém um segredo: o segredo do que sou (p. 454)

Quando o outro me olha, sei que não se trata apenas de um corpo que me vê ou de um animal que me percebe: sei que atrás daqueles olhos há uma consciência (...) O outro me reduz à condição de objeto e minha reação passa a ser a vergonha. Mais do que conhecer, vivo a situação de ser visto, suspenso na ponta do olhar do outro. ( BORNHEIM, 1971, p. 87)

Le texte, ayant d'abord comme titre *Les autres* et puis *Huis clos*, a été traduit en portugais comme *Entre quatro paredes*. Le mot 'huis', du français archaïque veut dire 'porte' et l'expression 'à huis clos' signifie 'toutes portes fermées'. Un ami de Sartre lui a demandé de concevoir une pièce de théâtre peu coûteuse, qui puisse être jouée n'importe où, ayant un simple décor et peu de personnages. Il a créé alors une pièce concise et économique, un petit chef-d'oeuvre de la littérature dramatique ayant une seule action présentée de façon continue, pendant 75 minutes, et une croissante tension dramatique. Le décor est composé d'une salle sans fenêtre et sans miroir, meublée de trois sofas style Second Empire. Sartre y met trois personnages : Garcin, Estelle et Ignès. Ils ont tous conscience de l'endroit où ils sont; en enfer. Mais, c'est un enfer sans feu, sans démons, sans bourreaux et pourtant, efficace. Il s'agit d'un enfer métaphorique. Au début, ils échangent des mensonges à propos des réels motifs de leur damnation. Peu à peu, chacun se dénie auprès des autres en leur racontant ses péchés sur terre. Garcin avait été cruel envers sa femme pendant cinq ans et en outre, il était mort lâchement, en désertant la guerre. Ignès avoue d'avoir été lesbienne et d'avoir persuadé une femme de quitter son mari pour vivre avec elle. Estelle avait tué son propre fils et avait induit son amant au suicide. La confession de leurs faiblesses les rend démoralisés.

Puisqu'ils seraient ensemble pour toujours, Garcin leur propose de s'aider mutuellement pour rendre l'existence post-mort moins amère. Pourtant, cela est impossible, car il s'agit de trois êtres qui ne s'entendraient jamais.

Garcin – Il ne fera donc jamais nuit ?

Inès – Jamais

Garcin – Tu me verras toujours ?

Inès – Toujours.

Garcin - ... avec tous ces regards sur moi, tous ces regards qui me mangent... alors, c'est ça, l'enfer. (...) l'enfer, c'est les autres". (SARTRE, 1947, p. 42)

L'absence de glaces empêche qu'ils se voient sans l'intermédiaire des yeux des autres. Inès offre ses yeux à la coquette Estelle pour qu'elle s'en serve comme des glaces. Ainsi, Inès pourrait la dominer. Comme Garcin ne la regarde pas, elle a besoin des yeux d' Inès, puisque sans être vue elle aurait l'impression de ne pas avoir une vraie existence. Si ce miroir-là décidait de mentir, Estelle ne serait plus sûre d'elle-même.

Dans le salon il y a une lampe qui ne s'éteint pas. Les yeux des trois personnages ne clignent jamais et ne peuvent donc pas chercher de refuge dans l'obscurité. Ils sont obligés de voir et d'être vus pour l'éternité; une vraie torture. « C'est la vie sans coupure (...) sans paupières, sans sommeil... comment pourrai-je me supporter ? (...) le bourreau, c'est chacun de nous pour les deux autres »(SARTRE, 1947, p. 44).

La présence de la belle et attrayante Estelle est motif de torture pour Garcin qui la désire ardemment. Inès, qui la désire aussi pose son regard toujours sur les deux. “Je suis là et je vous regarde. Je ne vous quitterai pas des yeux, Garcin; il faudra que vous vous embrassiez sous mon regard...” (SARTRE, 1947, p. 75)

Ainsi, chacun est le bourreau des deux autres. Garcin, par exemple, pourrait être vu et se considérer un héros, mais Inès le voit comme un grand lâche. Il se sent donc un vrai lâche. Son identité n'est pas chez lui même, mais telle qu'elle est conçue par autrui.

Tu es un lâche, Garcin, un lâche parce que je le veux”(idem).

L'autre est là, encombrant: des yeux qui apprivoisent, une conscience qui juge, une présence qui gêne. Dans ce salon Second Empire aux portes fermées, l'autre est de trop. » ( BRUIZIERE, 1973, p. 31)

La pièce de Sartre commence par l'arrivée de Garcin à l'enfer, accompagné d'un garçon qui le conduisait à sa dernière demeure. Le conflit s'installe tout de suite, après l'arrivée des deux autres.

Dans le conte de Guimarães Rosa, au contraire, dans un rythme plus lent, le rythme du « sertão » on a l'occasion de connaître la vie passée des personnages avant que le conflit s'installe. Soropita, le protagoniste, chevauche son *Caboclim* en se souvenant des bons et des mauvais moments vécus en tant que brigand et bouvier. Après avoir fait la connaissance de Doralda, il décide de changer de vie. Elle, à son tour, quitte la prostitution. Ensemble, loin de tous, ils se marient et commencent une nouvelle et harmonieuse vie, dans la zone rurale, où ils sont respectés et aimés de tout le voisinage. Leur tranquillité finit lorsque, dans la région, apparaît un ancien ami de Soropita, avec qui il fréquentait les bordels d'autrefois. Dalberto surgit dans son chemin, à cheval, lorsqu'il faisait le parcours entre le village de Andrequicé et la région du *Ão* où il vivait. Ravi de revoir son grand ami, Soropita l'invite immédiatement à dîner chez lui. Chemin faisant, ils parlent des jours anciens, des soirées de plaisir et des orgies chez des prostituées, dans la ville de Montes Claros. Soudain, Soropita pense à sa femme Doralda, qui l'attend pour le dîner. Il l'avait connue justement dans une maison de tolérance, à Montes Claros et il ne sait pas si Dalberto la connaît. Il tient à ce que personne ne connaisse le

passé interdit de sa respectueuse épouse. Si Dalberto avait déjà été client de Doralda, tout serait perdu. En plus, Dalberto connaît aussi le violent passé de brigand qu'il tient tellement à oublier. Soropita risque de voir s'écrouler d'un coup sa nouvelle image de chef de famille paisible, travailleur et honnête. Le conflit de Soropita, exposé au regard de Dalberto, constitue le leitmotiv de cette oeuvre et crée tout au long du conte, des moments de tension.

Pendant le voyage il se met à réfléchir. Il faut se débarrasser de son ami avant d'arriver à la maison. Il faut le tuer, malgré leur amitié. De peur d'être injuste, il décide de le tuer au cas où il connaîtrait son épouse. Pour ne pas risquer de tuer un innocent, il décide d'attendre l'arrivée chez lui et de faire très attention à la réaction de chacun d'eux, au moment où ils se verraient face à face. Un geste où même un regard suspect entre sa femme et Dalberto déclencherait chez celui-ci sa propre la condamnation à mort. Soropita se sent prisonnier de la liberté de l'autre, à la merci de son regard. Il risque de se soumettre à l'appréciation d'autrui. Au cas où ses secrets seraient révélés, il aurait honte, il ne pourrait plus supporter, dorénavant, les regards des voisins tournés sur son passage.

A vergonha e o orgulho me revelam o olhar do outro e, nos confins desse olhar, revelam-me a mim mesmo. [...] E esse eu que sou, eu o sou em um mundo que o outro me alienou [...] Assim, sou meu ego para o outro no meio de um mundo que escoá em direção ao outro. (SARTRE, 1997, p. 336)

Selon Sartre, comme l'autre est libre, son regard limite la liberté de celui qui est regardé et le couvre d'indétermination et d'imprévisibilité. L'être vu traîne un fardeau; son péché originel, c'est celui de l'existence d'autrui.

Plus ils s'approchent de la maison, plus augmente la tension de Soropita. Son ami n'a peut-être jamais vu Doralda, pense-t-il. Par contre, peut-être qu'il vient justement pour se certifier, voir de ses propres yeux, que Soropita vit avec une femme moralement damnée.

Talvez, até, os dois já tivessem pandegado juntos, um conhecia o outro de bons prazeres... sendo Sucena, Doralda espalhava fama, mulher muito procurada... Dalberto, moço femeeiro...; Ai, sofrer era isso, pelo mundo pagava! O que adiantava ele ter vindo para ali, quase escondido, fora de rotas, começando nova lei de vida? E a consideração que todos mostravam por ele, aquele regime de paz, de sossego, de bondade, tão garantido, e agora ia-se embora (...) logo, caia na boca-do-povo. Notícia, se a boa corre, a ruim avoa... De hora p'ra outra, estava ele ali entregue aos máscaras, quebrado de seu respeito, lambido dos cachorros, mais baixo do que a soleira da espora. (ROSA, 1965, p. 836)

Exceptionnellement, lorsqu'ils arrivent, Doralda n'est pas à la porte, pour saluer son mari. Les voisins s'approchent pour que Soropita leur raconte de chapitre du feuilleton, écouté à la radio. Il faut ajouter que comme il n'y a pas de poste de radio dans la région du Aço, chaque jour, quelqu'un va au village plus proche, à cheval, pour écouter le chapitre du jour. Au début de la soirée, les voisins se réunissent chez Doralda et Soropita pour écouter l'exposé de leur envoyé spécial au village. Soropita, se distrait un petit peu, au moment où il reçoit ses voisins et ne remarque pas les salutations entre Doralada et Dalberto. Son doute continue donc et la tension augmente de plus en plus. Il se martirise sans cesse. Peut-être, pense-t-il, tous les deux se sont mis d'accord pour faire semblant de ne pas se connaître. Par contre, peut-être qu'ils sont sincères; c'est vraiment la première fois qu'ils se voient. Il faut être très attentif, remarquer chaque geste, chaque regard, chaque mot, enfin, chaque petit détail.

Dalberto acompanhava com os olhos grandes os movimentos dela, aquele bonito meneio e tal. Olhara até o fim, a ser que estava saboreando, sabendo que ela tinha sido (...) Sabia por tanto, dúvida não tinha mais. O Dalberto tinha se lembrado: a Dadã, a Sucena da rua dos Patos! Pois certo, se lembrava. (ROSA, 1965, p. 845)

Ce ex-brigand et actuel honnête homme porte sur sa peau les marques du passé (sept marques de balles) et dans la mémoire, des images de souffrance.

L'absence de dénouement du conte, qui finit par des points de suspension, et de la pièce, qui finit par « eh bien continuons ! » garde ouverte la question de la vulnérabilité de l'identité de l'être face au regard d'autrui.

Sartre, dans son essai d'ontologie *L'être et le néant*, essaie d'élucider les problèmes qui accompagnent le noyau de toute tradition métaphysique occidentale. Partant du « phénomène », il suit deux chemins : d'un côté, il essaie de déterminer le fondement du phénomène (en-soi), et de l'autre côté, il analyse plus longuement le fondement de la conscience (pour-soi). Un troisième problème abordé, c'est celui du rapport existant entre ce deux royaumes, qui présentent apparemment une radicale opposition. Selon Sartre, l'être-en-soi est ce qu'il est ; opaque, massif, sans aucune possibilité de rapport avec quoi que ce soit. Fermé en soi, il ignore l'altérité et échappe à la temporalité. Il a une parfaite identité, une pleine adéquation.

L'être-pour-soi, c'est la conscience, la pure essence ; c'est le néant. L'homme conduit le néant par la liberté et par le questionnement à propos de soi même. L'homme est l'être à travers lequel le néant vient au

monde.

Dans la troisième partie du troisième chapitre de l'oeuvre *l'être et la néant*, Sartre aborde les relations concrètes avec autrui (le-pour-autrui). Sa pièce *Huis clos* se rapporte directement à ses études théoriques à propos des relations concrètes avec autrui. "Si je suis obligé de passer par autrui pour savoir l'être que je suis, comment ne pas me considérer comme prisonnier de ce regard étranger qui tend à me faire chose?" (BRUIZIERE, 1973, p. 24). Dans son essai d'ontologie phénoménologique, avant d'aborder le regard d'autrui et les relations concrètes avec autrui, Sartre analyse l'abordage de la même thématique chez d'autres penseurs qui l'ont précédé : Kant, Husserl, Hegel et Heidegger.

Il considère que le regard est, avant tout, un intermédiaire qui remet l'être à soi même (Je me vois parce que quelqu'un me voit). Dans l'existence quotidienne, le pour-soi découvre la réalité de l'autre, qui surgit en tant que médiateur du soi avec soi-même.

Quando o outro me olha, sei que não se trata apenas de um corpo que me vê ou de um animal que me percebe: sei que atrás daqueles olhos há uma consciência. Já dissemos que eu sou através do olhar do outro. Mas como sou ? Ao ser vista, a consciência sofre como uma hemorragia interna, perde seu caráter de ser presença em si e é avassalada pelo olhar. O outro me reduz à condição de objeto e minha reação passa a ser a vergonha. Mais do que conhecer, vivo a situação de ser visto, suspenso na ponta do olhar do outro. (BORNHEIN, 1971, p. 87)

Dans *Huis clos*, Garcin, Inès et Estelle, prisonniers les uns des autres par le permanent domaine du regard, ce sont des victimes sans défense, esclaves de la liberté d'autrui. Ces trois personnages sont à la fois bourreaux et victimes, étant donné que le regard-regardé est aussi le regard qui regarde.

Pour conclure, quoiqu'il soit, tout texte est imprégné de connaissances acquises à travers des textes précédents. Dans le conte *Dão-lalalão* il n'y a aucune allusion à l'oeuvre de Sartre. Néanmoins, le même type de conflit s'installe au milieu des deux trames. Le thème est travaillé dans deux contextes tout à fait différents et aussi dans de différents genres. D'un côté, ladite oeuvre de Sartre est une « pièce à thèse » et donc tient à la primauté de la thématique ; de l'autre côté, ladite oeuvre de Rosa tient à la densité du récit et à la primauté du langage millimétriquement travaillé. Dans toutes les deux on remarque la torturante présence du regard d'autrui, la crainte du dévoilement du passé, l'esclavage conflictuel du regard, l'instabilité de l'identité humaine face à l'altérité et l'éternelle quête de la propre identité. Dans les deux oeuvres, la présence de l'altérité devient embarrassante, encombrante, menaçante, enfin, un vrai enfer métaphorique.

Artigo recebido e aprovado em novembro de 2006.

### References

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

\_\_\_\_\_. *Dialogisme et analyse du discours*. Trad. Jean Paytard. Paris: Bertrand-Lacoste, 1995.

BORNHEIM, Gerd A. *Sartre: metafísica e existencialismo*. São Paulo: Perspectiva, 1971. Col. Debates n.36

BRUEZIERE, Maurice (Dir.). *Huis clos de Jean-Paul Sartre*. Paris: Gallimard, 1973. (Col. Lire aujourd'hui).

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 1993.

ROSA, João Guimarães. "Dão-lalalão": In: *Noites do sertão*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase e cia*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1988.

SARTRE, Jean-Paul. *Huis clos*. Paris: Gallimard, 1947.

\_\_\_\_\_. *O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica*. 4. ed. Trad. Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 1997.

ROLNIK, Sueli. *Cartografia sentimental*. São Paulo: Estação liberdade, 1989.