

ÉTAPE 1 : La littérature de l'absurde

4. L'ère des incertitudes

Beckett

Ionesco

Tardieu

Yourcenar

C. Roy

Butor

Tournier

Sarraute



Paul Rebeyrolles, *Narcisse*, 1989 (peinture sur toile, 250 x 250 cm ; Collection particulière).

“Qui sommes-nous ? D'où venons-nous ? Où allons-nous ? Nous avons des réponses physiques, biologiques, anthropologiques, sociologiques, historiques de plus en plus certaines à ces questions. Mais ces réponses n'ouvrent-elles pas des questions beaucoup plus vastes que celles qu'elles renferment ? Nous sommes dans un univers où sans cesse, par myriades, des étoiles meurent, éclatent, naissent et renaissent. Nous sommes des êtres physiques situés dans le troisième satellite d'un petit soleil de la Voie lactée. Nous sommes les êtres biologiques les plus cérébralement développés du rameau cérébralement le plus développé de l'évolution animale. Nous sommes des humains de l'espèce dite homo sapiens, pour qui le problème, l'énigme, le mystère les plus grands sont sa propre capacité à résoudre les problèmes, dénouer les énigmes, considérer les mystères. Nous sommes parties constitutives, intégrées, autonomes et servies à la fois, de sociétés gigantesques nommées nations. Nous sommes dans le cinquantième millénaire - le cinq millième siècle - du devenir des sociétés humaines, dans le dixième millénaire de l'aventure historique des sociétés-États, et nous allons peut-être aborder le troisième millénaire de l'ère chrétienne occidentale.

Mais nous sommes devenus irrémédiablement perplexes et désorientés sur notre situation dans le monde, depuis que nous avons appris que nous étions dans une petite toupie qui tourne en plein ciel autour d'une boule de feu. Et lorsque nous avons compris que notre soleil était un astre pygmée perdu parmi des milliards d'étoiles, relégué à la périphérie d'une petite galaxie de banlieue, nous avons perdu toute certitude fondamentale sur notre situation, notre destin, notre sens.”

Edgar Morin, *Pour sortir du XX^e siècle*, Éd. Nathan, 1981.

- En quoi ce tableau illustre-t-il le mythe de Narcisse ?
- Que montre-t-il d'inquiétant, d'angoissant ? Étudiez successivement le portrait lui-même et son reflet.
- Ce tableau est-il à votre avis, représentatif de la fin du 20^e siècle ?

La période qui s'étend de 1958 à nos jours est caractérisée par un double phénomène en apparence contradictoire : d'un côté la mondialisation des informations et des problèmes, par suite de l'intense développement des communications, de l'autre une fragmentation de la connaissance et de l'approche du monde. Ce paradoxe est à l'image d'une évolution qui centralise et disperse, multiplie les données tout en les morcelant et fait disparaître les repères traditionnels. Le passage d'un millénaire à l'autre fait converger les incertitudes d'un siècle de progrès où se mêlent tous les extrêmes.

Refus et crises

Caractérisées par une intense activité de développement (scientifique et industriel) et de modernisation, les années 1958-68 suscitent dans les sociétés occidentales (États-Unis et Europe) des réactions de malaise. Le « *baby-boom* » est à l'origine d'un rajeunissement de la population : la génération de l'après-guerre atteint sa majorité entre 1960 et 1968, sans trouver, dans la vie sociale et politique, de réponses à ses aspirations. Aux Guerres de décolonisation (Algérie, Afrique, Viêt-nam), elle oppose une idéologie de paix et d'amour qui s'épanouit dans le mouvement hippie et culmine lors des grands rassemblements musicaux comme celui de Woodstock (1969). La « *Beat Generation* » américaine des années 50 fait des émules en Europe, valorisant le voyage, le refus des valeurs bourgeoises. Face au monde adulte qui tente de sauvegarder des traditions stables, les adolescents se regroupent et professent des idéaux de liberté et de contestation, revendiquant le droit de disposer d'eux-mêmes, de « faire la route » et de se droguer. Cette contestation atteint son apogée en 1968, année qui voit se développer de véritables révolutions culturelles ou politiques (en France, le mouvement de Mai 68 parti de l'université de Nanterre, en Tchécoslovaquie : l'opposition au régime soviétique). Une ère de réformes semble s'ouvrir, mais les lendemains ne sont pas novateurs : l'insurrection pragoise est écrasée par les chars en août. En France, les années 70 voient revenir les incertitudes idéologiques dans une société de consommation dominée par la force des médias.

Masse et consommation

Le choc pétrolier de 1973 fait apparaître la puissance des imbrications économiques et politiques. Les restrictions imposées sur le plan de la consommation d'énergie, l'orientation vers le nucléaire et la recherche d'énergies de remplacement

révèlent une fragilité des sociétés modernes dont l'existence est associée à la consommation. En France, comme dans d'autres pays, la situation est à l'origine d'un dynamisme nouveau : intensification de la construction, grands travaux, exportation de technologie, implantation de multinationales, extraordinaire expansion de l'informatique qui s'installe dans tous les secteurs de la vie économique. Cette période de développement et de recherche suscite pourtant de nombreuses interrogations : le progrès ne va-t-il pas plus vite que la réflexion qui devrait l'accompagner ? La modification des structures juridiques et législatives est plus lente. Par ailleurs que devient l'homme pris dans ces réseaux qui le dominent et risquent de l'écraser ? Les dangers du progrès mis au service des sociétés (notamment dans les régimes totalitaires) sont perçus et dénoncés, mais il est difficile de s'opposer à ses accélérations qui touchent aux notions d'espace et de temps. On ne pense plus qu'en masse, groupe, pourcentages. Et l'on peut craindre que l'individu ne perde une grande part de sa liberté, soumis à des médias qui font l'information plus qu'ils ne la transmettent et qui conditionnent les opinions plus qu'ils n'aident à leur formation.

La vie culturelle

Les deux notions de masse et de consommation influencent la vie culturelle. On peut remarquer d'abord des orientations nouvelles, qui reflètent les phénomènes sociaux. Le « *Nouveau roman* », par exemple, dans les années 60, illustre le refus des structures traditionnelles (plus d'histoire, plus de personnage, plus de narrateur). Au théâtre, les pièces d'Ionesco et de Beckett mettent en scène le conformisme du langage, et le désespoir de ceux pour qui la vie n'a aucun sens. D'autres écrivains (Perec, Tardieu, Queneau) luttent contre le conformisme intellectuel par des contraintes formelles pleines de virtuosité (écrire un roman sans la lettre e). Ces tendances coexistent avec une production surabondante et variée, aussi éphémère que les objets de consommation, qui privilégie le vécu et l'expérience (journalistique, politique...). Entre la soumission aux modes de fonctionnement de la société de masse et de consommation et le refus, les écrivains ont un choix difficile. C'est celui de tous les créateurs, mais aussi de chaque individu, dont la liberté et l'autonomie se trouvent « grignotées » par le caractère tentaculaire de l'environnement. L'absence de repères solides et de points d'ancrage pour sauvegarder son individualité est, comme le signale le sociologue E. Morin, la caractéristique de cette fin de siècle tentée par le scientisme et l'écologie.

10. LA CULTURE CONTEMPORAINE, SES EXPÉRIENCES ET SES CONTRADICTIONS

1. Sens de l'appellation

L'adjectif *contemporain* n'indique ni des contenus ni une manière de faire : seulement une position relative dans le temps. Mais comment la délimiter ? En histoire, c'est la Révolution française de 1789 qui ouvre l'Époque contemporaine, mais qu'est-ce qui peut apparaître « contemporain », aujourd'hui, à un élève de moins de 20 ans ? Quant au nom *culture*, il a vu son sens s'étendre suite à certains développements techniques (cinéma, télévision, bande dessinée...) et à la démocratisation des pratiques. L'appellation ne désigne donc ni les limites ni l'unité de ce qu'elle couvre. Par souci de cohérence, on s'en tiendra ici à la *littérature* et on fera commencer le « contemporain » aux alentours de la **Deuxième Guerre mondiale**, événement pivot dans l'histoire des idées et des mentalités.

Il faut ajouter qu'à toute époque, les pratiques littéraires courantes sont plutôt conservatrices, alors que l'histoire littéraire met en valeur les mouvements novateurs.

Ainsi, quand éclate la révolution romantique, la « culture contemporaine » du moment est encore pétrie de Classicisme. De même, aujourd'hui, la plupart des romans et des pièces de théâtre relèvent de l'esthétique réaliste, certes modernisée dans ses contenus (problèmes sociaux et politiques, sexualité, inconscient...) et dans son langage (moins descriptif et explicatif, plus rapide, plus familier, voire cru...), mais toujours fidèle aux visées et aux règles principales de la représentation vraisemblable. Ainsi en va-t-il d'auteurs par ailleurs aussi divers que Vercors, M. Yourcenar, J. Anouilh, É. Ajar, M. Tourmier, Fr. Sagan, P. Mertens, J. Louvet, É.-E. Schmitt, Y. Reza, A. Nothomb, M. Houellebecq ou J. Littell...

Quant à la poésie, elle s'inscrit le plus souvent dans la mouvance du Symbolisme et du Surréalisme, sans toutefois apporter à la « Modernité » de nouvelles variantes identifiables comme des mouvements d'ensemble. Désormais moins lue, elle s'est repliée sur la diversité des expériences individuelles : exploration des formes et interrogation sur le langage (M. Deguy, D. Roche, J. Roubaud), expression lapidaire d'une quête existentielle (Y. Bonnefoy, Ph. Jaccottet, B. Noël, J. Réda, Ch. Hubin), célébration ample et lyrique d'une mystique (L. Gaspar, J.-Cl. Renard), écriture simple et sensible des réalités quotidiennes (R. Sabatier, Ch. Bobin, G. Goffette, J. Izoard)... Elle offre ainsi l'image d'un éclatement bien plus que d'une unité ; au point qu'à son propos, certains parlent de « crise », voire de remise en question de la notion même de poésie.

Pour rester dans la ligne des chapitres précédents, on ne présentera ici que **quelques nouveautés assez générales**, qui portent surtout sur le roman et le théâtre, devenus, dans la seconde partie du XX^e siècle, les genres à la fois les plus pratiqués et les plus ouverts aux « expériences et contradictions ».

2. Contexte historique et culturel

Même ainsi restreinte, la période apparaît traversée par des mouvements très divers, parfois opposés, qu'on ne peut résumer en quelques mots, surtout quand le champ d'observation s'élargit à la taille du monde et qu'on manque du recul nécessaire.

En économie et en politique, par exemple, coexistent ou s'affrontent des tendances à la **globalisation** et d'autres à la **particularisation** : guerre mondiale, guerre froide, création de l'Europe, mondialisation des marchés et des communications, uniformisation des modes de vie, d'une part ; de l'autre, décolonisation, naissance de nouveaux nationalismes, retour des conflits locaux, triomphe du libéralisme, droits de l'homme, culte de la liberté individuelle (« Interdit d'interdire ! » proclamaient les étudiants en révolte de mai 1968).

Dans le domaine des idées, se succèdent des réflexions (philosophiques, psychologiques...) sur la **condition de l'homme**, sa connaissance et sa maîtrise de lui-même, sa responsabilité et son engagement dans l'histoire, d'une

part. et. de l'autre, des théories (linguistiques, mathématiques...) qui tendent à effacer ces questions humanistes au profit de l'étude du fonctionnement de **systèmes formels** (dans les années 1960, le structuralisme* gagne l'ensemble des sciences humaines et certains n'hésitent pas à parler de « la mort de l'homme » !).

De telles tensions ne pouvaient manquer de se refléter dans la littérature, par une remise en question de plusieurs de ses éléments constitutifs : le sentiment d'identité individuelle et collective ; la connaissance de l'homme et du monde et la croyance en leur progrès ; la confiance dans la capacité du langage à dire cette connaissance et à contribuer à ce progrès. Autant d'interrogations posées aux deux esthétiques dominantes, celles du Réalisme et de la Modernité, et qui conduiront au dépassement de cette dernière dans une Postmodernité qui tente de tout concilier.

3. Quelques grandes tendances

3.1. Une interrogation radicale sur le sens de la vie : l'Existentialisme et la littérature de l'absurde

L'Existentialisme est une doctrine philosophique selon laquelle « l'existence précède l'essence » : l'homme n'est rien a priori, en vertu d'une nature, d'un destin ou d'une volonté divine ; il existe, tout simplement, comme les choses, et ne sera que ce qu'il fera de lui. Sans raison ni but imposés de l'extérieur, cette existence est donc profondément « absurde » et renvoie l'homme à une liberté dont il doit assumer les conséquences. Illustrée en France par Sartre, cette doctrine y domine le paysage intellectuel et littéraire jusqu'à la fin des années 1950.

La guerre et l'occupation ont favorisé le sentiment de l'absurdité de la vie humaine et de la nécessité pour chacun de faire ses choix. À peine libérée, toute une jeunesse fait de l'« existentialisme » un style de vie : anticonformisme social et moral, culte du jazz dans les caves de Saint-Germain-des-Prés, chansons de Juliette Gréco ou de Boris Vian rassemblent ces jeunes, auxquels on donnera le nom de « zazous ».

Quelques traits majeurs caractérisent le roman et le théâtre existentialistes.

- **Le sentiment de l'absurde.** Dans un monde sans Dieu, rien ne répond à notre désir d'ordre et de sens : nous y sommes « étrangers ». Qu'elle provoque nausée, angoisse ou révolte, cette découverte est le premier signe de lucidité et d'honnêteté ; ceux qui s'en protègent derrière les masques traditionnels (religion, devoir...) sont des « Salauds » (Sartre).

À l'influence de la philosophie s'ajoute ici celle de l'écrivain tchèque Kafka, connu en France dans les années 1930.

- **Le conflit de la liberté et de l'engagement.** « L'homme est condamné à être libre » (Sartre). Mais que faire de cette liberté, surtout dans des situations extrêmes ? Existe-t-il des valeurs qui dépassent l'individu ? La question de l'engagement (moral, social, politique) devient ainsi centrale, dans la vie et dans les œuvres des existentialistes. Elle fera de Sartre un apôtre de la « littérature engagée » et un « compagnon de route » du communisme* ; d'où la rupture avec Camus, plus attaché à la révolte morale et aux droits de l'homme qu'à la révolution politique.

- **Des innovations romanesques adaptées :** donner au récit des allures de document, dépouillé d'effets littéraires ; décrire les comportements des personnages sans en commenter les motivations secrètes (« Le monde des explications et des raisons n'est pas celui de l'existence » : Sartre).

Le modèle est ici le roman américain de l'entre-deux-guerres (Hemingway, Steinbeck...), marqué par la psychologie behavioriste* : seuls les comportements extérieurs sont connaissables. Il se double parfois d'une attitude inspirée de la phénoménologie*, qui remet en doute ce que l'on croit savoir des choses (leur nom, leur nature, leur « sens ») pour se centrer sur la perception subjective de leurs apparences.

Trois grands noms dominent la littérature existentialiste française.

Philosophe attiré de l'Existentialisme (*L'Être et le néant*), Jean-Paul **Sartre** (1905-1980) montre, dans *La Nausée*, un Roquentin découvrant peu à peu l'origine de son malaise : il existe sans « la moindre raison d'être là », il est « de trop ». Ses autres récits (*Le Mur*, *Les Chemins de la liberté*), comme ses pièces de théâtre (*Les Mouches*, *Huis-Clos*, *Les Mains sales*), mettent davantage en scène les liens difficiles entre liberté et responsabilité.

Compagne de Sartre, Simone de **Beauvoir** (1908-1986) explore la difficulté des choix au fil de l'existence, dans des romans (*L'Invitée*, *Les Mandarins*) et des écrits autobiographiques (*Mémoires d'une jeune fille rangée*). Mais elle est surtout connue comme pionnière du féminisme avec son étude magistrale sur *Le Deuxième Sexe*.

Autre théoricien de l'absurde (*Le Mythe de Sisyphe*, *L'Homme révolté*), Albert **Camus** (1913-1960 ; prix Nobel 1957) en donne des illustrations théâtrales (*Caligula*, *Le Malentendu*) et romanesques. *L'Étranger* a fait date par son écriture « blanche » : Meursault y raconte sans émotion une vie médiocre, qui le conduit à tuer sans raison et à se faire condamner à mort avant de comprendre in extremis « la tendre indifférence du monde » ; plus humaniste, *La Peste*, parabole de la guerre, décrit des attitudes contrastées face à la souffrance et à la mort.

Source : Georges LEGROS, Grands courants de la littérature française, Averbode, 2007

ÉTAPE 2 : Le théâtre de l'absurde

Le **Nouveau Théâtre** ou **Théâtre de l'absurde** (1950-1970) présente une vision de la condition humaine comparable à celle de l'Existentialisme. Avec deux différences majeures, toutefois. D'une part, les débats politiques ayant perdu de leur acuité, les auteurs rejettent l'aspect engagé des œuvres existentialistes. D'autre part, au lieu de disserter avec sérieux sur l'absurdité de notre condition, ils font un pas de plus et la mettent en scène avec des **moyens eux-mêmes absurdes** : contre toute la tradition dramatique, imprégnée de réalisme (à l'exception notoire d'A. Jarry : voir chapitre 6), ils tournent en dérision les situations, les actions, les personnages et parfois jusqu'au langage employé, en plaçant des héros pitoyables (clochards, infirmes, vieillards gâteux) dans un univers insolite marqué par l'humour noir.

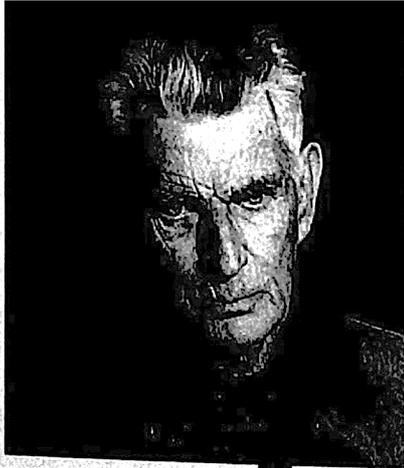
Samuel Beckett (1906-1989 ; *En attendant Godot*, *Oh ! les beaux jours*) et Eugène Ionesco (1909-1994 ; *La Cantatrice chauve*, *La Leçon*, *Rhinocéros*, *Le Roi se meurt*) sont les représentants les plus caractéristiques de cette tendance qui, comme le Nouveau Roman à la même époque, veut signifier par ses formes autant, sinon plus, que par ses contenus.

Source : Georges LEGROS, Grands courants de la littérature française, Averbode, 2007

Après la Seconde Guerre mondiale, le monde occidental se trouve plongé dans des difficultés d'ordre politique et social mais aussi dans une crise de la communication liée à la vérité. Le théâtre va permettre une rupture avec l'héritage de la tradition, par un refus d'un théâtre psychologique ou philosophique, par un refus du discours idéologique. Le théâtre de l'absurde dont **Beckett** et **Ionesco** seront les principaux représentants refuse un théâtre d'engagement ou à message. C'est avec le théâtre de Jarry, *Ubu roi* (1896), inventeur de la *pataphysique* (1897-1898), science des solutions imaginaires, que se fait l'amorce esthétique rompant avec celle du naturalisme et du symbolisme. **Artaud** avec son manifeste sur le théâtre de la cruauté, avec *Le Théâtre et son double* (1938), avait déjà manifesté l'envie d'en finir avec un théâtre fondé sur la parole, le texte et le dialogue. Progressivement, le théâtre évolue en transformant ses pièces en lieu d'expérimentation.

Dans les années 1950, tous les dramaturges partagent la même idée : l'absurdité du monde. **Camus** et **Sartre** avaient plongé leurs personnages dans une forme d'absurde, confrontés au désespoir mais dans des structures traditionnelles. Les auteurs de ce nouveau théâtre plongent le public dans une incertitude qui était jadis le lot des personnages : on y trouve de nombreuses agressions, contre les normes morales, linguistiques, le sens du réel, l'esprit logique. L'humour noir est souvent utilisé, faisant rire le public à propos des choses tragiques, ou dans une ambiance hallucinatoire. **Beckett**, **Ionesco**, **Adamov** n'étaient pas des hommes de théâtre à proprement parler, mais l'importance de leurs pièces, de leurs succès, ils la doivent aussi aux metteurs en scène Jean Vilar (1912-1971), **Jean-Marie Serreau** (1915-1973), **Jacques Mauclair** (1919-2001).

<https://www.philomag.com/articles/1-kilo-de-culture-generale-quest-ce-que-le-theatre-de-labsurde>



Samuel Beckett

Né en 1906, près de Dublin, en Irlande, Samuel Beckett arrive à Paris à l'âge de vingt-deux ans. Il est alors lecteur à l'École Normale Supérieure. En 1937, il se fixe à Paris à la suite de plusieurs années de détresse, de misère et de voyages en Europe. Après une première œuvre en anglais (*Murphy*), il décide d'écrire en français (*Molloy*, *Malone meurt*, *L'Innommable*). Il se tourne alors vers le théâtre, et utilise ce genre pour traduire le vide et la désespérance que lui inspirent le monde et la condition humaine. Il s'inscrit, en le développant, dans le théâtre de l'absurde traitant, par la dérision et par l'ironie, des angoisses et des attentes de l'être humain. *En attendant Godot* (1953), *Fin de partie* mettent en scène des clochards qui révèlent, dans des dialogues décousus, l'absurdité et l'impuissance du langage. Prix Nobel de littérature en 1969, Beckett meurt en 1989.

1906-1989

Portrait : Samuel Beckett, photographié par Brigitte Enguerand (détail).

En attendant Godot - 1953

« Je me demande... ce que tu serais devenu... sans moi... »

Vladimir et Estragon, les deux personnages sur lesquels s'ouvre cette pièce, attendent sans grand espoir la venue de Godot¹. Ces clochards loufoques et désespérés qui symbolisent la misère humaine et la solitude de l'homme sans Dieu, devisent et se querellent pour essayer de tuer le temps. Voici le début de la pièce.

Route à la campagne, avec arbre.
Soir.

Estragon, assis sur une pierre, essaie d'enlever sa chaussure. Il s'y acharne des deux mains, en abanant. Il s'arrête, à bout de forces, se repose en haletant, recommence. Même jeu.

Entre Vladimir.

ESTRAGON (renonçant à nouveau). - Rien à faire.

VLADIMIR (s'approchant à petits pas raides, les jambes écartées). - Je commence à le croire. (Il s'immobilise.) J'ai longtemps résisté à cette pensée, en me disant, Vladimir, sois raisonnable. Tu n'as pas encore tout essayé. Et je reprenais le combat. (Il se recueille, songeant au combat. À Estragon.) - Alors, te revoilà, toi.

ESTRAGON. - Tu crois ?

VLADIMIR. - Je suis content de te revoir. Je te croyais parti pour toujours.

1. en anglais, le mot *God* signifie Dieu.



VLADIMIR. - Que faire pour fêter cette réunion ? (Il réfléchit.) Lève-toi que je t'embrasse. (Il tend la main à Estragon.)

ESTRAGON (avec irritation). - Tout à l'heure, tout à l'heure.

Silence.

VLADIMIR (froissé, froidement). - Peut-on savoir où monsieur a passé la nuit ?

ESTRAGON. - Dans un fossé.

VLADIMIR (épaté). - Un fossé ! Où ça ?

ESTRAGON (sans geste). - Par là.

VLADIMIR. - Et on ne t'a pas battu ?

ESTRAGON. - Si... Pas trop.

VLADIMIR. - Toujours les mêmes ?

ESTRAGON. - Les mêmes ? Je ne sais pas.

Silence.

VLADIMIR. - Quand j'y pense... depuis le temps... je me demande... ce que tu serais devenu... sans moi... (Avec décision.) Tu ne serais plus qu'un petit tas d'ossements à l'heure qu'il est, pas d'erreur.

ESTRAGON (piqué au vif). - Et après ?

VLADIMIR (accablé). - C'est trop pour un seul homme. (Un temps. Avec vivacité.) D'un autre côté, à quoi bon se décourager à présent, voilà ce que je me dis. Il fallait y penser il y a une éternité, vers 1900.

ESTRAGON. - Assez. Aide-moi à enlever cette saloperie.

VLADIMIR. - La main dans la main on se serait jeté en bas de la tour Eiffel, parmi les premiers. On portait beau alors. Maintenant il est trop tard. On ne nous laisserait même pas monter. (Estragon s'acharne sur sa chaussure.) Qu'est-ce tu fais ?

ESTRAGON. - Je me déchausse. Ça ne t'est jamais arrivé, à toi ?

VLADIMIR. - Depuis le temps que je te dis qu'il faut les enlever tous les jours. Tu ferais mieux de m'écouter.

ESTRAGON (faiblement). - Aide-moi !

VLADIMIR. - Tu as mal ?

ESTRAGON. - Mal ! Il me demande si j'ai mal !

VLADIMIR (avec emportement). - Il n'y a jamais que toi qui souffres ! Moi je ne compte pas. Je voudrais pourtant te voir à ma place. Tu m'en dirais des nouvelles.

ESTRAGON. - Tu as eu mal ?

VLADIMIR. - Mal ! Il me demande si j'ai eu mal !

ESTRAGON (pointant l'index). - Ce n'est pas une raison pour ne pas te boutonner.

VLADIMIR (se penchant). - C'est vrai. (Il se boutonne.) Pas de laisser-aller dans les petites choses.

ESTRAGON. - Qu'est-ce que tu veux que je te dise, tu attends toujours le dernier moment.

VLADIMIR (révèusement). - Le dernier moment... (Il médite.) C'est long, mais ce sera bon. Qui disait ça ?

Éd. de Minuit.



Matias, maquettes de costumes pour *En attendant Godot* de Samuel Beckett, mis en scène par Roger Blin au Théâtre de l'Odéon en 1978 (aquarelle et mine de plomb, 50 X 32 cm ; Paris, Bibliothèque de la Comédie-Française).

LECTURE MÉTHODIQUE

■ Par l'observation des didascalies, du lexique et des principaux thèmes du passage, dites ce qui fait l'originalité de cette scène d'exposition.

■ En vous appuyant sur une analyse des répliques, étudiez le dialogue des deux personnages. Que nous

apprend-il sur leur façon de vivre ? Quelles relations entretiennent-ils ? À quoi le langage leur sert-il ?

■ En quoi ce texte est-il, à la fois, d'une tonalité comique et tragique ? Répondez à cette question en tenant compte de la situation mise en scène, du comportement et du langage des personnages.

ÉTAPE 3 : La philosophie de l'absurde

Sisyph, l'homme heureux qui rappelle Albert Camus

Par **Blandine Le Cain**

Publié le 07/11/2013 à 12:51, mis à jour le 07/11/2013 à 15:44

Des problématiques quotidiennes pour l'homme, sur lesquelles l'auteur a beaucoup écrit, et qu'il a parfaitement retrouvées dans l'objet de sa première œuvre philosophique: le mythe de Sisyph. Condamné par les dieux pour avoir osé les défier, Sisyph se retrouve à pousser sans cesse un rocher jusqu'au sommet d'une montagne du Tartare. Chaque fois qu'il atteint son objectif, la pierre retombe. Et il doit recommencer...

«Il faut imaginer Sisyph heureux»

Le Mythe de Sisyph paraît en 1942. L'auteur y explique que c'est lorsque Sisyph redescend de son sommet pour retourner pousser le rocher qu'il le passionne le plus. «Il faut imaginer Sisyph heureux», clame Camus. «Je vois cet homme redescendre d'un pas lourd mais égal vers le tourment dont il ne connaîtra pas la fin», écrit Camus. Or, pour l'écrivain, lors de ces retours incessants vers le labeur, Sisyph devient « supérieur à son destin ».

Paradoxe? Camus reconnaît que la condition de Sisyph est tragique car irréversible, et que le héros le sait. Mais en ayant justement pris conscience de cette condition, Sisyph redevient maître de son existence. «Toute la joie silencieuse de Sisyph est là. Son destin lui appartient. Son rocher est sa chose», résume Camus. L'auteur élargit cette conscience de l'absurde au monde moderne. L'ouvrier qui travaille, «tous les jours de sa vie, aux mêmes tâches», n'a pas un destin moins absurde d'après l'auteur. Ce destin devient tragique lorsque l'ouvrier en prend conscience. Mais ces destins irréversibles permettent aussi la rébellion et l'accomplissement, deux thèmes chers à l'auteur.

«Bâtir un univers sans maître»

«Sisyph enseigne la fidélité supérieure qui nie les dieux et soulève les rochers», écrit Albert Camus. Le héros bâtit, selon lui, un «univers désormais sans maître». En somme, pour la plume de *L'Homme révolté*, «le chemin importe peu, la volonté d'arriver suffit à tout». Une façon de dire que la vie vaut d'être vécue, malgré son absurdité. «La lutte elle-même vers les sommets suffit à remplir un cœur d'homme», conclut celui qui écrivit dans *Combat*, fut un militant obstiné et vécut en grande partie dans la solitude. Un Sisyph de la littérature, dont le rocher continue de retomber dans la réalité d'aujourd'hui. Sans relâche...

<https://www.lefigaro.fr/livres/2013/11/07/03005-20131107ARTFIG00438-sisyph-le-homme-heureux-qui-rappelle-albert-camus.php>

BD filmée :

<https://www.youtube.com/watch?v=BoZ2MI1iuZw>



PODCAST :

<https://www.franceculture.fr/emissions/le-malheur-des-uns/sisyph-ou-le-sens-de-labsurde>



Texte de Camus

Il s'agissait précédemment de savoir si la vie devait avoir un sens pour être vécue. Il apparaît ici au contraire qu'elle sera d'autant mieux vécue qu'elle n'aura pas de sens. Vivre une expérience, un destin, c'est l'accepter pleinement... Vivre, c'est faire vivre l'absurde... L'une des seules positions philosophiques cohérentes, c'est ainsi la révolte. Elle est un affrontement perpétuel de l'homme et de sa propre obscurité... C'est ici qu'on voit à quel point l'expérience absurde s'éloigne du suicide.

On a compris déjà que Sisyphe est le héros absurde. Il l'est autant par ses passions que par son tourment. Son mépris des dieux, sa haine de la mort et sa passion pour la vie, lui ont valu ce supplice indicible où tout l'être s'emploie à ne rien achever. C'est le prix qu'il faut payer pour les passions de cette terre. On ne nous dit rien sur Sisyphe aux enfers. Les mythes sont faits pour que l'imagination les anime. Pour celui-ci, on voit seulement tout l'effort d'un corps tendu pour soulever l'énorme pierre, la rouler et l'aider à gravir une pente cent fois recommencée (...). Tout au bout de ce long effort, le but est atteint. Sisyphe regarde alors la pierre dévaler en quelques instants vers ce monde inférieur d'où il faudra la remonter vers les sommets. Il redescend dans la plaine.

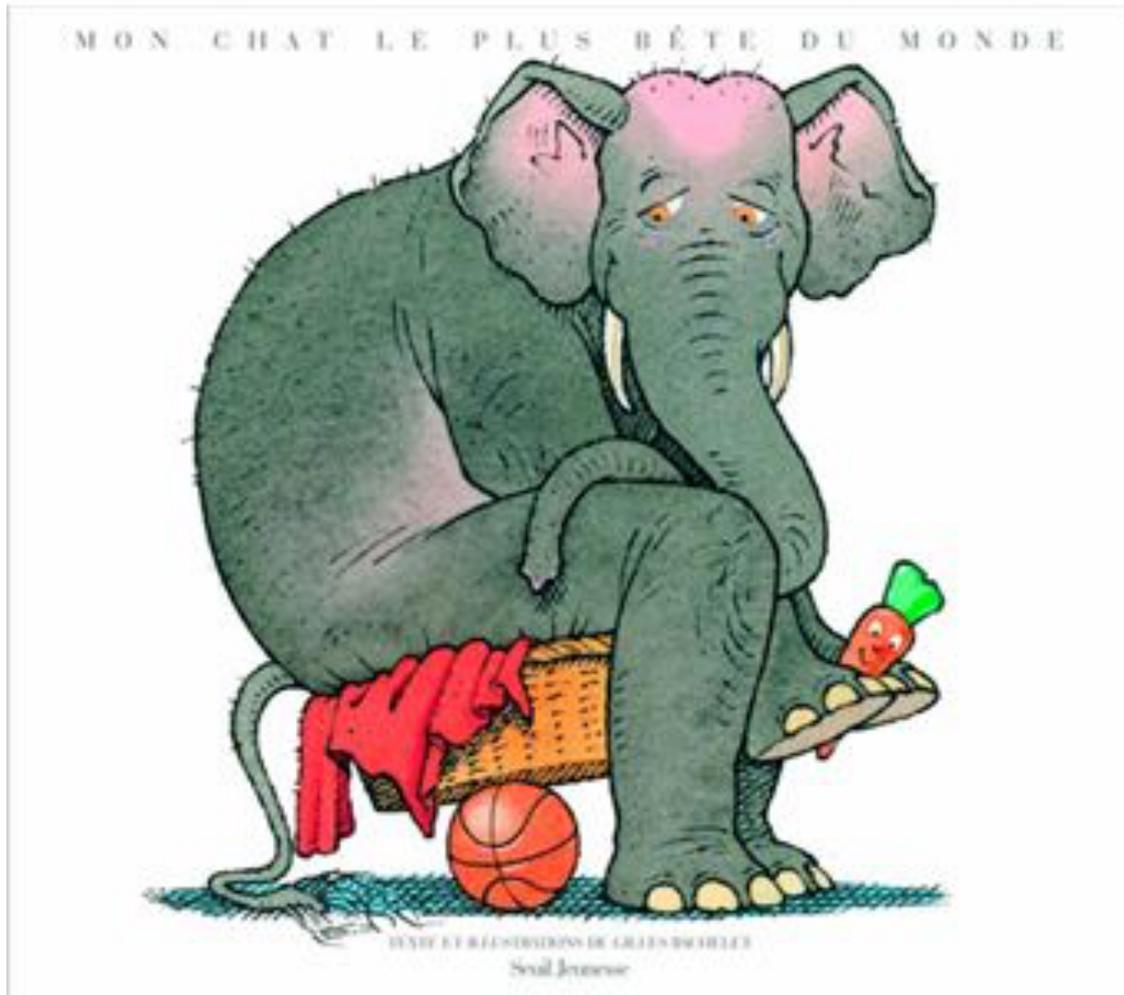
C'est pendant ce retour, cette pause, que Sisyphe m'intéresse. Un visage qui peine si près des pierres est déjà pierre lui-même! Je vois cet homme redescendre d'un pas lourd mais égal vers le tourment dont il ne connaîtra pas la fin. Cette heure qui est comme une respiration et qui revient aussi sûrement que son malheur, cette heure est celle de la conscience. A chacun de ces instants, où il quitte les sommets et s'enfonce peu à peu vers les tanières des dieux, il est supérieur à son destin. Il est plus fort que son rocher.

Je laisse Sisyphe au bas de la montagne! On retrouve toujours son fardeau. Mais Sisyphe enseigne la fidélité supérieure qui nie les dieux et soulève les rochers. Lui aussi juge que tout est bien. Cet univers désormais sans maître ne lui paraît ni stérile ni futile. Chacun des grains de cette pierre, chaque éclat minéral de cette montagne pleine de nuit, à lui seul, forme un monde. La lutte elle-même vers les sommets suffit à remplir un cœur d'homme. Il faut imaginer Sisyphe heureux.

Le mythe de Sisyphe, Albert Camus, Gallimard, 1942

https://people.wku.edu/nathan.love/426-20th/sisyphe_mythologie_grecque.htm

ÉTAPE 4 : La littérature jeunesse de l'absurde



Gilles BACHELET, *Mon chat le plus bête du monde*, Seuil Jeunesse, 2014

+ Lecture de l'album

<https://www.youtube.com/watch?v=ra-FBEz9UqU>