

Descriptif de la matière « Etude de Textes Littéraires »**Préparée par Dr KOUIDER RABAH Sarah (MCA)****Dprt. FR/FLL/UB2**

La matière « Etude de Textes Littéraires » fait partie de l'enseignement du premier semestre de la troisième année de la licence de français. Elle est inscrite dans la deuxième section de l'unité fondamentale 1 (UEF. 1.2) qu'elle partage avec la matière : Etude de Textes de Civilisation.

Avec un volume horaire hebdomadaire d'une heure trente (1h30), cet enseignement, dispensé en séances de Travaux Dirigés (T.D) a pour objectif de permettre aux étudiants d'acquérir en quinze semaines (soit 22h30 d'enseignement durant le semestre), les techniques de lecture, d'étude et d'appréciation des textes littéraires du XX^{ème} Siècle, à partir d'un découpage chronologique et thématique prégnant. Le programme pédagogique, présenté dans le Socle Commun du Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique, mis en conformité en 2015-2016, décrit en effet le contenu de la matière en ces termes : *« Acquérir les outils nécessaires à la lecture /compréhension /assimilation des textes littéraires. S'initier à la lecture des textes du XX^o siècle. Maitriser les caractéristiques élémentaires de chaque courant littéraire du XX^o siècle. Connaître et analyser les différentes thématiques abordées durant le XX^o siècle. »*

Ainsi, Ce cours a pour objectif d'offrir un synopsis de la littérature française du XX^{ème}, en développant dans une dimension définitoire et dans un seul geste, les courants littéraires et leurs caractéristiques, notamment la variété des procédés désignés aux sein des textes qui composent ce qu'on appelle la philosophie de l'absurde et l'existentialisme.

On ne peut lire un texte littéraire sans le situer dans son époque, à la fois dans son contexte historique (situation sociale, économique, politique) et dans son contexte proprement littéraire (rivalités de pensées, débats esthétiques et empreints d'engagement, situations de concurrence qui incitent l'écrivain à se distinguer).

L'utilité d'un repérage chronologique est élémentaire. Elle sera plus lisible à travers les grandes étapes par lesquelles sont passés les courants de pensée et d'écriture retenus,

nécessairement simplifiés, correspondant à une période de l'histoire sociale et culturelle déterminante en France.

Nous adopterons une procédure didactique afin d'enseigner ces deux courants littéraires en signalant des pratiques d'analyse efficaces dans la démarche académique. Suivant une recension de textes de références appartenant aux auteurs majeurs des deux courants désignés. Cette matière, présentée ici selon les séquences du premier semestre de l'année académique, vise à consolider des outils structurels acquis précédemment pour une meilleure appréhension des textes littéraires selon l'optique chronologique, selon un angle d'étude à la fois thématique, structurel et littéraire. Les enseignements proposés sont de plus signifiants, car connectés au contenu des autres matières du présent canevas de licence en langue française.

Il est essentiel, à cet effet, de signaler que chaque chapitre du programme sera enseigné en deux temps, autrement dit, en deux séances de T.D, car chaque séance aura nécessairement besoin d'une séance suivante de mise en application des données théoriques vues lors de la première séance.

A travers ce tableau significatif illustrant notre démarche et présenté à titre d'exemple, nous expliquons notre méthode d'enseignement :

Intitulé de la matière et axe/méthodologie académique :	Intitulé du chapitre et présentation de l'idée fils conducteur :	Choix du texte et application :
Littérature française au XX ^{ème} Siècle, la littérature au défi / Définir les notions	Chapitre 1 : Brève contextualisation historique : de la Belle époque au surréalisme	Exercice 1 : Voici un extrait de <i>Clair de Terre</i> d'André Breton. Consigne : Faites-en l'étude thématique et structurelle, selon les procédés de l'écriture surréaliste.

Sommaire :

ETL/S1 : Littérature française au XX^{ème} Siècle, la littérature au défi / Définir les notions

Chapitre 1 : Brève contextualisation historique : de la Belle époque au surréalisme

Chapitre 2 : D'une guerre à l'autre

Chapitre 3 : Les philosophies de l'existence

Chapitre 4 : L'existentialisme : les œuvres essentielles

4.1. Une œuvre inspirée par la quête de la lucidité

4.2. La critique lucide de la comédie humaine

4.3. Camus : l'existence vaut-elle la peine d'être vécue ?

Chapitre 5 : La philosophie de l'absurde

5.1. Le théâtre pour un monde en crise

5.2. La vitalité du théâtre au XX^{ème} Siècle : entre tradition et nouveauté (révolutionnaire)

5.3. Ionesco, Camus, Beckett... Lectures et analyse

Chapitre 6 : Littérature et politique : la question de l'engagement

Chapitre 7 : Perspectives littéraires offertes par le XX^{ème} Siècle.

Bibliographie

Programme de la matière « Etude de Textes Littéraires »
--

Introduction

L'expression « Etude de Textes Littéraires » est une formule assez généraliste vu l'usage vaste qu'elle puisse recouvrir. En tout état de cause, par ce manque de précision dans les frontières étanches de la littérature, la littérature française du XX^{ème} Siècle possède la capacité à absorber de nouveaux domaines de connaissance : entre la littérature, la philosophie, la sociologie...

Nous allons, ainsi, dans ce début de cours, introduire le contexte socio-historique qui a conditionné cet état de fait et cette effervescence intellectuelle, au lendemain des deux Guerres Mondiales.

Chapitre 1 : Brève contextualisation historique : de la Belle époque au surréalisme

- **Objectif** : Signifier à l'apprenant le contexte socio-historique de la littérature française du XX^{ème} Siècle afin de l'amener à adapter ces données méthodologiques dans ses analyses littéraires.

Plus que d'autres encore, le XXe Siècle est le siècle des contrastes : il connaît un essor considérable des sciences (notamment les sciences humaines) et des techniques qui accélèrent comme jamais la marche du progrès, mais aussi l'horreur et la barbarie des guerres (mondiales, civiles et coloniales) et des génocides ; l'aspiration à un monde meilleur et l'antagonisme de blocs menaçant la planète ; l'internationalisation des idées et des mœurs et le choc puis la crise des idéologies ; la diffusion croissante de la culture et sa production industrielle. Dans cette période de mutations profondes, constantes, la littérature a connu un émiettement peu favorable aux grandes catégorisations de l'histoire littéraire, c'est pourquoi la présentation qui suit ne recherche ni l'exhaustivité ni le strict respect de la chronologie.

Notre démarche :

Ce premier cours se subdivise en deux grandes parties : la première est essentiellement théorique, elle contient les différentes définitions élémentaires dans notre rétrospective alors que la deuxième sera axée sur un choix de texte(s), suppléée par une explication essentielle, de tout ce qui fonde les définitions.

Les transitions temporelles : ce qui précède le surréalisme

La période d'avant-guerre est une « Belle Époque » pour la peinture et la littérature, souvent associées. Après la Première Guerre mondiale, les décennies de paix qui l'ont précédée seront désignées avec nostalgie sous le nom de « Belle Époque », même si dans les faits, les conditions de vie des ouvriers en France ou en Europe, restent précaires. À partir de 1920 commence une période de croissance économique et de progrès social : la France doit reconstruire et repeupler le pays. Ce sont « les années folles » : la jeune génération qui a grandi pendant la guerre veut oublier la guerre et profiter de la vie. Le krak boursier de Wall Street (N. Y City, USA), qui a déclenché en 1929 une crise économique mondiale, vient mettre fin à cette période d'insouciance.

En 1913, en littérature, paraît le poème de Blaise Cendrars, *La Prose du transsibérien et de la petite Jeanne de France*, le recueil d'Apollinaire *Alcools*, le premier roman de Proust, *Du*

côté de chez Swann. Les années précédentes ont vu l'émergence de Claudel, Gide, Saint-John Perse, Romain Rolland.

De nouveaux mouvements artistiques se créent en réaction à un art classique et codifié : l'impressionnisme, l'art nouveau, le cubisme et le début de l'abstraction. Les deux expositions universelles de Paris en 1889 (Tour Eiffel) et de 1900 témoignent de l'effervescence artistique de cette période. Paris devient la capitale mondiale des avant-gardes (surréalisme, dadaïsme, art déco...). C'est aussi à cette période que se développe une culture populaire grâce à la radio et au cinéma : les Français découvrent Charlie Chaplin et le jazz.

Notons, à ce titre, les mouvements clés en art :

- ✓ L'impressionnisme : Ce mouvement s'est développé en France dans la seconde moitié du XIXe siècle. Les artistes représentent la réalité en privilégiant l'impression d'ensemble. Ils peignent des sujets banals dans la lumière naturelle. (ex. *Impression, soleil levant* de Monet, 1872).
- ✓ Le cubisme : Le cubisme apparaît au début du XXe siècle et révolutionne la manière de représenter le réel : les objets ou les sujets sont décomposés et réassemblés de manière abstraite en privilégiant les formes géométriques.

La première Guerre mondiale suscite chez les artistes et les écrivains de la jeune génération un mouvement de révolte contre la société qui l'a produite et accentue leur désir de modernité. Admirateurs de Lautréamont, de Rimbaud et d'Apollinaire, Breton, Soupault et Aragon s'associent à l'insolence créatrice de Tzara et du mouvement Dada puis fondent, en 1924, le groupe surréaliste qui réunit écrivains, poètes, peintres, musiciens, graveurs, sculpteurs, cinéastes. Le surréalisme intègre le marxisme – la révolution bolchévique est alors rayonnante –, le freudisme et toutes les pensées et les phénomènes qui contestent l'ordre, les structures établies, la rationalité positiviste. D'où ses célébrations de l'amour fou (Breton, 1937), de la femme, de l'émotion, du merveilleux, du hasards et des rencontres, de la liberté d'inspiration (stimulée à l'occasion par « l'écriture automatique »), des forces de l'inconscient et du rêve, du pouvoir de l'image – d'autant plus forte qu'elle rapproche des réalités plus éloignées. D'où aussi le caractère inclassable de beaucoup de textes, qui se jouent des distinctions génériques, nous citons à titre d'exemple : *Les Champs magnétiques* (Breton et Soupault, 1920), *Nadja* (Breton, 1928). Nous avons là quelques-unes des œuvres en prose remarquables de la période à côté de recueils poétiques singuliers comme *Capitale de la douleur* d'Eluard (1926).

Bien que le surréalisme se soit déclaré en 1930 « au service de la révolution », Breton ne peut tolérer que les membres du groupe se soumettent aux directives des communistes soviétiques et français ou écrivent des textes pour les servir. D'où, d'une part, les sorties successives d'Aragon (1932), d'Eluard (lors de la guerre d'Espagne, 1938) et de Tzara (pendant la guerre d'Occupation), d'autre part, la condamnation de la poésie de la Résistance par le surréalisme Benjamin Perret (*Le Déshonneur des poètes*, 1945). La condamnation du roman par Breton était insupportable à Aragon, qui publia dès 1934 les *Cloches de Bâle*, premier roman du cycle *Le Monde réel*.

Notons, à ce titre, les notions clés définies ci-dessus :

- ✓ Dada : Mouvement littéraire, intellectuel et artistique, qui, entre 1914 et 1923 se caractérise par une remise en cause radicale de toutes les conventions et contraintes idéologiques, artistiques et politiques. Fondé par Tristan Tzara, à Zurich, ayant essaimé à Paris, New York et Berlin, il visait à « détruire les tiroirs du cerveau et ceux de l'organisation sociale » par un usage systématique de la dérision et de la provocation. Le nom « dada » aurait été choisi au hasard dans le dictionnaire. A ce propos, les membres du mouvement disent : « Nous voulons changer le monde avec rien, nous voulons changer la poésie et la peinture avec rien, et nous voulons en finir avec la guerre avec rien ». Il se caractérise par : l'irrespect aux règles sociétales, l'extravagance ; ses artistes recherchaient la plus grande liberté de créativité pour laquelle ils utilisèrent toutes les formes et matériaux disponibles. D'ailleurs, le domaine dans lequel Dada a le mieux réalisé sa créativité, est sans conteste, celui du collage. La plupart des Dadaïstes ont utilisé le collage selon leurs personnalités propres, mais Dada n'a vraiment révélé à Paris que deux artistes majeurs : Marcel Duchamp et Francis Picabia. Réformés dès 1914, Duchamp et Picabia, s'embarquent pour l'Amérique, où ils rejoignent un autre Dadaïste célèbre outre-atlantique, ManRay. Dès lors, les maîtres mots ne sont plus que dérision, et Marcel Duchamp pousse la dérision jusqu'à affubler d'une moustache et d'un petit bouc, *La Joconde* de Léonard De Vinci, l'œuvre la plus célèbre être connue du monde très conventionnel de l'art qu'il dénonce par ce biais. Il devient à ce moment là, le maître du « ready-made » qui consiste à affirmer comme une œuvre d'art, un objet usuel déjà fait. Dans le même esprit, il se moque ouvertement des conventions et idées reçues, lorsqu'il propose en exposition, une « œuvre » d'un faux artiste Allemand, faisant scandale dans le milieu du sacro-saint monde de l'Art, puisqu'il signe du nom d'un faux artiste Allemand, un simple Urinoir.

- ✓ Le surréalisme : mouvement intellectuel, artistique et littéraire issu du mouvement Dada ; il a orienté dans un sens révolutionnaire le violent sentiment de révolte et l'exigence de libération des avant-gardes contre le rationalisme, la société bourgeoise et l'ordre établi. Le surréalisme naît, ainsi, de différents événements socio-historiques, comme pour le mouvement Dada. Par ses thèmes, il renoue d'une certaine façon avec le romantisme des années 1830 : la jeunesse s'insurge contre les valeurs d'une société faisandée, elle lie son désir de vivre à la quête de la poésie, elle conteste la valeur de la raison. Mais la révolte surréaliste est bien plus radicale que celle des romantiques : sa violence est celle de l'époque et son but affiché est de faire éclater toutes les formes pour libérer les forces vives de la pensée et du désir. La publication en 1919 des *Champs Magnétiques* par Soupault et Breton, puis du *Manifeste du surréalisme* (Breton, 1924), assigne au mouvement la tâche d'explorer l'inconscient (Breton a lu Freud et pratiqué ses méthodes en tant que médecin psychiatre). Cette mission implique une double révolution esthétique : d'une part, l'art cesse d'être une fin pour devenir un moyen (c'est la fin du symbolisme et de l'art pour l'art) ; d'autre part, en se vouant à l'inconscient, il cesse d'être une technique de représentation. Le surréalisme récuse ainsi, d'un même trait, et l'art et les artistes. Il leur substitue deux autres termes : d'un côté, l'écriture automatique (à la place du travail artistique) et, de l'autre, l'inconscient (à la place de l'artiste). D'où cette définition que donne Breton du surréalisme : « Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale. » On y retrouve le rejet conjoint de l'art et de la morale, de même que l'idée d'un art « automatique » qui révèle l'être profond. Attention, cependant : cet être profond n'a rien à voir avec le « moi » (celui des romantiques, par exemple), mais avec une pensée « pure » et anonyme dont le cerveau est le théâtre ; cet art surréaliste ne vise aucune « surréalité » au sens d'un au-delà (contrairement au symbolisme), mais une réalité cachée qui est plutôt « dedans » ou « derrière » que véritablement « sur ».
- Pour déjouer les habitudes du langage, les surréalistes recourent à l'écriture automatique qui, selon eux, permet de faire affleurer des mots, des fantasmes que la morale ou le sens esthétique empêcheraient d'écrire. Les expériences de sommeil hypnotique et les récits de rêves alimentent également la créativité surréaliste. Le hasard est élevé au rang de technique d'écriture : « cadavre exquis » (chacun écrit à tour de rôle sans savoir ce que l'autre a écrit), textes rédigés à plusieurs mains

(l'inconscient de l'un est censé aimer l'inconscient de l'autre) mettent en présence des éléments du langage qui ne sont pas liés par la logique. Pour Breton, il s'agit de déchiffrer la vie « comme un cryptogramme » (*Nadja*).

Application/Exercices

Exercice 1 : Voici un extrait de *Clair de Terre* d'André Breton.

Consigne : Faites-en l'étude thématique et structurelle, selon les procédés de l'écriture surréaliste.

« Plutôt la vie que ces prismes sans épaisseur même si les couleurs sont plus pures
 Plutôt que cette heure toujours couverte que ces terribles voitures de flammes froides
 Que ces pierres blettes
 Plutôt ce cœur à cran d'arrêt
 Que cette mare aux murmures
 Et que cette étoffe blanche qui chante à la fois dans l'air et dans la terre
 Que cette bénédiction nuptiale qui joint mon front à celui de la vanité totale
 Plutôt la vie »

Éléments de réponse :

On voit ici que la parole poétique accumule les objets en toute liberté (prismes, voitures, pierres, cœur, mare, étoffe), mais que l'ensemble est lié par l'énergie de l'affirmation récurrente (« Plutôt la vie ») et par l'antithèse qu'elle sous-tend (entre « la vie » et tout ce qui n'est pas elle : la compromission, le mensonge d'une « bénédiction nuptiale », la vie ordinaire).

Surtout, ce texte permet de saisir en quoi consiste l'image poétique surréaliste : non pas à rapprocher des réalités analogues (comme une métaphore traditionnelle), mais, au contraire, des réalités éloignées (« la rencontre, dit Breton, d'un parapluie et d'une machine à coudre sur une table de dissection »). L'image surréaliste est dans ce rapprochement où l'inconscient, semble-t-il, se révèle par le choc des contraires.

Exercice 2 : Manifeste du surréalisme

« *Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée.* », André Breton, 1924

Consigne : Quelles techniques d'écriture illustrent cette définition du surréalisme ?

Le collage, les bouts-rimés, le blason, le « cadavre exquis », le sonnet, le récit de rêves ?

Développez.

Exercice 3 : Voici ces propos de Breton :

« Comment veut-on que nous manifestations quelque tendresse, que nous usions de tolérance à l'égard d'un appareil de conservation sociale, quel qu'il soit ? [...] Tout est à faire, tous les moyens doivent être bons, pour ruiner les idées de famille, de patrie, de religion ». (Breton)

Consigne : Commentez cette citation en étayant vos propos par des arguments issus de vos lectures et recherches.

Chapitre 2 : D'une guerre à une autre

- **Objectif** : Signifier à l'apprenant le contexte socio-historique de la littérature française du XX^{ème} Siècle afin de l'amener à adapter ces données méthodologiques dans ses analyses littéraires.

Parallèlement, une littérature militante et testimoniale exploite les possibilités d'un réalisme plus direct. Parmi l'intense production littéraire liée à la guerre, on note par exemple *Le Feu, journal d'une escouade* (1916), de Barbusse, directement inspiré de son expérience. L'intensité tragique et épique de la marche inexorable vers la guerre est aussi présente dans des romans-fleuves comme *Les Thibault* (1922-1940) de Martin du Gard ou *La Chronique des Pasquier* (1933-1945) de Duhamel dont la saga familiale suit l'évolution des idées et des mœurs. Beaucoup de romans des années 1930 sont idéologiquement marqués : Malraux, passionné d'art et de politique publie *La Condition humaine* (1933) puis *L'Espoir* (1937) alors que le réalisme socialiste est illustré en France par Nizan (*Antoine Bloyé*, 1933, *La Conspiration*, 1938) ou Aragon (*Les Beaux Quartiers*, 1936). La révélation de la période reste cependant *Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline (1932) qui, dans une prose remarquée, marquée par une fiction d'oralité, porte sur les années de guerre et sur les métamorphoses du monde moderne un regard d'un cynisme noir et d'une drôlerie accablante.

Notion clé :

- ✓ Le réalisme socialiste : doctrine élaborée en URSS dans l'entre-deux-guerres et qui prône la représentation fidèle de la société dans la perspective de l'instauration ou de l'édification du socialisme.

Application/Exercices

Exercice 1 : Voici un extrait de L.-F. Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, éd. Gallimard, 1972.

« (...) Tout au loin sur la chaussée, aussi loin qu'on pouvait voir, il y avait deux points noirs, au milieu, comme nous, mais c'était deux Allemands bien occupés à tirer depuis un bon quart d'heure.

Lui, notre colonel, savait peut-être pourquoi ces deux gens-là tiraient, les Allemands aussi peut-être qu'ils savaient, mais moi, vraiment, je savais pas. Aussi loin que je cherchais dans ma mémoire, je ne leur avais rien fait aux Allemands. J'avais toujours été bien aimable et bien poli avec eux. Je les connaissais un peu les Allemands, j'avais même été à l'école chez eux, étant petit, aux environs de Hanovre. J'avais parlé leur langue. C'était alors une masse de petits crétins gueulars avec des yeux pâles et furtifs comme ceux des loups ; on allait toucher ensemble les filles après l'école dans les bois d'alentour, où on tirait aussi à l'arbalète et au pistolet qu'on achetait même quatre marks. On buvait de la bière sucrée. Mais de là à nous tirer maintenant dans le coffret, sans même venir nous parler d'abord et en plein milieu de la route, il y avait de la marge et même un abîme. Trop de différence.

La guerre en somme c'était tout ce qu'on ne comprenait pas. Ça ne pouvait pas continuer.

Il s'était donc passé dans ces gens-là quelque chose d'extraordinaire ? Que je ne ressentais, moi, pas du tout. J'avais pas dû m'en apercevoir...

Mes sentiments toujours n'avaient pas changé à leur égard. J'avais comme envie malgré tout d'essayer de comprendre leur brutalité, mais plus encore j'avais envie de m'en aller, énormément, absolument, tellement tout cela m'apparaissait soudain comme l'effet d'une formidable erreur. (...) Dans une histoire pareille, il n'y a rien à faire, il n'y a qu'à foutre le camp », que je me disais, après tout...(...)

Ces Allemands accroupis sur la route, (...) tiraient mal, mais ils semblaient avoir des balles à en revendre, des pleins magasins sans doute. La guerre décidément, n'était pas terminée ! Notre colonel, il faut dire ce qui est, manifestait une bravoure stupéfiante ! Il se promenait au beau milieu de la chaussée et puis de long en large parmi les trajectoires aussi simplement que s'il avait attendu un ami sur le quai de la gare, un peu impatient seulement. »

Consigne : Relevez les caractéristiques de ce texte, en mettant en exergue la représentation réaliste de la guerre établie par l'auteur au parcours controversé.

Éléments de réponse :

Des faits du passé, il subsiste des traces mnésiques, des souvenirs et des mémoires vives qui alimentent des écrits considérés comme un témoignage prégnant de ce qui fut, de ce qui relève de la douleur et du trauma. A partir de ces traces, et pour rendre compte de ce qui est réellement advenu dans le passé, les écrivains optent parfois pour la fiction, le discours historique ou les récits de soi. Les textes à l'étude, extrait de *Voyage au bout de la nuit* de L. F. Céline porte le sceau du témoignage historique puisque l'auteur, ayant vécu les affres de la Première Guerre mondiale, ne peut s'affranchir du poids de sa mémoire traumatique. Bardamu, le héros du roman et alter-ego de Céline, apparaît comme un témoin exemplaire des atrocités de la Grande Guerre puisqu'il y a participé. Son témoignage émane essentiellement de son effroyable expérience de la terreur des batailles armées. En fait, en narrant cette partie de son vécu, Bardamu se livre et se raconte, offrant ainsi un récit qui peut se lire comme l'ultime acte d'un survivant accomplissant une mission au nom des morts et auprès des vivants.

- L'oralité du discours désignée par les registres familiers et argotiques dans le texte,
- L'inutilité de la guerre à travers la confrontation des camps belligérants, par extension, son caractère insensé et inhumain.

Chapitre 3 : Les philosophies de l'existence

- **Objectif** : Signaler les grandes réflexions et les philosophies qui ont amené à la remise en question des philosophies classiques, suite aux traumatismes des deux Guerres mondiales subis par l'Homme.

Les années d'après-guerre sont celles d'une refondation philosophique et littéraire. Ainsi, après que le XVIII^{ème} siècle ait dénoncé l'esprit de système, qui, né du rationalisme cartésien, construit une apparence de cohérence et de vraisemblance ; le XIX^{ème} siècle finissait par s'insurger contre le scientisme, généré par le positivisme ; le XX^{ème} siècle récusera le concept même d'être. La version sartrienne de l'existentialisme synthétise les éléments critiques d'une réflexion philosophique.

- ✓ La critique de l'idéalisme : à la différence de la philosophie traditionnelle, surtout préoccupée par définir la nature de l'homme ou le principe vital, l'existentialisme place au premier plan l'existence individuelle dans son originalité foncière. Il s'avère difficile de définir les êtres et les choses parce que tout évolue sans cesse. Chaque homme doit donc s'assumer seul et, en l'absence de tout repère, cette liberté inspire parfois une certaine angoisse. La réalité n'a que le sens que l'homme peut lui donner en prenant conscience de sa contingence et de ses préjugés culturels.
- ✓ L'existentialisme, une philosophie de la liberté : A la Libération, le surréalisme s'efface devant l'existentialisme, dont la revue, *Les Temps modernes*, est dirigée par Jean-Paul Sartre (1905-1980). Très médiatisé, il suscite un phénomène de mode chez la jeunesse de Saint-Germain-des-Prés. Somme philosophique, *L'Être et le Néant* (1943) pose la nécessité d'affirmer sa liberté en refusant les valeurs admises. La mauvaise foi consiste à refuser sa liberté. *L'Existentialisme est un humanisme* (1946) vulgarise sa pensée : « *L'Homme n'est rien d'autre que ce qu'il fait.* » Sartre définit la littérature par l'engagement idéologique (*Qu'est-ce que la littérature ?*, 1948). En effet toute œuvre est engagée parce qu'elle repose sur une interprétation du monde.

Application/Exercices

Exercice 1 : Voici cette citation de Sartre :

« L'existence précède l'essence »

Consigne : Expliquez le propos du philosophe à la lumière de ce qui a précédé.

Éléments de réponse :

Cette formule qui, à première vue, semble bien énigmatique, Jean-Paul Sartre (1905-1980) signe toute sa philosophie. C'est dans sa conférence, *L'existentialisme est un humanisme*, prononcée après la Deuxième Guerre mondiale, que Sartre présente de façon claire et relativement simple cette philosophie qu'il a appelée « existentialisme » et dont il est un des principaux initiateurs. Cette doctrine est centrée sur l'existence humaine et tente de définir l'homme d'une façon foncièrement différente des philosophes classiques. L'être humain n'a pas une essence qui serait fixe et indépassable, mais, bien au contraire, il ne cesse de se dépasser lui-même.

En quoi consiste plus précisément l'existence humaine pour Sartre ? Pourquoi, alors qu'il définit l'homme d'une façon inédite, peut-il affirmer que sa philosophie est un « humanisme » ?

L'existentialisme est un humanisme est le texte publié en 1946 d'une conférence prononcée en octobre 1945. Cette conférence eut à l'époque beaucoup de succès et elle permit de faire connaître les thèses de Sartre dans le grand public. Deux ans plus tôt, Sartre avait déjà exposé la doctrine de l'existentialisme dans *L'Être et le Néant*, mais ce gros ouvrage était d'un abord bien difficile pour un public de novices. Au contraire, il a ici la volonté de s'adresser à tout le monde et de vulgariser sa pensée, même s'il faut pour cela la simplifier.

Un autre objectif de cette conférence est pour Sartre de répondre aux nombreuses critiques que les principes de sa philosophie innovante avaient suscitées. En effet, les Catholiques conservateurs d'une part, et les marxistes d'autre part, avaient accusé Sartre d'avoir développé une pensée dégradant l'homme : les chrétiens reprochaient à Sartre d'avoir revendiqué une philosophie athée et un monde sans Dieu, et les communistes de prôner une vision conservatrice et non engagée de l'existence.

En quoi l'existentialisme est-il un humanisme ? Qu'est-ce que l'existentialisme ?

L'existentialisme - ou plutôt la « **philosophie de l'existence** », comme préfère l'appeler Sartre - est un mouvement philosophique né après la Seconde Guerre mondiale. Cette doctrine a été

inspirée de la philosophie de deux auteurs allemands que Sartre a beaucoup étudiés : Husserl et Heidegger, qui ont fondé la « phénoménologie » et qui ont cherché déjà à décrire les phénomènes de la conscience.

L'existentialisme de Sartre est une pensée qui a pour but de décrire les structures de l'existence. Loin de se fonder sur des définitions déjà toutes faites de l'être humain, cette philosophie prétend partir d'expériences concrètes. Elle mène une réflexion sur l'existence humaine et considère que la liberté est une notion fondamentale pour penser la vie humaine. Sartre donne ainsi cette définition de l'existentialisme au début de son texte :

« 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 » (p. 23), en effet, il s'agit de « partir de la subjectivité » (p. 26), c'est-à-dire de la conscience de soi et non pas de définir l'homme de façon substantielle (comme une substance, ou une essence).

Et « L'existence précède l'essence » ?

Cette phrase est très connue et résume à elle seule la thèse sartrienne. Pour saisir ce qu'elle signifie, il faut comprendre que Sartre entend ici s'opposer radicalement à la philosophie classique. Pour la tradition philosophique, « l'essence précède l'existence » : de Platon jusqu'à Descartes et même Kant, les philosophes ont affirmé que ce qui était premier était l'essence et que l'existence était seulement seconde.

Ce qu'il faut retenir :

L'essence est ce qui constitue la nature d'un être, ce qu'est véritablement cet être. **L'existence, au contraire, désigne le fait d'être ici et maintenant** dans un espace déterminé, propre à chacun.

- ✓ Affirmer que l'essence est antérieure à l'existence, c'est dire que pour faire exister un être, pour lui donner une présence effective et actuelle, il faut, avant de le fabriquer, en avoir une idée et envisager un concept de ce qu'il sera. De la même façon que l'artisan s'inspire du concept préexistant de coupe-papier pour fabriquer cet objet, Dieu, pour les philosophes classiques, est comme un « artisan supérieur » (p. 27) qui conçoit l'homme dans son entendement avant de le créer et de l'amener à l'existence. Il y aurait donc une nature humaine abstraite : chaque existence individuelle et concrète ne serait qu'un échantillon contingent d'une essence universelle de l'Homme.

- ✓ Pour l'existentialisme, « l'existence précède l'essence » : Sartre reproche aux philosophes de n'avoir pas interrogé l'existence comme telle et d'avoir oublié l'historicité de l'homme. Il affirme en effet la nécessité d'inverser le rapport traditionnel entre essence et existence.

L'existentialisme refuse de considérer que l'homme a une essence fixe et déterminée. L'homme, à sa naissance, se caractérise d'abord par une indétermination totale (« *il n'est d'abord rien* », p. 29) : il n'existe pas une fois pour toutes, mais c'est lui qui a à faire ce qu'il est. Il ne naît pas tout fait, mais il reste toujours à réaliser. C'est à l'homme de se faire, de devenir lui-même, par ses décisions et ses actions et en usant de sa pleine liberté.

Il n'y a donc pas de nature humaine, pour Sartre. C'est à chacun de réaliser, dans une époque et un lieu déterminés, sa propre histoire qui ne peut être fixée d'avance. L'homme construit donc son existence à chaque instant en choisissant sa vie et en la réalisant *in situ* : En d'autres termes, l'homme n'est pas créé, mais il se crée par son activité subjective.

Quels sont les principaux concepts de l'existentialisme ?

- ✓ Une morale de l'engagement et une philosophie de l'action : L'existentialisme n'est pas un refus de l'action, comme ses adversaires communistes l'ont prétendu. Au contraire, cette pensée se fonde sur l'action - et plus encore sur l'action qu'il s'agit de réaliser ici et maintenant, en fonction de la situation vécue par chaque homme. En effet, Sartre affirme qu'« *il n'y a de réalité que dans l'action* » (p. 51) : ce n'est que par rapport à ses actes effectifs que l'on peut définir l'homme. Seule l'action peut réaliser l'être humain. Sartre refuse ce qu'il appelle péjorativement le « quiétisme », c'est-à-dire toute attitude qui aurait pour idéal la contemplation et l'inaction. Il privilégie en effet l'acte sur la puissance et fait de sa pensée une philosophie de l'effectivité. La principale conséquence de cette vision du monde est l'affirmation de la totale responsabilité de l'homme : l'homme est entièrement responsable de ce qu'il est. Il doit aller jusqu'au bout de sa liberté et ne pas rejeter en dehors de lui (dans un prétendu destin par exemple) ce qui ne dépend que de son pouvoir de choix.
- ✓ L'angoisse, le délaissement et le désespoir : Sartre esquisse les grands traits caractérisant la condition humaine et attribue à l'existentialisme athée trois grands principes :

- L'angoisse : lorsque Sartre affirme que « *l'homme est angoisse* » (p. 33), il considère que c'est là un sentiment existentiel fondamental qui ne peut se réduire à un état pathologique. L'angoisse est le vertige de la liberté se découvrant elle-même. L'homme se rendant compte que sa liberté lui confère un pouvoir infini est saisi d'une angoisse qui, si elle est vécue authentiquement, le mènera à l'action responsable. Il ne doit pas se masquer dans la « mauvaise foi » cette angoisse fondamentale. Par elle, l'homme s'aperçoit qu'il est au fondement de ses propres actes et a donc le sentiment douloureux, mais aussi épanouissant, de sa propre liberté.
- Le délaissement : dramatisant les implications de l'athéisme, Sartre affirme que l'homme est nécessairement « délaissé ». Il tire ainsi les conséquences du principe athée « Dieu n'existe pas ». En effet, s'il n'y pas de dieu à l'origine de son existence, l'homme est donc seul et c'est à lui d'assumer le poids de sa responsabilité. L'homme est totalement livré à lui-même et il est l'unique instigateur de ses actes. C'est ainsi que Sartre peut affirmer que « l'homme est condamné à être libre » (p. 39) : il n'y a pas de déterminisme et l'homme ne peut refuser la liberté qui constitue son être.
- Le désespoir : Sartre montre que l'homme ne peut pas compter sur des possibles qui seraient donnés à l'avance, car le possible ne préexiste pas au réel. On ne peut pas savoir d'avance ce qui va se passer et il est donc vain de compter sur un vague espoir.

L'homme ne se définit pas par un ensemble de qualités fixes et immuables : ce qui le caractérise, ce n'est pas ce qu'il est, mais ce qu'il peut être. Par conséquent, l'homme est un projet, toujours tourné vers un avenir qu'il peut seul réaliser. C'est finalement ce que signifie le mot « **ex-sistence** » : être littéralement hors de soi et ne jamais coïncider ni avec soi-même, ni avec le monde.

Sartre parle donc ainsi de **transcendance** : l'homme est toujours **au-delà** (comme le signifie le préfixe latin *trans-*) de lui-même. Il ne cesse à chaque instant d'inventer lui-même l'existence qui seule peut le réaliser.

Chapitre 4 : L'existentialisme : les œuvres essentielles

- **Objectif** : Illustrer, à travers un choix de textes et une explication probante, les grandes œuvres de l'existentialisme.

Dans notre cours et à ce moment précis de la présentation académique, un découpage définitoire des voies de pensée composant la philosophie de l'existentialisme est fondamental.

L'existentialisme, en tant que courant, se présente avant tout comme une manière de philosopher. La philosophie a pour but essentiel d'exposer l'homme à lui-même, de telle sorte qu'il s'y reconnaisse authentiquement. Mais il existe deux types de philosophies relatives à l'existentialisme :

- celles qui tentent de mettre au jour la structure générale de l'existence, via l'étude de concepts tels que Dieu, l'être ou le monde. Ils prennent l'homme comme le point de fermeture d'un système (mouvement descendant).
- celles qui partent de la subjectivité pour comprendre les autres concepts, tels que Dieu, l'être ou le monde (mouvement ascendant).

L'existentialisme appartient à la seconde catégorie. L'existentialisme cherche en effet à résoudre l'énigme qu'est l'homme pour lui-même.

- ✓ L'existentialisme de Kierkegaard : c'est le père de l'existentialisme. Pour lui, la réalité de l'homme ne peut se comprendre via un système philosophique, lequel n'est qu'un moyen commode pour se tirer d'affaire. En effet, un système contient d'avance toutes les réponses possibles à toutes les questions possibles. Systémiser l'existence, comme le fait Hegel par exemple, revient à dire que l'existence est certaine. Or, l'existence est incertaine. Il faut donc user de catégories existentielles, et non de système pour comprendre la condition humaine. Kierkegaard définit la condition humaine comme une existence aux prises avec le pathétique violent de la liberté. Etre homme, c'est me sentir tragiquement en proie à une angoissante "possibilité de pouvoir", nul ne pouvant endosser la responsabilité de mes actes. Cette angoisse génère un vertige, celui d'une liberté mal assumée.

- ✓ L'existentialisme de Heidegger : il considère que seul l'homme, en tant qu'étant, peut avoir une intelligence de l'Être. Le propre de l'homme est de penser cet Être. C'est pourquoi l'homme est un « Dasein », un être-là, proche de l'Être, à son écoute. L'existence, chez Heidegger, c'est tout simplement l'homme même en tant que tel, émerge avec lui de la nuit quelque chose comme un état d'intelligence à l'égard de l'être en général.
- ✓ L'existentialisme de Sartre : comme vu précédemment, pour Sartre, l'existentialisme tient en une phrase : « L'existence précède l'essence ». autrement dit, la subjectivité humaine, centre de la réflexion philosophique concrète, existe, elle n'est pas une essence figée créée par Dieu ou une force transcendante.
- ✓ L'existentialisme de Camus : pour Camus, il faut relever le défi de l'absurdité humaine et se révolter, continuer à vivre. Cette révolte seule donne de la grandeur et de l'intérêt à la vie. Dès lors qu'il a conscience de cette lutte contre l'absurde, l'homme conquiert sa liberté : il connaît sa condition et son issue, il peut donc s'affranchir des règles communes et vivre « sans appel ». Dès lors, à lui de multiplier les expériences lucides « *pour être face au monde le plus souvent possible* ».

4.1. Une œuvre inspirée par la quête de la lucidité

La politique et la morale inspirent le théâtre de Sartre, dont les héros se montrent capables ou non d'endosser les conséquences de leurs actes. Le tragique résulte de la difficulté à réaliser une action lucide. *Les Mouches* (1943) réactualisent le mythe antique et montrent en Oreste un homme qui assume son destin et libère la ville d'un tyran – l'allusion à l'occupant allemand est évidente –. A l'inverse, *Huis clos* (1944) assimile la condition humaine à un enfer où les individus subissent en permanence le regard des autres et demeurent prisonniers des images – celles qu'ils se forgent d'eux-mêmes ou que les autres se font d'eux. *La Putain respectueuse* (1946) dénonce le racisme, non sans céder aux clichés.

Après la seconde Guerre mondiale, Sartre ne croit plus possible la conquête d'une liberté totale. Dans *Les Mains sales* (1948), Hugo tente d'affirmer sa liberté totale en s'engageant dans la politique ; mais ce « petit-bourgeois » se heurte à l'impossibilité de réaliser un idéal réduit à une ambition personnelle ; il faut sacrifier son orgueil. *Le diable et le Bon Dieu* (1951) porte sur scène le débat métaphysique sur ce qui doit donner un sens à la vie, en l'absence de Dieu.

Application/Exercices

Exercice 1 : Voici la Scène 2 de l'Acte 1 de la pièce théâtrale *Les Mouches* de Sartre.

Consigne : Quelle est l'importance de la notion de la liberté pour les personnages ? Développez votre réponse.

Eléments de réponse :

Axes de développement thématique, selon la problématique posée :

- Importance de la notion de liberté.
- Opposition entre la liberté et la situation de détermination qui caractérise la plupart des hommes.
- Limites de la liberté.

Dans la tirade d'Oreste, on a l'affirmation de la liberté du héros qui est mise en évidence par la structure du passage et par sa présence et sa conscience de sa supériorité. Les phrases évoquant la liberté sont isolées "mais moi... moi, je suis libre..." La notion de liberté réapparaît à la fin du passage "moi je suis libre, comme je suis libre" avec une phrase exclamative.

La notion de liberté est à mettre en parallèle avec la présence d' Oreste. Occurrence du "je", présence des adjectifs possessifs de la 1ère personne du singulier.

"je" s'oppose à "tu" du pédagogue.

Après la didascalie "(un temps)", "je" se transforme à la 3ème personne du pluriel. Oreste a conscience de sa supériorité. En même temps qu'il affirme sa liberté, il se distingue des autres hommes. C'est le pédagogue qui pense Oreste supérieur et non pas lui car il critique son éducation, sa liberté.

L'humanité se trouve liée à des éléments terrestres ; épaisseur du monde auquel a échappé Oreste.

Oreste paraît affirmer qu'il jouit d'une liberté qui le différencie des autres hommes qui, eux, sont en proie à une détermination inéluctable.

La liberté d'Oreste peut paraître dérisoire car :

- 1) La liberté devient ici absence de liens,
- 2) la liberté s'accompagne de l'exil,
- 3) la liberté est considérée avec ironie.

La tirade d'Oreste montre la liberté dont il dispose (différent des autres hommes qui sont soumis à une force supérieure qui les lie au monde). Cette liberté paraît dérisoire et stérile. Cette tirade montre l'état initial de la conscience d'Oreste : il est insatisfait de se trouver sans attache et sans but.

Problème de la liberté et de la détermination est une réflexion fondamentale de l'œuvre de Sartre.

On devine que par la suite Oreste va dépasser cette situation initiale. Il va incarner sa liberté qui lui permettra d'accomplir son acte, ce qui est une annonce indirecte du double-meurtre.

Exercice 2 : Voici un extrait de la Scène V de *Huis Clos* (1944), de Sartre¹.

Consigne : Dans une société en plein conflit mondial, comment l'auteur montre-t-il la difficulté des relations entre les hommes ? Quelle est la place de l'individu dans ce contexte ? Comment le pouvoir est-il représenté ?

¹ <https://la-philosophie.com/wp-content/uploads/2012/12/Sartre-Huis-clos-Texte-complet-pdf.pdf>

Eléments de réponse :

Axes de développement thématique, selon la problématique posée :

- Se voiler la face
- Masquer la réalité
- La provocation d'Inès
- La révélation

Œuvre théâtrale majeure de Jean-Paul Sartre créée en 1944, *Huis clos*² repose sur une intrigue épurée et un décor minimaliste. Trois personnages se retrouvent contraints de cohabiter dans un Enfer qui ne correspond absolument pas à leurs attentes. Le salon de style Second Empire qui sert de décor, ne préfigure en rien la torture qu'ils vont subir.

Dans cet extrait issu de la Scène V, l'action se situe dans un lieu clos. La porte est verrouillée et la sonnette ne fonctionne pas. Les personnages sont donc prisonniers de ce salon. Ils ne peuvent échapper les uns aux autres. Lorsque la situation devient intenable, la fuite apparaît alors comme la seule solution. Mais elle est impossible. Le trio ne peut qu'observer le monde extérieur, il n'en fait plus partie. Garcin, Inès et Estelle sont donc condamnés à rester ensemble. Même lorsque la porte s'ouvre enfin, partir semble vain, comme si les personnages s'étaient habitués à leur sort.

Les trois personnages s'interrogent sur la raison de leur présence dans cette pièce. Alors qu'Estelle et Garcin tentent de se voiler la face et de masquer leur culpabilité, la franchise

² Résumé de la pièce théâtrale : La pièce s'ouvre avec Garcin et un valet dans un salon de style Second Empire. Mais ce n'est pas un salon ordinaire: il représente l'enfer, juste après sa mort. Garcin découvre rapidement que cet enfer n'a que l'apparence de la vie normale : il n'a pas ses objets du quotidien et n'aura pas besoin de dormir. En fait, il n'y a qu'une seule activité possible : vivre, sans interruption. On voit dès l'entrée de la pièce les thèmes sartriens : le besoin d'autrui pour se définir (Garcin dépend des réponses du valet), la critique de la religion (qui fait d'en bas l'enfer, dans Huis Clos c'est la vie qui est "en bas").

Puis arrive Inès, le second personnage introduit en enfer. Celle-ci est la torture de Garcin, sa pénitence ; leur relation est d'emblée fondée sur la méfiance et la distance, chacun pensant que l'autre est la cause de sa présence en enfer. Arrive enfin Estelle. Tous trois, en évoquant les circonstances de leur décès, comprennent peu à peu pourquoi ils ont été réunis : le rôle de chacun est d'être le bourreau des deux autres. Ils échafaudent des plans infructueux, comme essayer de s'ignorer, mais leur simple présence suffit à se rendre insupportables. Là aussi, on retrouve le thème sartrien de la chosification : autrui, par son regard, me donne un dehors, m'emprisonne dans une essence (l'étiquette de "lâche", de "lesbienne" ou de "mondaine") bref m'objective. Estelle tente même de poignarder Inès, sans succès : ils sont éternels, éternellement ensemble, pour le pire. L'enfer, ce sont les autres.

d'Inès brise leur mauvaise foi. C'est cette dernière qui agit comme élément catalyseur et qui provoque une véritable prise de conscience chez les personnages. L'enfer prend ainsi, une nouvelle dimension.

Se retrouver dans un lieu clos avec d'autres personnes est une situation qui peut générer des sentiments contraires. Le fait d'être dans un espace fermé peut inviter à la confiance, libérer la parole et rapprocher les gens. Mais ce contexte particulier peut aussi devenir une souffrance. Il faut supporter la présence des autres et le regard qu'ils portent sur nous peut devenir un enfer, surtout s'il nous renvoie l'image obsédante que nous nous faisons de nous-mêmes. Ainsi, « *L'enfer, c'est les autres* » correspond au regard des autres, imposé et obsédant : véritable prison de Soi.

4.2. La critique lucide de la comédie humaine

Avec *La Nausée* (1938), Sartre évoque dans un récit à la première personne la difficulté d'un narrateur, Roquentin, à se détacher de la réalité matérielle. Dans *Le Mur* (1939), recueil de nouvelles, il montre comment les hommes jouent un rôle et refusent de renoncer à l'image idéale qu'ils veulent se donner.

L'œuvre critique de Sartre se fonde sur sa philosophie. Dans une étude célèbre (1947), il affirme que Baudelaire fit son propre malheur et y puisa son énergie créatrice. *L'Idiot de la famille* (1971-1972) montre comment Flaubert cherche de manière inconsciente à vivre ce pour quoi il se sent fait.

Sartre prétend s'appliquer ses propres catégories dans son autobiographie *Les Mots* (1964). Il se dit guéri de sa « névrose » de l'illusion qui l'aurait incité à assimiler l'écriture à un absolu. « La névrose étant au fond que [...] je considérais que rien n'était plus beau ni supérieur au fait d'écrire, qu'écrire c'était créer des œuvres qui devaient rester et que la vie d'un écrivain devait se comprendre à partir à partir de son écriture. » Dans cette autobiographie, l'auteur dénonce son aptitude à jouer la comédie. Il met en scène ses propres illusions et pratique une constante autodérision. Mais cette parodie, très travaillée, trahit la volonté d'imposer au lecteur la construction d'un Sartre en partie imaginaire. Enfin, l'abandon de l'illusion littéraire au profit de la vérité marxiste laisse sceptique sur la lucidité de l'auteur. Cet adieu à la littérature se devait d'être littéraire au sens sartrien du terme, séducteur car très travaillé et suggestif.

Néanmoins, pour revenir aux fondements mêmes de la pensée existentialiste, *La Nausée* cristallise une certaine mise en scène de ce courant. Sartre, à l'époque, n'en était qu'à ses débuts. *La Nausée* illustre de manière vivante la notion philosophique de contingence. Pour le philosophe qu'est Sartre, en effet, les objets ont une existence extérieurement à ma conscience. Ils s'imposent à moi. Ma conscience n'est que dans la mesure où elle est conscience de quelque chose.

En outre, *La Nausée* ne se réduit pas seulement à son interprétation philosophique : on peut lire également le roman comme l'histoire d'un homme qui s'enfonce lentement dans la folie, d'autant que le lecteur n'a jamais que le point de vue de Roquentin puisque l'auteur a choisi de livrer son « journal ». Il n'y a donc jamais de narrateur omniscient qui puisse guider la lecture de façon univoque.

Par Bouville, la ville de La Nausée, Sartre réussit de façon très convaincante à présenter le Havre où il enseignait à l'époque de l'écriture de son roman, avec sa géographie et son histoire.

Application/Exercices

Exercice : Voici un extrait de *La Nausée* de Sartre.

Consigne : Dégagez les thèmes centraux, relatifs à la philosophie de l'existentialisme tel que vue précédemment.

Éléments de réponse :

- La solitude de l'être
- La société désarticulée
- La culture sanctifiée

Plus qu'une doctrine articulée, l'existentialisme, dont Sartre est le principal représentant français, est un courant de pensée, un ensemble de concepts qui s'organisent autour d'une intuition fondamentale. L'homme, jeté dans le monde, est confronté à l'angoisse (à la nausée de Sartre) face à la contingence, c'est-à-dire à l'absence de raison pour lui comme pour les choses d'être plutôt que de ne pas être. Cette contingence absolue, entraîne, selon Sartre, l'absolue liberté. L'homme est ainsi le seul responsable de tous ses choix. Certains choisissent de se dissimuler cette liberté en se réfugiant derrière des droits, des devoirs, des postures qui les aliènent, à la façon des bourgeois de Bouville qui trônent en effigie au musée. Ce sont ceux qui font preuve de mauvaise foi et que Roquentin (et Sartre) nomment les « salauds ». Mais l'homme honnête avec lui-même, comme l'est Roquentin, doit admettre l'absence totale de sens préexistant à sa vie. Le sens de sa vie, c'est chacun qui doit le trouver. Ce serait se cacher la vérité que de s'en remettre à autrui.

4.3. Camus : l'existence vaut-elle la peine d'être vécue ?

Antiphilosophe, Albert Camus (1913-1960) s'interroge en 1942, dans son essai *Le Mythe de Sisyphe* et dans son roman *L'Étranger*, sur les raisons que l'homme peut avoir de vivre. La pensée de l'absurde sur le constat suivant : l'homme n'est pas adapté à un monde qui n'a pas besoin de lui pour continuer sa marche cosmique. Camus incite à renouer avec la réalité et à ne pas se cantonner dans l'idéalisme que l'existentialisme prétend critiquer. Pour lui, l'existence ne vaut d'être vécue que dans la conscience lucide de ses limites. En témoignent son roman *La Peste*, qui donne comme solution possible au non-sens la solidarité entre les hommes, et son essai *L'Homme révolté*, qui remet en question le matérialisme historique – ce qui lui vaudra les foudres de Sartre.

Application/Exercices

Exercice : Voici un extrait du *Mythe de Sisyphe* de Camus³.

Consigne : Relevez les signes de la continuité au sens absurde et à la répétition des actes comme étant action insensé.

Éléments de réponse :

Mise en contexte du mythe homérique : Sisyphe, dans les poèmes d'Homère, est le plus astucieux des Hommes, c'est un navigateur, un grand commerçant, un homme trop sûr de lui puisqu'il n'a pas hésité à défier Zeus, en révélant au dieu-fleuve Azopos, où se trouvait sa fille Egine, que Zeus avait enlevé parce qu'il la désirait.

Pour se venger, Zeus demanda à Thanatos de tuer Sisyphe, mais ce dernier parvint à l'enchaîner et l'empêcha ainsi de l'emmener en enfer. Tout cela suscita le courroux de Zeus qui condamna Sisyphe à faire rouler éternellement un rocher au sommet d'une colline, lequel rocher dégringole ladite colline lorsqu'il est parvenu au sommet.

Alors bien sûr, selon certaines interprétations, Sisyphe incarne les mouvements perpétuels de la nature, le soleil, les marées. Pour d'autres, Sisyphe personnifie le malheur de l'Homme, l'absurdité de la vie. C'est notamment la conception qu'en donne Albert Camus dans son essai *Le Mythe de Sisyphe*. Mais pour Camus, Sisyphe est aussi et d'abord un lutteur, il ne cède pas au désespoir puisqu'il continue à faire rouler son rocher, il choisit la vie envers et malgré tout.

³ Pour plus de lecture : <https://www.anthropomada.com/bibliotheque/CAMUS-Le-mythe-de-sisyphe.pdf>

Voilà pourquoi Sisyphe incarne selon Camus la seule question philosophique vraiment sérieuse, celle du suicide. Vivre, naturellement, n'est jamais facile, écrit Camus, on continue à faire les gestes que l'existence commande pour beaucoup de raisons, dont la première est l'habitude. Il n'y a pas de punition plus terrible que celle d'un travail inutile et absurde comme celui de Sisyphe, un travail absolument privé de sens, un travail interminable. Ce qui donne un sens à l'existence de ce personnage, c'est finalement la manière dont il brave les dieux, s'attache à la vie.

Le sens de son existence, c'est la lutte. Ce mythe est tragique parce que ce personnage en est conscient, il sait très bien que son destin se heurte à une punition irrationnelle. Comme l'écrit Camus : "Sisyphe, prolétaire des dieux, impuissant et révolté, connaît toute l'étendue de sa misérable condition. C'est à elle qu'il pense pendant la descente, la clairvoyance qui devait faire son tourment, consomme du même coup sa victoire. C'est parce qu'il y a de la révolte que la vie de Sisyphe mérite d'être vécue, la raison seule ne lui permet pas de conférer un sens à l'absurdité du monde."⁴

⁴ In : <https://www.franceculture.fr/emissions/le-malheur-des-uns/sisyphe-ou-le-sens-de-labsurde>

Chapitre 5 : La philosophie de l'absurde

Le mot absurde vient du latin « *absurdus* » qui signifie « dissonant » ou « qui sonne mal ». L'origine de cette pensée étant sans conteste le traumatisme, la chute de l'humanisme à la sortie de la Seconde Guerre mondiale. Ce mouvement littéraire s'est inspiré des surréalistes et est radicalement opposé au réalisme. L'apparente absurdité de la vie est un thème existentialiste, il est apparu à la première moitié du XX^e siècle, époque teintée de sang, celui des deux guerres mondiales. L'activité créatrice y est pourtant intense : on ne cesse de rêver ni d'inventer, mais l'on pressent l'incroyable fragilité de ce que l'on peut accomplir, fragilité dépendant dorénavant clairement des autres hommes, capables du pire et du meilleur.

Les lendemains de la Seconde Guerre mondiale ont vu naître l'existentialisme (avec Sartre en chef de file, en France, comme dit précédemment), doctrine selon laquelle notre essence serait illusoire, alors que notre existence est à construire, à réaliser. On remet en question Dieu, l'homme a besoin de se reconstruire, de se retrouver.

La doctrine de l'absurde va s'apparenter d'une certaine manière à l'existentialisme, mais s'en détacher assez clairement pour mériter sa propre appellation. Elle lui vient de Camus, qui la développe dans son essai *Le Mythe de Sisyphe, essai sur l'absurde* (1942) – étudié dans le chapitre précédent – et l'illustre ensuite dans l'ensemble de son œuvre, théâtrale ou romanesque.

Nous nous posons alors la question de la différence entre l'existentialisme et la philosophie de l'absurde ? Quelles en sont les nouvelles lignes frontières les différenciant ?

La doctrine de l'absurde s'interroge sur le non-sens de la vie : vaut-elle la peine d'être vécue si l'on considère que pour la plupart des hommes, elle ne consiste qu'à « faire les gestes que l'habitude commande » ? Dès lors se pose la question du suicide : « Mourir volontairement suppose que l'on a reconnu, même instinctivement, le caractère dérisoire de cette habitude, de l'absence de toute raison profonde de vivre, le caractère insensé de cette agitation quotidienne et l'inutilité de la souffrance ».

Cette prise de conscience ne peut se faire que de manière personnelle mais on retrouve quelques éléments moteurs : le décor, toujours le même, d'un quotidien immuable finit par

donner la nausée ; lorsqu'en plus, l'individu comprend que tout cela ne le mènera qu'à la mort, nulle échappatoire ne lui est plus envisageable.

Ce n'est pas le monde qui est absurde, ni l'homme : c'est leur présence commune et surtout leur antinomie qui créent l'absurde. Quelle attitude adopter alors ?

Camus définit l'attitude de l'homme absurde ainsi : « Je tire de l'absurde trois conséquences qui sont ma révolte, ma liberté, ma passion. Par le seul jeu de ma conscience, je transforme en règle de vie ce qui était invitation à la mort – et je refuse le suicide ».

Pour Camus, il faut donc relever le défi de cette absurdité et se révolter, continuer à vivre. Cette révolte seule donne de la grandeur et de l'intérêt à la vie. Dès lors qu'il a conscience de cette lutte contre l'absurde, l'homme conquiert sa liberté : il connaît sa condition et son issue, il peut donc s'affranchir des règles communes et vivre « sans appel ». Dès lors, à lui de multiplier les expériences lucides « pour être face au monde le plus souvent possible ».

Application/Exercices

Exercice 1 : Voici deux extraits du roman *L'Étranger* de Camus (1942).

Consigne : Relevez les thèmes de la philosophie de l'absurde dans les deux textes, selon une lecture comparative.

Texte 1 : L'incipit

« Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas. J'ai reçu un télégramme de l'asile: «Mère décédée. Enterrement demain. Sentiments distingués.» Cela ne veut rien dire. C'était peut-être hier. L'asile de vieillards est à Marengo, à quatre-vingts kilomètres d'Alger. Je prendrai l'autobus à deux heures et j'arriverai dans l'après-midi. Ainsi, je pourrai veiller et je rentrerai demain soir. J'ai demandé deux jours de congé à mon patron et il ne pouvait pas me les refuser avec une excuse pareille. Mais il n'avait pas l'air content. Je lui ai même dit : « Ce n'est pas de ma faute. » Il n'a pas répondu. J'ai pensé alors que je n'aurais pas dû lui dire cela. En somme, je n'avais pas à m'excuser. C'était plutôt à lui de me présenter ses condoléances. Mais il le fera sans doute après-demain, quand il me verra en deuil. Pour le moment, c'est un peu comme si maman n'était pas morte. Après l'enterrement, au contraire, ce sera une affaire classée et tout aura revêtu une allure plus officielle.

J'ai pris l'autobus à deux heures. Il faisait très chaud. J'ai mangé au restaurant, chez Céleste, comme d'habitude. Ils avaient tous beaucoup de peine pour moi et Céleste m'a dit: « On n'a qu'une mère ». Quand je suis parti, ils m'ont accompagné à la porte. J'étais un peu étourdi parce qu'il a fallu que je monte chez Emmanuel pour lui emprunter une cravate noire et un brassard. Il a perdu son oncle, il y a quelques mois. J'ai couru pour ne pas manquer le départ. Cette hâte, cette course, c'est à cause de tout cela sans doute, ajouté aux cahots, à l'odeur d'essence, à la réverbération de la route et du ciel, que je me suis assoupi. J'ai dormi pendant presque tout le trajet. Et quand je me suis réveillé, j'étais tassé contre un militaire qui m'a souri et qui m'a demandé si je venais de loin. J'ai dit « oui » pour n'avoir plus à parler. »

Texte 2 : Le meurtre de l'Arabe

« Au bout d'un moment, je suis retourné vers la plage et je me suis mis à marcher. C'était le même éclatement rouge. Sur le sable, la mer haletait de toute la respiration rapide et étouffée de ses petites vagues. Je marchais lentement vers les rochers et je sentais mon front se gonfler sous le soleil. Toute cette chaleur s'appuyait sur moi et s'opposait à mon avance. Et chaque fois que je sentais son grand souffle chaud sur mon visage, je serrais les dents, je fermais les poings dans les poches de mon pantalon, je me tendais tout entier pour triompher du soleil et de cette ivresse opaque qu'il me déversait. A chaque épée de lumière jaillie du sable, d'un coquillage blanchi ou d'un débris de verre, mes mâchoires se crispaient. J'ai marché longtemps.

Je voyais de loin la petite masse sombre du rocher entourée d'un halo aveuglant par la lumière et la poussière de mer. Je pensais à la source fraîche derrière le rocher. J'avais envie de retrouver le murmure de son eau, envie de fuir le soleil, l'effort et les pleurs de femme, envie enfin de retrouver l'ombre et son repos. Mais quand j'ai été plus près, j'ai vu que le type de Raymond était revenu. Il était seul. Il reposait sur le dos, les mains sous la nuque, le front dans les ombres du rocher, tout le corps au soleil. Son bleu de chauffe fumait dans la chaleur. J'ai été un peu surpris. Pour moi, c'était une histoire finie et j'étais venu là sans y penser. Dès qu'il m'a vu, il s'est soulevé un peu et a mis la main dans sa poche. Moi, naturellement, j'ai serré le revolver de Raymond dans mon veston. Alors de nouveau, il s'est laissé aller en arrière, mais sans retirer la main de sa poche. J'étais assez loin de lui, à une dizaine de mètres. Je devinais son regard par instants, entre ses paupières mi-closes. Mais le plus souvent, son image dansait devant mes yeux, dans l'air enflammé. Le bruit des vagues était encore plus paresseux, plus étale qu'à midi. C'était le même soleil, la même lumière sur le même sable

qui se prolongeait ici. Il y avait déjà deux heures que la journée n'avancait plus, deux heures qu'elle avait jeté l'ancre dans un océan de métal bouillant. A l'horizon, un petit vapeur est passé et j'en ai deviné la tache noire au bord de mon regard, parce que je n'avais pas cessé de regarder l'Arabe.

J'ai pensé que je n'avais qu'un demi-tour à faire et ce serait fini. Mais toute une plage vibrante de soleil se pressait derrière moi. J'ai fait quelques pas vers la source. L'Arabe n'a pas bougé. Malgré tout, il était encore assez loin. Peut-être à cause des ombres sur son visage, il avait l'air de rire. J'ai attendu. La brûlure du soleil gagnait mes joues et j'ai senti des gouttes de sueur s'amasser dans mes sourcils. C'était le même soleil que le jour où j'avais enterré maman et, comme alors, le front surtout me faisait mal et toutes ses veines battaient ensemble sous la peau. A cause de cette brûlure que je ne pouvais plus supporter, j'ai fait un mouvement en avant. Je savais que c'était stupide, que je ne me débarrasserais pas du soleil en me déplaçant d'un pas. Mais j'ai fait un pas, un seul pas en avant. Et cette fois, sans se soulever, l'Arabe a tiré son couteau qu'il m'a présenté dans le soleil. La lumière a giclé sur l'acier et c'était comme une longue lame étincelante qui m'atteignait au front. Au même instant, la sueur amassée dans mes sourcils a coulé d'un coup sur les paupières et les a recouvertes d'un voile tiède et épais. Mes yeux étaient aveuglés derrière ce rideau de larmes et de sel. Je ne sentais plus que les cymbales du soleil sur mon front et, indistinctement, le glaive éclatant jailli du couteau toujours en face de moi. Cette épée brûlante rongait mes cils et fouillait mes yeux douloureux. C'est alors que tout a vacillé. La mer a charrié un souffle épais et ardent. Il m'a semblé que le ciel s'ouvrait sur toute son étendue pour laisser pleuvoir du feu. Tout mon être s'est tendu et j'ai crispé ma main sur le revolver. La gâchette a cédé, j'ai touché le ventre poli de la crosse et c'est là, dans le bruit à la fois sec et assourdissant, que tout a commencé. J'ai secoué la sueur et le soleil. J'ai compris que j'avais détruit l'équilibre du jour, le silence exceptionnel d'une plage où j'avais été heureux. Alors, j'ai tiré encore quatre fois sur un corps inerte où les balles s'enfonçaient sans qu'il y parût. Et c'était comme quatre coups brefs que je frappais sur la porte du malheur. »

Éléments de réponse⁵ :

- Un personnage décalé : le sentiment d'étrangeté au Monde.
- Un personnage solitaire et décalé.

⁵ In : <https://www.superprof.fr/ressources/langues/francais/lycee-fr3/1ere-s-fr3/etude-ouvrage-camus.html>

- La polyphonie du texte.
- Un personnage incompris.
- Le sentiment de l'absurde, condition de l'existence humaine.
- Une existence sous le signe de l'incommunicabilité.
- Le jugement humain comme entrave à la liberté individuelle.
- L'indifférence : un personnage trop lucide ?

5.1. Le théâtre pour un monde en crise

Dans une pièce de théâtre ou dans un roman, le lecteur/spectateur s'attend à ce que l'intrigue soit bien construite, que les personnages soient vraisemblables, les situations identifiables. Pour ce faire, la cohésion entre le langage et les idées est absolument nécessaire. Mais l'absurde se définit comme ce qui est contraire à la raison et au sens commun.

De fait, le théâtre de l'absurde va chercher à montrer que l'on ne bâtit pas de l'irréel sur les lois du réel, y compris celles de la linguistique ou des codes littéraires.

La forme n'est pas la seule à être ébranlée : des phrases toutes faites, des lieux communs, des expressions plus ou moins triviales, des parodies grossières et voyantes font leur entrée sur scène. On parle de « radioscopie du langage » tant la grammaire et le vocabulaire sont malmenés et désarticulés.

**5.2. La vitalité du théâtre au XX^{ème} Siècle : entre tradition et nouveauté
(révolutionnaire)⁶**

L'engouement populaire pour le vaudeville et le théâtre de boulevard continue au début du XX^{ème} siècle. De nouveaux dramaturges renouvellent le genre : Sacha Guitry développe un humour caustique et misogyne dans des satires de la bourgeoisie, multipliant les bons mots ; Marcel Pagnol connaît le succès, en premier lieu au théâtre, avec ses pièces provençales, interprétées par Raimu, transposant vaudeville et mélodrame dans une société pittoresque et poétique.

La verve satirique de Jules Romains trouve sa meilleure expression dans *Knock* (1923) jouée plus de mille fois par Louis Jouvet. Côté drame, Henri Bernstein propose des pièces psychologiques et cruelles.

Notons, de plus, une certaine réécriture des mythes : après ses premiers drames symbolistes (*Tête d'Or*, 1894), Paul Claudel développe des œuvres lyriques, marquées par l'empreinte profonde du christianisme et une écriture comparable à des versets bibliques (*Le Soulier de satin*, 1929).

Dans des styles très différents, Jean Giraudoux, Jean Anouilh et Jean Cocteau, réécrivent les grands mythes antiques, interrogeant les notions de destinée et de responsabilité humaine à l'aune des enjeux contemporains : Giraudoux avec *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935) et *Électre* (1937) ; Cocteau avec *Œdipe-Roi* (1927) ; Anouilh avec *Antigone* (1944). Ils modernisent les mythes, en les désacralisant, en jouant avec les anachronismes et en mêlant le comique au tragique.

⁶ Synthèse tirée in : <https://libretheatre.fr/le-theatre-du-xxeme-siecle/>

Par ailleurs, le théâtre devient engagé après la Seconde Guerre mondiale, car dans un monde désorienté, Albert Camus (*L'État de siège*, 1948, *Les Justes*, 1949) et Jean-Paul Sartre (*Les Mains sales*, 1948, *Huis clos*, 1945) défendent un théâtre plus engagé politiquement, illustrant leurs réflexions philosophiques sur l'action, la révolution ou la responsabilité individuelle et sociale.

Dans les années 50 et 60, Jean Genet, avec *Les Bonnes* (1947), *Le Balcon* (1956) ou *Les Nègres* (1958), développe un théâtre de la transgression, de nature toujours plus politique. La représentation des *Paravents* en 1966 qui fait allusion à la guerre d'Algérie et condamne le colonialisme et le racisme, entraîne de violentes manifestations.

Nous signalons aussi d'autres formes du théâtre, le théâtre de la cruauté, le théâtre de l'absurde et le nouveau théâtre : Antonin Artaud, dans *Le Théâtre et son double* en 1938, condamne les causes de la décadence du langage théâtral et l'assujettissement du théâtre à la parole. S'inspirant du théâtre oriental, il propose de revenir à un spectacle intégral, engageant le corps de l'acteur et utilisant sur scène toutes les formes artistiques.

Samuel Beckett, *En attendant Godot* (1952), *Oh les beaux jours* (1963) et Eugène Ionesco (*La Cantatrice chauve* (1950), *Les Chaises* (1952)) le théâtre de l'absurde reflète la perte des repères et la défiance vis-à-vis du langage manipulateur. Ces auteurs renouvellent l'art dramatique, tout en mélangeant tragique, métaphysique et humour : les personnages sont réduits à des pantins, rendant impossible toute communication, l'intrigue n'a plus de cohérence, et le langage est totalement déstructuré.

Le « Nouveau Théâtre » des années 1960 met en pratique les théories d'Artaud, avec les créations collectives des acteurs du Théâtre de la Cruauté de Peter Brook ou du Théâtre du Soleil d'Ariane Mnouchkine.

Ionesco, Camus, Beckett... Lectures et analyse

Dans cette partie, nous allons voir et définir les caractéristiques du théâtre de l'absurde, en mettant en évidence les auteurs/dramaturges qui se sont illustrés dans cette mouvance théâtrale.

✓ Le langage :

La forme du langage est complètement déstructurée : des phrases toutes faites, des lieux communs, des expressions plus ou moins triviales, des parodies grossières et voyantes s'imposent.

✓ Les personnages :

Point de profondeur psychologique dans le théâtre de l'absurde. On a davantage à faire à des allégories d'humanité (du clochard de Beckett au roi de Ionesco).

Puisqu'ils n'ont pas d'épaisseur psychologique, nul n'est besoin de leur fournir un état civil : ils peuvent dès lors se substituer les uns aux autres et répéter à l'infini les mêmes situations (fin de *La Cantatrice chauve*), se métamorphoser (en *Rhinocéros* ?).

Les personnages les plus affinés sont destinés à représenter l'humanité toute entière à travers un cas d'espèce, comme le roi du *Roi se meurt*.

✓ L'action

L'action n'est pas préconisée, elle peut donc être totalement inexistante. La pièce peut très bien être privée de tout mouvement dramatique puisque le but n'est pas « de raconter une histoire mais de construire un objet temporel dans lequel le temps, par ses contradictions, ses structurations, mettra en relief de façon saisissante ce qui est proprement le sujet » (Sartre).

Le temps est aboli, l'action peut s'étendre et recommencer à l'infini (comme dans *En Attendant Godot*, de Beckett). Et c'est justement parce que « rien ne se passe que tout se passe, et que le tableau est complet, de la dérision au tragique ».

Il arrive même que l'action échappe à tout contrôle : elle peut parfois laisser la place à l'improvisation. Le théâtre de l'absurde n'hésite pas à emprunter aux techniques du mime, du

cirque, du happening. C'est ainsi que des tons si différents cohabitent sans transition parfois : l'angoisse succède à l'humour, la mort à la situation la plus clownesque.

Pour illustrer notre propos, nous citerons quelques auteurs et œuvres incontournables :

✓ Camus :

Caligula (1944). Après *Le Malentendu* (1944) qui n'a pas réussi à bien mettre en valeur les idées de Camus, l'auteur réussit avec *Caligula* (commencé en 1938 mais publié en 1944) à incarner sa philosophie de l'absurde. Caligula découvre que « *ce monde tel qu'il est fait n'est pas supportable* » et que « *les hommes meurent et ne sont pas heureux* ». Il décide alors de s'affranchir de toute règle, et d'épuiser « *tout ce qui peut le faire vivre* » pour conquérir sa liberté. Et il espère aussi ouvrir les yeux des autres pour leur permettre de découvrir la vérité et prendre leur existence en main.

Son roman, *L'Étranger* (1940) fut aussi une remarquable traduction de ses idées sur l'absurde. Le héros, Meursault, représente en quelque sorte l'homme avant la prise de conscience de l'absurde, mais déjà préparé par la vie à cette lucidité, ce que nous avons démontré précédemment.

✓ Ionesco :

Ses pièces se singularisent parce qu'elles sont généralement courtes et reposent sur l'absurdité des êtres, de leur langage. Il s'ingénie à disloquer le langage, les êtres, les situations. Il est probablement le premier à aller aussi loin dans la déconstruction de la forme, dès *La Cantatrice chauve*, en 1950.

Il navigue sans frontière d'un ton à l'autre, dans une sorte de parodie permanente du théâtre d'antan : « *Plus de drame ni de tragédie ; le tragique se fait comique, le comique tragique* ».

Son personnage récurrent, Béranger, témoigne de la progression philosophique qui accompagne l'œuvre de Ionesco : Dans *Tueur sans gages* (1959), le personnage s'interroge sur l'impuissance de l'homme, avant de chercher dans *Le Piéton de l'air* (1963) une quelconque aide à son angoisse existentielle dans l'acte poétique. Dans *Rhinocéros* (1960), l'arrivée de milliers de rhinocéros dans une petite ville tranquille symbolise la montée du fascisme ou de tout totalitarisme capables d'écraser l'homme. Béranger est finalement le seul à résister à la métamorphose, lui qui n'est qu'un petit employé

subalterne.

Devenu roi dans *Le Roi se meurt* (1962), Béranger assiste impuissant à la décomposition de son univers en même temps que la sienne : il perd peu à peu sa vigueur, son pouvoir de monarque et son humanité même. Rien ne peut le sauver de la mort ; c'est à ce moment qu'il est prêt à reconnaître l'absurdité de sa condition.

Les personnages, les répliques choquent le spectateur / lecteur, mais les indications scéniques (didascalies) sont tout aussi significatives et déconstruisent à leur manière la logique de l'art dramatique : « *Un autre moment de silence. La pendule sonne sept fois. Silence. La pendule sonne trois fois. Silence. La pendule ne sonne aucune fois.* »

✓ Beckett :

Très lié avec les Surréalistes au départ, Beckett subit ensuite surtout l'influence de Joyce et Kafka.

Son univers est au moins aussi déconcertant que celui de Ionesco : Les personnages sont souvent des anonymes, des clochards, des êtres informes ou difformes, impotents parfois, qui jouent le rôle d'allégories humaines : dans *En Attendant Godot* (1953), le personnage quasi éponyme est absent et pourtant attendu comme le Messie (Godot = God, Dieu ?).

D'autres se voient diminués au fil de la pièce, comme Winnie dans *Oh les beaux jours !* (1963) qui s'enlise irrémédiablement dans des paroles vaines, donc...absurdes. Pire, les personnages peuvent être coincés dans des poubelles, comme dans *Fin de partie* (1957), impuissance avilissante et dérisoire.

L'action est inexistante : les personnages attendent en vain un événement qui ne viendra pas, ne les sortira pas de leur condition (les deux personnages de Godot tuent le temps en bavardages inutiles, repartent puis reviennent sans que rien ne se passe non plus le lendemain).

Le langage frôle le clownesque : le langage est souvent inarticulé (les logorrhées de Lucky dans *Godot*), les personnages ne peuvent se comprendre donc satisfaire leurs désirs propres et réciproques. La communication est dévoyée.

Et pourtant, de ce vide apparent, la vérité profonde de l'homme surgit sous nos yeux : la condition humaine est fragile et vaine. Anouilh a d'ailleurs dit du théâtre de Beckett que « ce sont les *Pensées* de Pascal jouées par les Fratellini ».

Application/Exercices

Exercice 1 : Voici un extrait de *En attendant Godot* de Beckett.

Consigne : Relevez les thématiques phares de cet extrait.

Éléments de réponse :

La pièce est montée pour la première fois à Paris en 1953. Lors de cette première représentation, le public est choqué. Ce qui assure à Beckett sa place parmi les dramaturges de l'absurde.

Les deux personnages, Vladimir et Estragon, sont représentés de façon misérable, ce qui renvoie à l'intention de l'auteur de montrer la condition humaine dans ses pires représentations : la misère physique et morale. Les références bibliques sont légion dans cette pièce théâtrale, énoncés dans un comique latent insufflant à la philosophie de l'absurde une essence particulière.

- Une vision tragique de la condition humaine
- Le comique malgré tout
- Des relations humaines complexes

Exercice 2 : Voici la Scène 1 de *La Cantatrice chauve* de Ionesco⁷.

Consigne : Relevez les thématiques phares de cet extrait.

Intérieur bourgeois anglais, avec des fauteuils anglais. Soirée anglaise. M. Smith, Anglais, dans son fauteuil et ses pantoufles anglais, fume sa pipe anglaise et lit un journal anglais, près d'un feu anglais. Il a des lunettes anglaises, une petite moustache grise, anglaise. A côté de lui, dans un autre fauteuil anglais, Mme Smith, Anglaise, raccommode des chaussettes anglaises. Un long moment de silence anglais. La pendule anglaise frappe dix-sept coups anglais.

MME SMITH – Tiens, il est neuf heures. Nous avons mangé de la soupe, du poisson, des pommes de terre au lard. de la salade anglaise. Les enfants ont bu de l'eau anglaise. Nous avons bien mangé, ce soir. C'est parce que nous habitons dans les environs de Londres et que notre nom est Smith.

M. SMITH, *continuant sa lecture, fait claquer sa langue.*

MME SMITH– Les pommes de terre sont très bonnes avec le lard, l'huile de la salade n'était pas rance. L'huile de l'épicier du coin est de bien meilleure qualité que l'huile de l'épicier d'en face, elle est même meilleure que l'huile de l'épicier du bas de la côte. Mais je ne veux pas dire que leur huile à eux soit mauvaise...

M. SMITH, *continuant sa lecture, fait claquer sa langue.*

MME SMITH– Pourtant, c'est toujours l'huile de l'épicier du coin qui est la meilleure...

M. SMITH, *continuant sa lecture, fait claquer sa langue.*

MME SMITH – Mary a bien cuit les pommes de terre, cette fois-ci. La dernière fois elle ne les avait pas bien fait cuire. Je ne les aime que lorsqu'elles sont bien cuites.

M. SMITH, *continuant sa lecture, fait claquer sa langue.*

MME SMITH– Le poisson était frais. Je m'en suis léché les babines. J'en ai pris deux fois. Non, trois fois ? Ça me fait aller aux cabinets. Toi aussi tu en as pris trois fois. Cependant la troisième fois. tu en as pris moins que les deux premières fois, tandis que moi j'en ai pris beaucoup plus. J'ai mieux mangé que toi. ce soir. Comment ça se fait ? D'habitude, c'est toi qui manges le plus. Ce n'est pas l'appétit qui te manque.
M. SMITH *fait claquer sa langue.*

⁷ In : <https://www.theatre-contemporain.net/images/upload/pdf/f-076-56cb52842035b.pdf>

MME SMITH – Cependant, la soupe était peut-être un peu trop salée. Elle avait plus de sel que toi. Ah, ah, ah. Elle avait aussi trop de poireaux et pas assez d'oignons. Je regrette de ne pas avoir conseillé à Mary d'y ajouter un peu d'anis étoilé. La prochaine fois, je saurai m'y prendre.

Scène 1, *La Cantatrice chauve*.

Éléments de réponse :

La pièce commence dans le salon de M. Smith et Mme Smith, comme l'indique la didascalie initiale : "*Intérieur bourgeois anglais, avec des fauteuils anglais. Soirée anglaise. M. Smith, Anglais, dans son fauteuil et ses pantoufles anglais, fume sa pipe anglaise...*" La pendule sonne de temps en temps, sans aucune logique quant au nombre de coups.

Au début, Mme Smith est la seule à parler, sur un sujet très banal (le repas du soir). M. Smith lit son journal, et fait claquer sa langue pour répondre aux répliques de sa femme. Déjà, la parole présente de nombreux signes d'illogismes : par exemple "*la tarte aux coings et aux haricots*", "*Le yaourt est excellent pour l'estomac, les reins, l'appendicite et l'apothéose*".

Puis M. Smith entre dans la conversation. Il lit dans le journal que une connaissance à eux, Bobby Watson est mort il y a deux ans : "*Il est mort il y a deux ans. Tu te rappelles, on a été à son enterrement, il y a un an et demi*", "*Il y a déjà trois ans qu'on a parlé de son décès*". Dans la conversation, on s'aperçoit ensuite que tous les membres de la famille de Bobby Watson s'appellent Bobby Watson, hommes comme femmes.

La scène se termine sur une petite dispute du couple, au cours de laquelle Mme Smith "*montre ses dents*".

- Une scène d'exposition d'apparence classique.
- Une scène d'exposition parodiée jusqu'à l'absurde.⁸

⁸ Pour plus d'explication, consulter le site : <https://www.bacdefrancais.net/cantatrice-chauve-ionesco-1.php>

Chapitre 6 : Littérature et politique : la question de l'engagement

La littérature, entreprise didactique visant à réformer la nature humaine, est aussi confrontée aux problèmes du temps, de la société et de l'histoire. Elle ne saurait s'en exclure car, selon Hugo, elle n'est pas destinée à vivre pour sa beauté propre mais pour servir le progrès, la science, et la société. « L'utile, loin de circonscrire le sublime, le grandit. »⁹

Dès lors, refuser de prendre parti, de s'inscrire dans le temps et dans ses conflits, est aussi une façon de prendre parti : l'écrivain est, quoi qu'il fasse, marqué par son temps, compromis dans ses situations. Son silence même est une forme d'engagement : « l'écrivain est en situation dans son époque : chaque parole a des retentissements. Chaque silence aussi. »¹⁰

Il faut d'abord rappeler que la notion d'engagement est une notion « historiquement située » : l'utiliser c'est toujours un peu avancer en terrain miné, parce qu'elle renvoie à une histoire bien précise (des théoriciennes, des dates, des événements fondamentaux), et qu'en tant que notion de critique elle a cristallisé des tensions très fortes – elle continue d'enthousiasmer et de crisper encore aujourd'hui. Cela est sans doute lié à des malentendus sur la notion, et il y a un vrai malaise lorsqu'on veut l'utiliser, surtout si l'on n'est pas précisément spécialiste de ce domaine.

En contexte français, la notion apparaît à peu près dans les années 1930 : elle est en très étroite relation avec l'autonomisation du champ littéraire qui suit son cours, et s'élabore à partir des débats cristallisés autour de l'affaire Dreyfus à la toute fin du XIXe siècle sur le rôle des intellectuelles.

L'engagement tel qu'il est problématisé dans les années 1930 :

- ✓ À l'origine, la notion d'engagement s'utilise en opposition aux formes de purisme esthétique.
- ✓ Désigne les modalités et les formes selon lesquelles l'écrivain, dans ses œuvres, est susceptible de participer au débat politique ou aux luttes sociales.
- ✓ Un appel à la responsabilité des écrivaines ; on leur demande de quitter leur tour d'ivoire pour entrer dans le débat public.

⁹ Victor Hugo, *William Shakespeare, IIe Partie, livre VI, « Le beau serviteur du vrai »* 1864, Paris, Flammarion, 2003.

¹⁰ J.-Paul Sartre, *Présentation des Temps modernes*, 1945.

Comment peut-on synthétiser cette catégorisation :

Littérature « non engagée »	Littérature engagée
Écrivaine en principe détachée du monde Littérature du repli Atemporel, universel visés Appétit de postérité Lecteur/lectrice idéale , virtuelle Formalisme Apolitisme , détachement ou critique floue Littérature et action domaines séparés	Écrivaine embarquée : engagement non choisi Littérature de la participation Écriture de l'urgence , sens du présent Obsolescence rapide Lecteur/lectrice profane , réelle Éthique Lutte pour une démocratie socialiste Œuvre condition de l'action : prise de conscience

Chapitre 7 : Perspectives littéraires offertes par le XX^{ème} Siècle.

Au cours du XXe siècle, la notion de " littérature " a connu une crise sans précédent. A l'effervescence de « la Belle Epoque » et des « Années Folles » (1908-1929), créatrice de formes romanesques, poétiques et théâtrales neuves, succède le temps des inquiétudes (1930-1946) devant les graves événements qui secouent l'Europe : l'heure est à la production d'œuvres soucieuses de refléter les débats d'idées, d'embrasser les enjeux historiques et de réfléchir à la " condition humaine ". Les années 1947-1982 sont celles du " soupçon ". " Que peut la littérature ? " : telle est l'interrogation qui traverse la création de nombreux auteurs, saisis d'effroi devant les révélations de l'après-guerre et convaincus de l'incapacité du langage à dire et à changer le monde. La notion de " littérature " se voit alors remise en cause, au profit de celle d'" écriture ". Les années 1983-2000 semblent bien être, en revanche, celles du retour de la " littérature " : une nouvelle génération d'écrivains, revendiquant la légitimité de l'acte créateur, manifeste de nouveau sa confiance dans les pouvoirs de l'imagination et du verbe.

Après avoir délimité les contours temporels de chaque courant, tendant vers une codification générique, nous avons, dans la suite de notre travail, tenté de le mettre au cœur de l'étude chronologique, analytique.

Notre propos n'est pas seulement une étude de textes, d'écrivains, ou de courants littéraires. Les analyses comparatives auxquelles nous avons procédé ne seront que des moyens de ce qu'on appelle la littérature générale et comparée. Le but, c'est de « mieux comprendre la littérature comme fonction spécifique de l'esprit humain », que ce soit par la « description analytique, la comparaison méthodique et différentielle » ou « l'interprétation synthétique des phénomènes littéraires, linguistiques ou interculturels, par l'histoire, la critique ou la philosophie ».

S'il fallait donc définir la singularité majeure du point de vue de notre matière, nous n'hésiterons à l'identifier chaque fois que se dessine une ligne de partage (une frontière ?) entre deux courants, chaque fois que l'homme entreprend, par la découverte de l'Autre, un dialogue avec celui-ci et avec soi-même, créant ainsi des moments où la conscience de soi se trouve obligée de saisir, dans un même mouvement, ce qui est accroissement de la connaissance et redistribution immédiate de celle-ci, rencontre et différence, deux maîtres mots de la littérature comparée selon notre perception.

Nous pourrions, à partir des débats d'idées établis par les courants philosophiques en France, au XX^{ème} siècle, mettre en évidence les littératures francophones émergentes à ce moment-là, initiant un mouvement de révolution intellectuelle dans les pays (encore) colonisés à cette époque.

Nous citerons à titre d'illustration le texte *Orphée noir*, préambule à l'œuvre magistrale de Léopold Sedar Senghor, écrit par Jean-Paul Sartre, comme dans un mouvement d'accompagnement à ces littératures étant au stade fœtal à cette période de leur histoire littéraire.

Nous choisirons un extrait du roman de Dib, *Qui se souvient de la mer*, Paris, Seuil, 1962, pour expliquer notre propos : celui de démontrer qu'au-delà des idées novatrices et modernistes de la philosophie française du XX^{ème} siècle, les consciences aussi s'éveillaient à des lendemains meilleurs, ailleurs.

— TEXTE N°37 —

Le cauchemar de la guerre

L'atmosphère de la guerre – angoisse, désordre, violence absurde – est rendue physiquement par la violence des sensations (éclairs, bruits, mouvements) et par l'évocation fantastique d'une ville mouvante, enserrant des êtres réduits à l'hébétéude et à la folie.

Les nouvelles constructions se multiplient, les travaux se poursuivent même de nuit – et peut-on le dire ? – contre la ville. Et le jour !

Tout ça craque, gronde, hurle, s'étire en hauteur, puis s'effondre subitement pour remonter ensuite. Jamais de cesse. De mémoire d'homme ou de femme, notre population n'a entendu vacarme aussi terrifiant, jamais spectacle plus monstrueux ne lui a été offert. Parfois des explosions en partent qui tordent les bases de la ville ; l'Histoire ne donne pas d'exemple, même approximatif, de ce qui se passe là, sous nos yeux. Les bombardements, les tirs, les stridula-

tions, les huées et les éclairs qui entourent la nouvelle cité, s'il leur arrive par hasard de s'interrompre, ce n'est jamais pour bien longtemps : sous le silence qui nous paraît être revenu, persiste un tumulte vague et uniforme, composé de meuglements, de soupirs, de tintements. Le calme, le repos complets sont à jamais bannis de notre existence.

Captifs de nos propres murs, nous sommes incapables d'imaginer où tout ça aboutira. Ceux des nôtres qui se sont réfugiés au fond des souterrains forés dans les assises mêmes de la ville lancent chaque nuit, maintenant, des attaques-surprises contre les bâtiments et se retirent aussitôt leur coup porté. Mais les autres se dépêchent de tout remettre en ordre, de cacher leurs pertes, s'ils en ont, de sorte qu'au matin la vie reprend, normale et sans changements apparents. Des informations finissent pourtant par filtrer et nous parvenir, des personnes placées là où il faut rapportent ce qu'elles surprennent et ça se répand. Ces récits manquent un peu de précision ; cela ne nous gêne guère, bien au contraire : ils sont accueillis avec d'autant plus de faveur qu'ils réservent sa part à l'exception-

nel. La recherche, les recoupements, l'examen, l'échange auxquels ils nous obligent nous procurent enfin une vraie occupation !

Les autres mettent à profit chaque attaque pour exécuter les prisonniers qu'ils viennent de faire ou ont faits depuis quelque temps. «Non, ce sont surtout des otages», dit-on en ville. Ils les pendent au-dessus de leurs chantiers, au sommet de leurs plus hauts échafaudages, que nous consultons maintenant dès les premières lueurs de l'aube pour savoir de quoi notre journée sera faite. Impossible de se représenter l'état de surexcitation dans lequel nous nous trouvons tous les matins : fureur, exécution, défi, nous ne nous possédons plus. A la fin de la journée, il est rare que nous ne soyons pas totalement épuisés, ces procédés finissant par nous anéantir. Nous errons, alors, tournons en rond entre les murs qui se nouent, s'entortillent inexplicablement autour de nous, et une horreur que personne ne parvient plus à secouer nous engourdit.

Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*,
Paris, Éditions du Seuil, 1962, pp. 79-80.

Conclusion

La littérature française du XX^{ème} siècle se souscrit à la philosophie : les lendemains de la Seconde Guerre mondiale ont montré que la condition de l'homme peut se révéler fragile, vaine, il s'agit pour les penseurs de ce courant, comme Camus, de trouver des palliatifs à ce caractère immuable. Dès lors, l'homme doit prendre conscience que sa seule liberté se trouve dans sa révolte et son refus des règles communes. Au théâtre, ce refus est matérialisé par des personnages emblématiques de la condition humaine, plus que des personnages singuliers, mais aussi par un refus des codes linguistiques et littéraires en vigueur jusqu'ici.

Suivant un découpage distinct entre les courants littéraires du XX^{ème} siècle, relatifs à la littérature française, nous espérons être arrivés à transmettre aux étudiants les données et les impératifs de l'étude des textes littéraires en L3-S1.

Nous sommes conscients que le choix des textes pour les différentes applications demeure arbitraire. Il est aussi porté essentiellement sur les auteurs phares de cette époque, mais nous nous engageons à étayer ce corpus en amont, au fur et à mesure des TD.

Ainsi, nous pourrions aussi envisager d'aborder d'autres thématiques, d'autres textes à la lumière de ce que nous avons abordé dans notre cours, notamment dans la partie sur le courant de l'existentialisme et de la philosophie de l'absurde, car ces deux notions requièrent un travail de maîtrise nécessitant du temps et des efforts consentis.

Bibliographie critique :

ANGLARD, véronique, Les grands mouvements de la littérature française, seuil, 1999, coll. Mémo

VASSIERE, J. Manuel d'analyse des textes littéraires, armand colon, 2018

VASSIERE, J et TOURSEL N, Littérature : 150 textes théoriques et critiques, Armand colin, 4^e édition, 2015

GAILLON JACQUEL angélique, 50 œuvres littéraires pour réussir ses examens et concours, Ellipses, 2016

KARDAS Etienne, Précis de littérature, par siècle et par genre, ed. Magnard, coll. Organibac, 1989

ADAM, Jean-Michel, 1992. *Les textes : types et prototypes*. Paris, Nathan.

ANTELME, Robert, 1957. *L'espèce humaine*. Paris, Gallimard.

BALTHASAR, Lukas, 2001. *Interaction audiovisuelle, théorie pragma-linguistique et transcription*. Thèse de doctorat : Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (Paris) (2 vols).

BARTHES, Roland, *La leçon*, Seuil, 1977

BERRENDONNER, Alain, 1981. *Eléments de pragmatique linguistique*. Paris, Editions de Minuit.

BERTAUX, Daniel, 1997. *Les récits de vie. Perspective ethnosociologique*. Paris, Nathan.

Brunel, Patrick, *La littérature française du XXème siècle*, éd. Nathan, coll. Lettres sup., 2002.

BRUNEL, Pierre, Cl. Pichois, A.-M. Rousseau. *Qu'est-ce que La Littérature comparée?*, Armand Colin. Paris. 1983.

BRUNEL, Pierre, *Précis de littérature comparée*, Ed. PUF, 1989.

BLOCH, Marc, *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien*. Paris, éd. Armand Colin, 1974.

GENETTE, Gérard, 1991. *Fiction et diction*. Paris, Seuil.