

QUESTION 15

Comment le théâtre de l'absurde redéfinit-il l'humain ?

TEXTE 1 La mort absurde

→ manuel p. 218

► Eugène Ionesco, *Amédée ou Comment d'en débarrasser*, Gallimard, 1954.

Moins étudiée que Rhinocéros ou La Leçon, Amédée reste une des productions théâtrales de Ionesco impliquant une singulière réflexion sur le rapport qu'entretient l'homme avec la mort.

QUESTIONS

1. La scène a un caractère absurde et invraisemblable avec la mention des « deux pieds énormes » (l. 3). Toutefois, s'agissant de ceux d'un cadavre qui prend de plus en plus de place, ce corps symbolise la progression de l'idée de mort dans l'existence. Plus le couple vieillit, plus il est sensible à cette finalité de la vie humaine qui est par définition bornée ; finalité contre laquelle « il n'y a rien à faire » (l. 17).
2. La didascalie « *ceci doit être dit avec angoisse* » (l. 7) rend compte naturellement de l'état psychologique des deux personnages. Cette courte scène les fait passer par toutes les émotions : sidération, stupéfaction, angoisse, voire désespoir dans la dernière interrogation de Madeleine : « que va-t-on devenir ? » (l. 26).
3. Le théâtre étant fait pour être joué, il est évident que la mise en scène va être déterminante dans la façon d'appréhender le passage. Ce qu'il y a de comique, qui renvoie à l'essence même de la farce, c'est bien la présence des « deux pieds énormes ». En outre, la didascalie introduit un comique de situation. En effet, les deux personnages pensent avant tout à eux. L'intrusion de ce cadavre est donc « une tuile » (l. 10) car il les dérange dans leurs habitudes. Cependant, ensuite, ils se montrent de plus en plus troublés, ce qui rend la situation moins exclusivement comique. Le lecteur/spectateur apparaît finalement pris entre deux feux : c'est-à-dire qu'en fonction des attitudes des deux personnages, il peut être tenté de rire même si la scène met en avant la mort.

TEXTE 2 L'homme désorienté

→ manuel p. 219

► Albert Camus, *L'État de siège*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1948, p. 206-207.

La pièce introduit le thème de la peste opérant ainsi une jonction avec le célèbre roman de l'auteur. Pour autant, il s'agit de deux œuvres indépendantes. Au départ de cette pièce, il y a une idée de Jean-Louis Barrault visant à monter « Le Journal de l'année de la Peste » de Daniel Defoe. Camus se détache de cette œuvre de référence pour explorer de façon dramaturgique « le mythe de la peste ».

QUESTIONS

1. La scène correspond à un fait divers : « la mort subite d'un habitant ». En dépit du caractère tragique de la situation, elle justifie une mise en scène burlesque. Jusqu'à ce que le mot fatidique soit prononcé, « La Peste » (l. 8), le spectateur assiste à des scènes de mimes, ce qui peut avoir un côté cocasse. On a l'impression que ce mot lâché a pour conséquence le début d'un spectacle vivant avec une forme de chorégraphie. L'étrangeté de la scène est renforcée par l'impression d'assister à un spectacle de danse.
2. Le curé et l'astrologue n'ont pas les mêmes croyances. Pourtant, ils ont le même mode opératoire sur le plan oratoire. Chacun semble énoncer sa propre prophétie en fonction de son mode de pensée. L'un évoque « le dieu de justice » (l. 17) quand l'autre se réfère aux « planètes hostiles » (l. 22).
3. Le groupe de femmes coupe la parole du curé. Chacune semble reprendre à son compte la rumeur en l'interprétant à sa manière. En introduisant de la superstition (« il avait à la gorge une énorme bête », l. 26), chaque femme renchérit par rapport à la précédente. Cette propagation de la rumeur ne fait qu'amplifier la terreur collective. Les femmes s'affolent car leurs paroles les font quitter le chemin de la raison.

VERS LE BAC

Essai philosophique

Dans le cadre d'une réflexion sur « L'humanité en question », il importe de réfléchir aux effets de la prise de conscience humaine de notre mortalité. Comment cette conscience de notre finitude influence-t-elle sur notre vie ?

I. La conscience de la mortalité peut nous paralyser.

1. Savoir que nous sommes mortels fait partie de ce que Jacques, dans *Jacques le Fataliste* de Diderot, nomme des « vérités inutiles » : c'est sans doute vrai, mais cette vérité ne nous est d'aucune utilité pour l'action.

La mort est encombrante, comme le cadavre qui prend de plus en plus de place chez Amédée et Madeleine (voir p. 218).

2. La mort semble condamner nos entreprises à la vanité. Toutes nos actions peuvent être interrompues, et nous n'en connaissons pas tous les effets. Dès lors, agir n'est-il pas absurde ?

II. Paradoxalement, savoir que nous sommes mortels peut nous conduire à mieux apprécier la vie.

1. La réflexion de Camus ne se limite pas à la prise de conscience de l'absurdité. Il défend la révolte contre l'injustice.
2. L'intensité de la vie est augmentée de son caractère éphémère : en effet, se savoir éphémère peut nous amener à vivre plus intensément pour « profiter » davantage.
3. Il y a quelque chose d'irréductible dans le fait d'« avoir été » : les actions ne sont pas entièrement vaines ; la mort nous retire la vie, mais ne peut retirer le fait d'avoir été (voir Vladimir Jankélévitch, *La Mort*, 1966, III, chap. IV, 1, « Avoir été, avoir vécu, avoir aimé », Flammarion, 1977, p. 464-465).

TEXTE 3 | Le corps humain dégradé

→ manuel p. 220-221

- Samuel Beckett, *Fin de partie*, Les Éditions de Minuit, 1957.

La pièce est créée pour la représentation en 1957. Sur scène se présentent quatre personnages dont Clov qui est le seul à pouvoir véritablement s'animer et bouger et son maître, Hamm. Le quatuor survit dans une maison semblable à un huis clos dans un monde désert et dévasté. Plus encore qu'En attendant Godot, Fin de partie déjoue les conventions dramaturgiques puisque dans ce non-lieu et dans ce hors temps se déroule une forme de non-action.

QUESTIONS

1. Dans une conversation ordinaire, les répliques des deux interlocuteurs s'enchaînent logiquement. Ce n'est pas le cas ici. Les questions posées sont le plus souvent étranges, tout comme les réponses données. De ce point de vue, les répliques de lignes 13 et 14 sont exemplaires. À l'interrogation de Hamm, « Pourquoi ne me tues-tu pas ? » correspond une réponse décalée : « je ne comprends pas la combinaison du buffet ». La perte du lien logique entre les répliques se retrouve dans l'échange sur la « bouillie », à partir de la ligne 23. Le lecteur/spectateur se retrouve face à un dialogue absurde, qui semble tourner à vide.
2. Dans un théâtre plus classique, les personnages ont une identité claire, un statut social et un rôle dans

l'action dramatique. Ici, on ne sait que très peu de chose sur eux. Ils sont essentiellement des êtres qui parlent sans que le lecteur/spectateur sache vraiment quels rapports ils entretiennent.

3. Le titre *Fin de Partie* suggère une action en cours qui est près de se finir. Au sens propre, il s'agit du terme d'une partie (si l'on se réfère à une épreuve sportive : partie de tennis, de basket, etc.). Mais au sens figuré l'expression peut désigner métaphoriquement la fin d'une vie. Ici, on a l'impression que les locuteurs sont en mauvais état (voir Clov, l. 2), et qu'ils n'ont plus de projets si ce n'est effectuer des choses banales et plus d'autres envies que des désirs sans intérêt (voir l. 34).

VERS LE BAC

Interprétation littéraire

Dès le début du texte est posée une situation de malaise. La répétition de la réponse de Clov : « Mal » ne laisse au lecteur aucune illusion. Plus loin, l'interrogation de Hamm « pourquoi ne me tues-tu pas ? » (l. 13), confirme le désespoir inhérent à l'échange de parole. L'apparition de Clov, qui sort d'une poubelle, renforce l'impression d'une déchéance totale et universelle des personnages. Ils semblent uniquement dans une situation de survie, comme le laisse entendre la réplique de Hamm : « Hors d'ici, c'est la mort » (l. 21). Chacun des protagonistes semble donc bien en « fin de partie ». Les corps apparaissent déchus et réduits à une presque immobilité. Les paroles, quant à elles, ne sont pas libératrices, elles ne font que tourner en rond autour de sujets triviaux. Seuls quelques jeux de mots comme « tues-tu » (l. 13) ou encore « t'occupes pas de mes moignons » qui contrefait l'expression familière « t'occupes pas de mes oignons » (l. 38), introduisent un peu de dérision dans ce spectacle de la trivialité tragique.

TEXTE ÉCHO | Une solitude angoissante... et comique

→ manuel p. 221

- Molière, *Le Malade imaginaire*, acte I, scène 1, 1673.

Dans cette comédie-ballet en trois actes, Molière incarne son dernier rôle : Argan, qui a épousé Béline dans un second mariage, laquelle n'espère hypocritement que son décès pour bénéficier de son héritage. Personnage hypocondriaque et atrabilaire, le « malade imaginaire » se fait berner par sa servante, Toinette, qui décide de se déguiser en médecin pour lui révéler de façon ironique, combien les prescriptions médicales auxquelles on le soumet relève d'une fumisterie.

QUESTIONS

1. Argan est obsédé par ses traitements médicamenteux. Hypocondriaque, le personnage voudrait que tout le monde se mette au diapason de son ob-

session. Ainsi, son discours manque de logique. Il s'adresse à des personnes absentes et en particulier à sa servante, Toinette. Il semble avoir besoin d'en vouloir à tout le monde. Il n'est donc plus gouverné par la raison mais par ses délires. Les phrases exclamatives et interrogatives soulignent combien il n'est régi que par des impulsions sans la moindre maîtrise de ses émotions.

2. Le titre *Le Malade imaginaire* constitue pour le spectateur une forme d'horizon d'attente. En quoi un malade peut-il être imaginaire sauf à penser qu'il fabule et s'invente des pathologies ? Une fois sur scène, Argan laisse peu de doute au spectateur sur son état. Il est tellement excessif et égocentrique que l'on a du mal à le prendre au sérieux. Ce qui tend à conforter finalement ce que laissait envisager le titre même de la pièce de Molière.
3. Entre *Fin de Partie* et *Le Malade imaginaire*, et ce, en dépit de l'écart d'époque, on retrouve des personnages qui se considèrent et s'affirment comme des malades. Dans les deux cas, on observe dans leurs propos à la fois un manque de cohérence et une forte tendance au ressassement. Pour autant, dans la pièce de Beckett, les deux personnages semblent réellement souffrir de pathologies, liées en partie à la vieillesse, tandis qu'Argan est en réalité en parfaite santé.

TEXTE 4 | L'inquiétante étrangeté du silence

→ manuel p. 223

► Nathalie Sarraute, *Le Silence*, Gallimard, 1967.

La pièce met en scène sept personnages anonymes évoluant dans un espace non nommé. L'absence d'indications scéniques de la dramaturge est caractéristique. La conversation entre les membres d'un groupe de six est déstabilisée par le silence du septième, Jean-Pierre. L'un des membres du groupe, H. 1, exprime sa perturbation liée au mutisme de Jean-Pierre. Il cherche par conséquent à renouer un échange avec lui mais sans succès alors que les autres, préfèrent s'amuser de cette situation singulière. Le silence de Jean-Pierre finit par provoquer un questionnement angoissant sur l'existence humaine et la crainte du néant.

QUESTIONS

1. Chaque initiale désigne un personnage ou plus précisément un locuteur intervenant dans la pièce. H. 1, H. 2, désignent des hommes et F. 1, F. 2, F. 3 des femmes. Le seul personnage qui se distingue est celui qui ne parle pas mais que tous les autres évoquent : Jean-Pierre, le seul qui, comme par hasard, est désigné par son prénom.
2. Le simple « rire » d'un personnage, Jean-Pierre, engage des commentaires de la part d'autres personnages nommés simplement par une initiale F ou H.

Mis à part H. 1 qui semble quelque peu désorienté par ce rire, les autres personnages se montrent très désobligeants vis-à-vis de Jean-Pierre et se moquent ouvertement de lui en sa présence.

3. Le texte ne comporte que quatre didascalies. Cependant, elles ont une grande importance dramatique. À titre d'exemple, à la ligne 10, H. 2 s'exprime avec une « voix calme », ce qui correspond à la relative neutralité de sa réplique. À l'inverse, celle de H. 1 (l. 12-13) doit être dite en « ricanant », ce qui suppose plus d'agressivité morale vis-à-vis de Jean-Pierre. En dépit de la présence du mot « rire » qui encadre le texte, la scène n'a finalement rien de drôle. Peu à peu le dialogue tend à se dramatiser et les rires de la fin correspondent à un sentiment de défiance et de mépris.
4. On peut avoir deux interprétations de la scène. À première vue, Jean-Pierre apparaît comme un bouc émissaire, puisque, progressivement, tous les autres vont s'en prendre à lui. Toutefois, on pourrait aussi se demander si ce n'est pas lui qui prend un malin plaisir à créer le malaise au sein du groupe en adoptant une attitude étrange. Il ressort naturellement de cette scène une ambiguïté d'interprétation de la part du lecteur/spectateur.

➤ *Activité supplémentaire disponible dans votre manuel numérique et/ou à télécharger sur le site compagnon : humanites.nathan.fr/humanites2020-term*

TEXTE 5 | L'être humain et sa solitude

→ manuel p. 224-225

► Marguerite Duras, *Le Square*, Gallimard, 1955, p. 26-31.

Ce texte correspond au dialogue entre deux personnages qui se sont rencontrés par hasard dans un square dans lequel s'est rendue une jeune femme accompagnée de l'enfant d'un autre. Assise sur un banc, elle engage la conversation avec un homme plus âgé qu'elle n'est pas satisfaite de son existence qu'elle espère changer en se rendant au bal tous les samedis. L'homme apparaît moins anxieux quant au déroulement de sa vie. Représentant de commerce, il semble se satisfaire de vivre seul.

QUESTIONS

1. « Mademoiselle » a choisi la sédentarité. Elle a décidé de toujours rester au même endroit en attendant que se réalise son rêve. À l'inverse, « Monsieur » est constamment en déplacement. Par là même, leurs deux conceptions de l'existence s'opposent. L'une craint que quitter son lieu de vie lui fasse rater la chance de rencontrer quelqu'un ; l'autre se satisfait de vivre seul à condition que cela ne soit pas toujours au même endroit.
2. « Mademoiselle » est dans un état d'espérance illusoire. Elle attend que quelque chose se passe ou

implicitement que quelqu'un vienne à sa rencontre. Or, depuis « vingt ans » (l. 53), cette attente est vaine. Pour autant, la jeune femme n'est pas désespérée au sens strict. Elle a la certitude que son attente aboutira à une fin heureuse.

- L'échange entre les deux personnages n'évoque pas de grands sujets ou des situations hors du commun. Il s'agit d'une simple conversation sur leurs manières de vivre. Néanmoins, au fil de leurs répliques, on sent poindre un questionnement douloureux sur le sens de la vie et la solitude l'être humain : « Parce que de l'autre peur, Mademoiselle, celle de mourir sans que personne s'en aperçoive [...] souffrir personne. » (l. 32-34).

VERS LE BAC

Essai philosophique

Dans *Le Square*, une jeune femme semble considérer que son existence est dépourvue de sens parce qu'elle n'est liée à personne : personne ne la pleurera quand elle mourra. Mais elle s'accroche à l'espoir que cette situation va changer. Notre existence n'a-t-elle de sens que par nos relations avec les autres ?

I. Nos relations avec les autres sont la condition de notre perception du monde et de notre connaissance de nous-mêmes.

- Dans un « monde sans autrui » (pour reprendre une expression de Deleuze au sujet de *Vendredi ou les limbes du Pacifique*), notre perception même du monde vacille, car les autres sont des repères implicites pour notre perception (voir Tournier, p. 106-107).
- Nous n'avons de connaissance objective de nous-même que grâce au regard des autres (voir l'analyse de la honte dans *L'Être et le Néant* de Sartre ou l'expression « L'Enfer, c'est les Autres » dans *Huis Clos*).

II. Nos actions prennent sens lorsqu'elles nous lient aux autres.

- L'action nous lie nécessairement aux autres, parce que, contrairement à d'autres activités, elle met en jeu plusieurs personnes et institue donc un espace public (voir Arendt, p. 348).
- Ainsi, celui qui travaille dans la solitude, comme l'écrivain, s'adresse encore à un public (voir Marx, p. 169) mais surtout il prend la parole pour ceux qui sont privés de voix, pour ceux qui subissent l'histoire (voir Camus, p. 121).

⊕ *Activité supplémentaire disponible dans votre manuel numérique et/ou à télécharger sur le site compagnon : humanites.nathan.fr/humanites2020-term*

TEXTE ÉCHO Conjuger la peur

de mourir

→ manuel p. 225

► Michel de Montaigne, *Essais*, Livre premier, chap. XX, 1588.

QUESTIONS

- Montaigne cherche à démystifier la mort, à la regarder en face de façon pragmatique : « Ôtons-lui l'étrange-té [...] » (l. 2). Il s'agit simplement pour l'homme d'accepter sa condition de mortel.
- Le terme « servir » dans l'expression « qui a appris à mourir, il a désappris à servir », doit être compris dans le sens d'être esclave. En clair, Montaigne prône une forme de lucidité sur la mort. Être bien conscient de sa condition de mortel permet de ne pas craindre le trépas, et par conséquent d'être libéré, affranchi de cette terrible angoisse.
- Montaigne appelle l'homme à la raison. Il ne s'agit pas de fantasmer « l'après » mais d'assumer la certitude d'une mort plus ou moins proche. Dans l'extrait du *Square*, les personnages sont justement en train de s'interroger sur ce qui restera d'eux une fois qu'ils ne seront plus là.

TEXTE 6 Parler, faute de mieux

→ manuel p. 226

► Bernard-Marie Koltès, *Roberto Zucco*, Les Éditions de Minuit, 1990, p. 9-11.

Né en 1962 près de Venise, le vrai Roberto Zucco, est reconnu comme le meurtrier de ses parents, qui plus est voleur et violeur. Arrêté après une cavale meurtrière, il est emprisonné. Le dramaturge fasciné par ce personnage a conçu sa pièce autour de cette figure tragique. Au début de la pièce, il harangue les spectateurs depuis le toit de la prison d'où il s'est échappé au nez et à la barbe des gardiens.

QUESTIONS

- La première partie du dialogue a comme mot-clé le verbe « entendre ». Les deux gardiens s'ennuient et peuplent le vide par des paroles anodines. En l'occurrence, ici, le bruit entendu constitue une forme d'événement perturbateur dans leur situation d'immobilité et d'ennui. Par conséquent, le fait d'avoir entendu quelque chose ou pas devient pour eux un véritable sujet de débat. Pour autant, la réplique lignes 11-12 introduit une nuance par rapport au sens commun du verbe entendre. En effet, le premier gardien indique qu'il n'a pas « entendu par les oreilles » mais que plus subtilement, il a eu « l'idée d'entendre quelque chose ». En somme, il s'agit presque d'une hallucination comme si le désir qu'enfin il se passe quelque chose avait provoqué une intention d'entendre un son inédit. Une bonne façon de rompre la monotonie de l'ennui.
- « L'univers intérieur » renvoie à tout l'imaginaire propre d'un individu : les images qu'il se crée dans sa tête, ses souvenirs... Cela s'oppose au monde extérieur qui est indépendant de lui.

3. Le deuxième gardien fait le constat d'une situation absurde. Le fait d'être là et de jouer le rôle de gardien constitue pour lui un non-sens. En effet, il est convaincu que rien n'arrive jamais et rien ne peut arriver. De son point de vue, si tous les deux s'ennuient à mourir et n'ont à débattre que de sujets annexes, c'est bien qu'il s'agit du seul moyen d'échapper à l'inutilité fondamentale de leur rôle. Son point de vue repose sur la certitude qu'aucun prisonnier ne peut s'échapper. Ce qui ne fait que redoubler l'absurdité non seulement de la situation mais aussi de son discours. En effet, justement, un prisonnier, et non des moindres, est en train de se faire la belle. Il s'agit par conséquent d'une réflexion sur l'utilité de notre présence sur terre (cf. en particulier l. 16 à 23), réflexion mise en abyme par le fait même que les deux gardiens sont là pour empêcher les évasions, pendant que Roberto Zucco s'échappe... Ils sont donc doublement inutiles (dans leur rôle de gardien, et dans leur rôle d'humain), comme le rappelle leur dialogue.

VERS LE BAC

Essai philosophique

Dans la pièce *Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltès, l'un des gardiens juge que le travail de gardien de prison est absurde, parce qu'il est inutile : « Notre présence ici est inutile, c'est pour cela qu'on finit toujours par s'engueuler » (l. 17-18). D'où vient ce sentiment d'absurdité ? L'enjeu de cette question est de savoir si ce sentiment est définitif ou s'il peut être combattu.

I. La mort rend vaines nos entreprises.

1. Toutes nos entreprises peuvent être interrompues brusquement par la mort.

Comment accorder de l'importance à une entreprise dont l'achèvement est si incertain ?

2. La conscience de l'absurdité est un exercice de lucidité.

« La vérité, c'est une agonie qui n'en finit pas. La vérité de ce monde, c'est la mort. Il faut choisir, mourir ou mentir. Je n'ai jamais pu me tuer moi. » Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, 1932.

II. L'absurdité vient moins de la mort que d'une situation sociale et politique qui empêche la plupart d'entre nous de choisir la manière de vivre sa vie.

1. La vie a un sens à condition d'être choisie. Elle possède alors le sens que nous lui donnons. Dans les termes de Sartre, la liberté est « assumption de la finitude » (voir p. 346, l. 6 à 11).

2. Mais l'organisation sociale dans laquelle nous vivons incite chacun à la « mauvaise foi » (voir Sartre, p. 147).

L'un des personnages du *Sang noir* de Louis Guilloux (1936) détourne la phrase de Céline pour la corriger : « La vérité de cette vie, ce n'est pas qu'on meurt, c'est qu'on meurt volé. »

RÉSONANCES L'humour absurde pour aborder l'actualité → manuel p. 227

QUESTIONS

1. On peut imaginer que le locuteur est ici le président du conseil d'administration d'une entreprise. Il s'adresse aux employés qui restent silencieux. Ces propos ont un caractère paradoxal. En effet, la première bulle annonce une forme de progrès social, par la prise en compte des « contributions » à « la boîte à idées » tandis que la dernière conclut à une fermeture définitive de cette boîte. Cela revient à considérer implicitement que les contributions ne plaisaient pas au conseil d'administration.
2. La planche de Marc Dubuisson souligne les contradictions du monde de l'entreprise qui se veut en apparence très ouvert mais qui craint en réalité la liberté d'expression de ses salariés. Au sens strict, la demande de contribution apparaît absurde dans la mesure où elle aboutit non pas au dévoilement des expressions individuelles mais inversement à la décision de ne plus jamais laisser place à cette expression. Cette situation semble tellement absurde qu'elle invite à sourire.
3. L'humour permet ici au dessinateur de faire ressortir le côté dictatorial de l'organisation d'une entreprise, qui, en dépit de sa volonté apparente de transparence et de communication, reste rétive à des points de vue qui ne vont pas dans son sens.

ATELIER HUMANITÉS Transformer un récit mythologique en un monologue absurde → manuel p. 228

QUESTIONS

1. Albert Camus a expurgé l'histoire de Sisyphe de sa partie strictement mythologique. Il a essentiellement conservé la punition du personnage qui consiste à faire rouler un énorme rocher jusqu'au sommet d'une montagne avant que celui-ci ne redescende, et ceci pour l'éternité.
2. Le moment de la « pause » est intéressant à examiner pour l'auteur, car c'est durant cette période que Sisyphe prend conscience de sa peine et plus globalement de sa condition. C'est le moment où il s'interroge sur le sens ou le non-sens de son existence et qu'il parvient à en tirer une philosophie.