

0. INTRODUCTION GENERALE

0.1 Objet du travail

Le terme *absurde* est employé dans un sens philosophique pour désigner certaines créations littéraires. La littérature de l'absurde a ainsi connu son apogée après les deux guerres mondiales. Le contexte politique tragique entraîna en effet une profonde désillusion existentielle. Après les guerres, des écrivains ont perçu une absence d'un Dieu et un manque de communication entre les hommes. Les guerres, donc, avaient une grande incidence sur la perception du monde par des écrivains et leurs créations. Ils essayaient de reproduire cette absence de Dieu et ce manque de communication dans leurs œuvres. Dans la pièce *La Cantatrice Chauve*, par exemple, Eugene Ionesco présente au lecteur des personnages qui tiennent des propos incohérents et rendent la communication difficile, voire impossible. Samuel Beckett, dans ses pièces et romans, montre une existence dénuée de toute signification. Les deux vagabonds, Vladimir et Estragon, dans sa pièce célèbre, *En Attendant Godot*, sont tracassés par l'ennui dans leur attente d'un nommé Godot. Leur vie n'a pas de sens et c'est une vie caractérisée par la répétition de gestes quotidiens. Dans son essai sur l'absurde, *Le Mythe de Sisyphe*, Albert Camus s'inspire de la mythologie grecque pour démontrer l'absurdité de toute existence humaine. Camus reprend le traitement de l'absurde à travers la vie monotone du personnage de Meursault, dans le roman *L'Etranger*. Sartre (1947) constate que *Le Mythe De Sisyphe* vise à donner au lecteur la « notion de l'absurde » et *l'Etranger* lui donne le « sentiment de l'absurde ».

En cela, les écrivains visaient de transférer leur vision du monde dans leurs œuvres et de faire un commentaire sur la condition humaine (Glicksberg, 1966). Franz Kafka, à travers ses œuvres, montre un soi qui est déraciné et stupéfait dans un monde qui n'a pas de sens. Dans *La*

Métamorphose, le soi est métamorphosé dans un insecte qui doit ramper sous les meubles jusqu'au moment où il meurt de faim et de négligence. L'œuvre de Jean-Paul Sartre aussi montre l'être humain délaissé dans un monde où il est absolument responsable de son sort. Sartre, dans *La Nausée*, à travers le personnage Antoine Roquentin, montre que le sentiment de l'absurde peut surgir de la *nausée* qui soulève le cœur devant l'automatisme de nos actes, ce sentiment d'horreur devant le fourmillement de la contingence. Donc, les écrivains voyaient l'homme comme perdu dans le monde, toutes ses actions devenant insensées, absurdes, inutiles. L'homme est présenté comme *étranger* dans le monde. A cause du non-sens qui est évident dans la vie quotidienne de l'homme, le thème de *suicide* occupe une place capitale dans la production romanesque du XXe siècle. L'absurde entraîne la *nausée* qui peut déclencher le suicide. Camus constate que juger que la vie vaut ou ne vaut pas la peine d'être vécu, c'est répondre à la question fondamentale de la philosophie, car « le sens de la vie est la plus pressante des questions » (Camus 1942 : 18).

L'inaptitude de l'intelligence de l'homme à comprendre le sens de son existence crée en lui un malaise auquel chacun des philosophes donne sa propre appellation. Cette diversité d'appellations sert à traduire la même expérience tragique de l'existence (Lubakila, 1998). Pour Heidegger, l'absurde prend l'aspect de *l'angoisse*. L'angoisse, selon lui, met en branle l'ensemble de l'être, et nous fait apercevoir le néant. Donc, à travers l'angoisse, Heidegger voulut exprimer le caractère « irrationnel de l'absurde ».

Les écrivains du vingtième siècle traitant l'absurdité existentielle de l'homme ont été beaucoup influencés par l'œuvre de Soeren Kierkegaard et celle de Friedrich Nietzsche, qui sont considérés comme des précurseurs de *l'absurde*, ainsi que *l'existentialisme*. La pensée de Kierkegaard a eu une grosse influence sur un bon nombre de philosophes contemporains. Certains termes du

philosophe danois comme « nausée », « désespoir », « existant » sont tombés dans le langage courant.

La proclamation, « Dieu est mort », de Nietzsche a eu, sans doute, une grande influence sur la perception du monde par les philosophes contemporains. Cette *mort de Dieu* se manifestait par le chaos (les guerres) qui s'est répandu dans le monde. Dostoïevski constate la difficulté de concilier l'idée d'un Dieu bon et tout-puissant avec l'existence du mal. Pour montrer l'absence de Dieu dans le monde, Kirilov, un des « possédés » de Dostoïevski, se suicide. Par cet acte, il se déifie lui-même : si Dieu n'existe pas, Kirilov est Dieu, et il se tue pour être Dieu. De plus, Dieu, dans *En Attendant Godot*, est représenté comme une promesse qui ne se réalisera jamais. Beckett crée un monde dans lequel Godot ne vient jamais. Les personnages de Camus s'interrogent sur le sens de la vie et l'existence de Dieu. Meursault est un homme qui ne croit pas en Dieu et qui rejette toute croyance en une autre vie même au moment où il se trouve en face d'une mort inévitable lorsqu'on le condamne à la guillotine pour son meurtre. La pensée de Sartre exclut Dieu dans l'existence de l'homme. C'est limité à l'homme, et à l'homme enfermé dans ses propres problèmes. Antoine Roquentin est un intellectuel déraciné qui découvre dans l'angoisse que rien dans sa vie n'est justifié, et qu'il est responsable de créer des justifications. Joseph K., dans *Le Procès* de Kafka, se trouve dans une situation absurde et il est condamné de mourir comme un chien, sans un Dieu pour intervenir et le protéger. Donc, selon Haak (2011), les écrivains traitant l'absurdité de l'existence humaine, à travers leurs productions, tentaient de faire un commentaire sur la condition de l'homme abandonné dans un monde qui ne pouvait ni répondre à ses questions ni satisfaire ses désirs ; un monde qui au sens existentialiste du mot est absurde.

Il est à noter que l'essence de la littérature moderne est de se révolter contre les conventions traditionnelles de la littérature. Les écrivains ne voyaient plus l'importance de mettre l'accent sur la forme. Ils essayaient de montrer le désordre du monde dans leur style d'écrire. Par exemple, dans le théâtre de l'absurde qui est né dans les années cinquante, on ne met pas l'accent sur le développement des personnages et il n'y a pas d'intrigue définie. De plus, le théâtre de l'absurde se caractérise par la crise de conscience qui met en scène la solitude, la souffrance et l'absurdité de la condition humaine. Une expérience comparable touche le roman avec l'apparition du « nouveau roman » qui se caractérise, comme le théâtre de l'absurde, par un refus : refus de personnages traditionnels et de l'histoire. Le mode de narration change, il devient surtout externe, voire interne dans de rares cas. Contrairement au théâtre de l'absurde, il existe des manifestes pour le nouveau roman comme *Pour un Nouveau Roman* (1963) d'Alain Robbe-Grillet, *L'ère du soupçon* (1956) de Nathalie Sarraute et *Essai sur le roman* (1964) de Michel Butor. Donc, la technique traditionnelle est abandonnée et de nouvelles techniques et idées sont introduites. Il y a expérimentation avec le style parmi plusieurs écrivains. En cela, les écrivains montrent le non-sens de l'existence humaine par le biais de leurs œuvres. Dans notre travail il est donc question d'analyser cette notion de l'absurde et sa manifestation dans *Le Malentendu* d'Albert Camus et *En Attendant Godot* de Samuel Beckett.

0.2 Problématique

La philosophie de l'absurde est majoritairement représentée par le théâtre de l'absurde. Albert Camus a publié de nombreuses œuvres traitant de *l'absurde*. Samuel Beckett aussi est une figure importante dont les nombreuses œuvres montrent une existence dénuée de signification. Comment se vit alors l'expérience de l'absurde dans *Le Malentendu* d'Albert Camus et *En Attendant Godot* de Samuel Beckett ? Comment l'habitude s'enracine-t-elle notamment dans la

vie quotidienne des personnages pour mener à l'absurde dans ces deux pièces de théâtre ? Cette question principale appelle des questions sous-jacentes :

- 1 Quel est le processus de l'expérience de l'absurde dans ces deux pièces de théâtre ?
- 2 Comment les personnages vivent-ils ce processus ?
- 3 Comment les personnages réagissent-ils face à l'absurde ?

0.3 Hypothèse

L'expérience de l'absurde peut se vivre dans le processus où l'habitude s'enracine dans la vie quotidienne et conduit à la prise de conscience de l'absurdité de cette dernière. La prise de conscience conduit à son tour à la révolte qui, elle aussi, mène à des actes. Ces derniers défient alors l'absurde et permettent à l'homme de s'en libérer. C'est ce que nous voudrions vérifier dans les pièces de théâtre que nous analysons.

0.4 Objectifs du travail

1. Montrer comment l'habitude s'enracine dans la vie quotidienne des personnages dans les deux pièces à savoir *Le Malentendu* et *En Attendant Godot*.
2. Analyser le processus de l'expérience de l'absurde dans les pièces.
3. Montrer comment les personnages dans les deux pièces vivent ce processus.
4. Analyser comment les personnages réagissent face à l'absurde.

0.5 Importance de la Recherche

Après la recherche, nous espérons que les résultats contribueront au corps littéraire sur *l'absurde* concernant l'habitude, un des aspects qui mène à la réalisation de *l'absurde*. On a beaucoup écrit sur l'absurde, mais il y a peu de littérature qui traite l'aspect de l'habitude et comment celui-ci

s'enracine pour mener à l'absurde. Donc, les résultats seront utiles aux étudiants et à tout lecteur et lectrice potentiel des œuvres étudiées pour une meilleure compréhension du point de vue de l'absurde.

0.6 Cadrage théorique

Dans cette recherche, l'analyse de deux pièces sous considération, *Le Malentendu* et *En Attendant Godot*, va se fonder méthodologiquement sur la théorie de l'absurde proposée par Camus et l'existentialisme sartrien. Ces deux théories, qui s'accordent autour d'un schéma constitué de trois étapes que vit l'homme absurde dans son expérience de l'absurde, seront développées dans le deuxième chapitre, après avoir présenté l'état de la question sur l'objet du travail.

0.7 Définitions des termes opérationnels

0.7.1 La Philosophie

Tout ensemble d'études ou de considérations présentant un haut degré de généralité, et tendant à ramener soit un ordre de connaissances, soit tout le savoir humain, à un petit nombre de principes directeurs (Lalande 1926).

0.7.2 L'Absurde

Le terme « absurde », tel que utilisé dans notre travail, est un concept philosophique qui produit un effet de non-sens. C'est le divorce entre le désir de l'esprit humain de comprendre le monde et son incapacité de le comprendre. Le terme est employé pour désigner un certain type de littérature qui exprime une existence infondée, une incohérence de la condition humaine. Jean-Paul Sartre restitue à ce concept son caractère irrationnel, cette irrationalité qui confère à notre

existence l'absence de toute raison de vivre. Nous retrouvons la même conception chez Camus : à travers cette incohérence de notre condition transparaît l'irrationalité du rapport de l'homme au monde. Nous retrouvons dans sa définition l'incapacité de la raison ou l'intelligence à comprendre et expliquer le monde. Si le monde est absurde, c'est qu'il est peuplé d'irrationnels. L'absurde a pris tour à tour, dans la philosophie existentialiste, l'aspect de l'angoisse chez Heidegger, l'absence de toute raison valable de vivre chez Sartre et de l'incohérence de notre condition chez Camus. Donc, l'absurde est l'inaptitude de l'intelligence à comprendre le monde, ce qui entraîne l'inaptitude de l'homme à comprendre son existence ou sa condition.

0.7.3 L'habitude

Manière d'agir individuelle, fréquemment répétée. Beckett la définit comme le compromis entre l'individu et son environnement.

0.7.4 La Phénoménologie

Méthode philosophique développée par Husserl qui procède par un retour aux données immédiates de la conscience, permettant de saisir les structures de celles-ci et les essences des êtres. C'est la science des phénomènes qui décrit la façon dont les choses se donnent à la conscience.

0.7.5 L'athéisme

Attitude, ou doctrine d'une personne qui nie l'existence de Dieu, de toute divinité.

0.7.6 Le suicide

Acte de se donner soi-même la mort. Selon Camus (1942), on se suicide quand on perd la raison d'être ; quand on juge que la vie ne vaut pas la peine d'être vécue.

0.7.7 L'angoisse

Concept de l'existentialisme à travers laquelle l'homme peut appréhender le sens de son existence dans le monde et face au néant. L'angoisse naît lorsqu'on devient conscient de l'immense pouvoir que lui confère sa liberté. Donc, ce n'est pas la peur car on n'a peur que de ce qui nous est extérieur, mais on s'angoisse devant soi-même. Kierkegaard le décrit comme « le vertige du possible ». En outre, l'angoisse naît quand on reconnaît le fait qu'en agissant, on n'engage pas que soi-même, mais l'humanité entière. Donc on s'angoisse de la profonde responsabilité qu'on a.

0.7.8 La mauvaise foi

Concept de l'existentialisme sartrien qui consiste à fuir devant sa liberté. C'est le refus de l'angoisse qui consiste à se prendre pour un objet, un «en-soi», et c'est une conséquence nécessaire pour notre contingence.

0.7.9 La nausée

La *nausée* est un concept employé dans l'existentialisme sartrien qui consiste à prendre conscience du fait que nos actes ne sont pas automatiquement justifiés. Le mot est utilisé pour désigner la reconnaissance de la contingence de l'existence humaine. En ce sens, on le trouve aussi bien chez les existentialistes chrétiens que chez Sartre.

0.7.10 L'existentialisme

L'existentialisme se définit comme étant un ensemble de doctrines philosophiques ayant pour objet l'analyse et la description de la situation concrète de l'homme, en pénétrant sa nature

profonde et en signifiant sa destinée. C'est pour dire que l'existentialisme est une philosophie qui prend l'existence humaine comme centre de sa réflexion.

0.8 Division du travail

Le travail se divise en quatre chapitres. Le premier chapitre, c'est l'état de la question. Le chapitre présente les travaux déjà faits qui ont un rapport avec le sujet de notre recherche. Le chapitre est divisé en trois sections : la bible et l'absurde ; les précurseurs de l'absurde et l'absurde et la littérature du désespoir. Certaines sections ont aussi des sous-sections.

Dans le deuxième chapitre, il s'agit de l'expérience de l'absurde chez Camus et chez Sartre. Le troisième chapitre c'est la Biobibliographie de Camus et Beckett. Le chapitre présente aussi le résumé de l'œuvre étudiée dans ce travail de chaque auteur, en l'occurrence *Le Malentendu* de Camus et *En attendant Godot* de Beckett. Le quatrième chapitre, qui est le dernier chapitre du travail, est basé sur l'analyse de l'expérience de l'absurde dans les deux pièces. Ensuite, une conclusion générale sera présentée.

CHAPITRE UN : L'ETAT DE LA QUESTION

1.0 Introduction partielle

Ce chapitre présente des travaux déjà faits par d'autres chercheurs qui ont un rapport avec le sujet de notre recherche.

1.1 La Bible et l'Absurde

La Bible est considérée comme source primaire et fondamentale des informations concernant l'humanité. Dans la Bible, surtout dans le livre d'Ecclésiaste, on trouve certains aspects qui se rattachent à la philosophie de l'absurde. Salomon, rédacteur du livre et roi de Jérusalem, était considéré comme le plus sage de tous les hommes. Après avoir longuement réfléchi sur la condition de l'homme, il constate l'inutilité des efforts de l'homme. Salomon montre l'absurdité de l'existence humaine lorsqu'il parle de la vanité de toute chose sur terre : « Et moi, je me suis tourné vers toutes mes œuvres qu'avaient faites mes mains et vers le dur travail auquel j'avais travaillé dur pour les exécuter, et, voyez, tout était vanité et poursuite de vent, et il n'y avait rien d'avantageux sous le soleil » (Ecclésiaste 2 :11). La vanité de la vie humaine se manifeste par la mort qui est inévitable. Selon Salomon, tous les hommes, les sages ainsi que les stupides, les riches ainsi que les pauvres, les justes comme les méchants, ont une même fin, qui est la mort.

Par conséquent, la figure biblique dit qu'il a haï la vie parce que « l'œuvre qui s'est faite sous le soleil était funeste et parce que tout était vanité et poursuite de vent » (Ecclésiaste 2 :17). Il a haï également son dur travail auquel il travaillait beaucoup pour acquérir les richesses, parce qu'on perd ces richesses après la mort. Lorsqu'on lit le livre d'Ecclésiaste de près, on perçoit le désespoir chez le narrateur quand il décrit ce qui se passe sous le soleil. Il parle de la méchanceté qui s'est répandue sur la terre où « l'homme a dominé l'homme à son détriment. » Les méchants

semblent s'épanouir, « il existe des justes à qui arrivent des choses comme si c'était pour l'œuvre des méchants, et il existe des méchants à qui arrivent des choses comme si c'était pour l'œuvre des justes. » (Ecclésiaste 8 : 14) Donc, il s'agit du non-sens de la vie dans un monde où les choses ne sont pas comme elles doivent être ; un monde incompréhensible, indicible où règne la contradiction.

Selon Salomon, et le christianisme en général, pour que la vie ait du sens, il faut croire en Dieu et garder ses commandements car « c'est la toute obligation de l'homme. » Donc, le narrateur, désespéré, se tourne vers Dieu pour donner un sens et une signification à sa vie. Selon la Bible, lorsqu'on croit en Dieu, l'on aura l'opportunité de vivre dans un monde où Dieu « essuiera toute larme des yeux de ses peuples, et la mort ne sera plus ; ni douleur, ni cri, ni deuil ne seront plus. » (Révélacion 21 : 4) Donc, il s'agit des croyances situant hors de ce monde les raisons et les espérances qui donneraient un sens à la vie.

En conclusion, le christianisme reconnaît le *non-sens* de la vie humaine qui est manifesté surtout par la *certitude de la mort* et l'injustice. C'est la raison pour laquelle on croit dans une autre vie qui sera supportable car la souffrance et la mort ne seront plus ; un monde où les hommes seront heureux.

1.2 Les Précurseurs de l'absurde

1.2.1 L'œuvre de Søren Kierkegaard

Søren Kierkegaard, théologien et philosophe danois, est une figure importante dont l'œuvre couvre telles disciplines que la littérature, la psychologie, la philosophie et la théologie. Il a révélé, à travers ses œuvres, une profonde créativité littéraire et poétique. Il est donc considéré comme un écrivain et théoricien de la littérature. Les philosophes traitant de *l'absurde*, ainsi que

l'existentialisme, se recommandent beaucoup de l'œuvre de Kierkegaard. Par conséquent, il est considéré comme l'un des précurseurs de la philosophie de *l'absurde* et de *l'existentialisme*. Il a produit des ouvrages pour faire un commentaire sur la condition existentielle de l'homme sur terre. Kierkegaard a produit la moitié de ses ouvrages sous les pseudonymes qu'il créa pour représenter ses différentes manières de penser et communiquer indirectement à son public.

1.2.1.1 L'existence individuelle

L'époque de Kierkegaard, qui tend à nier l'existence de l'individu qui est subjectivité et intériorité, est philosophiquement dominée par le système hégélien. L'hégélianisme était à la mode auprès des universitaires et des théologiens danois. Religieusement, c'est le christianisme de l'état qui domine. Selon Kierkegaard, la multiplication des connaissances et des savoirs objectifs porte à négliger la seule connaissance essentielle, celle qui concerne l'existence individuelle. Il s'oppose donc aux philosophies systématiques et à un christianisme affadi qui tendent à supprimer l'individualité.

Dans l'hégélianisme, Kierkegaard ne voit que des spéculations sur l'histoire et l'objectivité sans y renoncer une quelconque approche de la question fondamentale : « qu'est-ce que l'existence personnelle ». (Lorrain, 1996 : 78). A ses yeux, le système hégélien est une fantasmagorie qui est coupée de la réalité de l'existence concrète et humaine. Ce sont des connaissances illusoire qui n'apprennent rien à soi-même. Le système hégélien clôt et enferme, tandis que l'existence est ouverture, choix et devenir.

Selon Kierkegaard, tout individu a une intériorité irréductible à un regard extérieur. Son époque, cependant, est caractérisée par des individus qui vivent leur intériorité sur mode de l'objectivité. Ils sont ceci ou cela parce que la société est ceci ou cela ; on s'identifie à la masse pour se faire

accepter. Kierkegaard s'intéresse à l'individu passionné, à celui qui choisit sa vie, à celui qui décide de sa vie. Il faut donc éviter la pensée objective qui est désintéressée et froide. Il soutient dans *Post-Scriptum définitif et non-scientifique aux miettes philosophiques* que « la subjectivité est vérité » et que « la vérité est subjectivité » ([http://my.zikinf.com/projetexvagus\(kierkegaard\)](http://my.zikinf.com/projetexvagus(kierkegaard))), 5 novembre, 2011). La subjectivité est vérité face aux systèmes objectifs. Il n'y a pas de système de l'existence ; ce qui est vraiment, c'est l'individu ; l'homme conscient de ses catégories existentielles. Chacun doit choisir « pour son propre compte ». Kierkegaard remarque que cette importance du choix provient du christianisme : Dieu ne s'adresse pas à la masse, mais à chaque individu, lui demandant personnellement de le choisir.

L'individu se définit par son choix qui se fait librement, dans la solitude. « L'individu, en choisissant seul ce qu'il devient, assume aussi ce qu'il est comme individu précis » (Piotte, 1944 : 433). L'individu doit reproduire la décision et devient lui-même à travers cette reproduction.

Selon la pensée de Kierkegaard, l'individu ne peut se trouver devant plusieurs choix de vie fondamentaux. Il existe trois stades de la vie, à savoir le stade *esthétique*, le stade *éthique* et le stade *religieux*. On ne passe pas de l'un à l'autre de façon continue ou par une médiation quelconque, mais par un saut qui nous permet de sortir de la phase d'hésitation. Pour illustrer clairement sa pensée, Kierkegaard met en scène différents personnages. A travers ces personnages, le lecteur a la possibilité de comprendre le fondement d'un stade de l'existence. Des ouvrages comme *Ou bien....Ou bien* (1843), produit sur le pseudonyme de Victor Eremita, ou *Etapas sur le chemin de la vie* (1845) sont capitales pour une meilleure compréhension des relations et des différences qui existent entre ces trois stades. A tout mode de vie correspond alors un de ces trois stades, qui est caractérisé par des personnages comme les pseudonymes ou

les héros mythiques ou romanesques. Il est à noter qu'à travers la communication indirecte, Kierkegaard donne l'autorité au lecteur ; il le rend responsable de choix concernant sa condition existentielle. Le lecteur doit faire le choix sur les questions existentielles traitées dans ses ouvrages. La pensée de Kierkegaard montre une perte de l'évidence qui plonge l'homme dans un monde dépourvu de valeurs, de sens. Curatolo et Poirier (1997) remarquent que tous les personnages de Kierkegaard se confrontent au néant de l'existence, qui est source *d'angoisse*, voire de *désespoir*, et qui rend la vie insupportable. Donc, chaque personne tente de dépasser cet état par sa méthode, ses choix. Ce faisant, on devient caractéristique d'un stade particulier.

1.2.1.2 Le stade esthétique

Dans le stade esthétique, l'individu n'est en rapport qu'à lui-même. Il ne dépend de personne et il jouit de sa liberté et son individualité. Il vit essentiellement dans le présent et il représente l'immédiateté. Don Juan est le personnage archétypique du stade esthétique. Il est le grand aventurier de l'éros ; pour lui chaque femme n'est qu'une étape à laquelle il ne s'arrête jamais, car il cherche la possession de la femme en soi. Il ne vit pas d'espoir. Il va de femme en femme cherchant d'en épuiser le nombre. Johannes, pseudonyme sous lequel est écrit *Le journal du séducteur*, est un personnage moderne du stade esthétique. Johannes, qui est étudiant, est animé par le plaisir et la jouissance. Il désire séduire une jeune fille du nom de Cordelia. Il la choisit car elle est belle et jeune, et elle n'a jamais connu l'amour. Il n'aime pas la jeune fille et ne veut pas l'aimer parce qu'il ne désire pas s'abandonner à son amour. Il veut se contrôler, contrôler la situation et exercer sa volonté sur l'amoureuse (Piotte, 1944). La relation doit rester suffisamment floue, indéterminée pour qu'elle ne découle aucune contrainte, aucune obligation pour le séducteur, « ...je ne possède rien, je n'ai envie de rien posséder, je n'aime rien, je n'ai rien à perdre » (*Ou bien...Ou bien* : 225). Donc, l'indétermination de la relation donne au

séducteur la maîtrise de l'autre et de soi. Les déterminations signifient pour lui une fixité ennuyeuse. Kierkegaard emploie la métaphore du sol pour qualifier l'esthéticien comme aérien, qui flotte au-dessus de l'existence, en étant dans une légèreté imaginaire (Curatolo et Poirier, 1997 : 243). La jouissance est en effet une fin de l'existence pour l'esthéticien. Il refuse le temps et l'histoire, et vit dans l'instant de l'intensité amoureuse, car « l'instant est pour lui une petite éternité où il s'envole loin de la quotidienneté, de sa monotonie, de son ennui. » (Piotte, 1944 :436)

1.2.1.3 Le stade éthique

Dans la sphère éthique, l'individu est en rapport avec la société ; il se contente plus d'être immédiatement ce qu'il est. Contrairement à l'esthéticien qui poursuit la jouissance et vit dans l'instant, l'éthicien vit en fonction du devoir. C'est un homme qui veut transformer l'instant en avenir ; un homme qui veut éterniser l'amour par le mariage parce qu'il croit que l'engagement conjugal prolonge l'amour dans le temps. Donc, par le mariage, Wilhelm, figure de l'éthicien, se rend responsable de sa vie et celle des autres. Sa tâche consiste à vivre en harmonie avec ses devoirs ; il est responsable de ses relations avec son épouse. Il s'inscrit au sein de la communauté par un travail conforme à sa personnalité (Piotte, 1944). Toutes ces responsabilités sont vécues comme moyen de se réaliser dans le temps. L'éthicien condamne le jugement dépréciateur du séducteur sur la femme ; la femme n'est pas un objet de séduction et de manipulation. La femme est, selon l'éthicien, la conscience de l'homme. Bien qu'elle soit faible, c'est grâce à elle que l'homme se trouve un lieu et devient responsable. Donc, contrairement à Johannes, figure de l'esthéticien, qui se contente de l'instant, Wilhelm, figure de l'éthicien, fait un choix et s'engage dans la vie.

1.2.1.4 La sphère du religieux

La sphère du religieux implique la connaissance de la faute totale de l'individu devant Dieu. L'individu doit avoir la foi, qui est un risque car elle ne repose sur aucune connaissance objective, sur aucune certitude objective. L'individu doit croire contre la raison. Il doit croire dans un Dieu qui est venu sur terre et a vécu avec les hommes ; un Dieu qui est aussi un homme. La double nature du Christ est une *absurdité* pour la raison. Néanmoins, le croyant saute par-dessus la raison et adhère au paradoxe absolu.

De plus, la sphère du religieux est caractérisée par la souffrance. Le renoncement aux plaisirs immédiats de la vie esthétique ou éthique entraîne la souffrance. L'existant transforme radicalement sa vie pour la rendre conforme aux exigences divines. Il reconnaît sa faute et s'humilie devant Dieu. Selon Kierkegaard, la passion religieuse implique le célibat, car la passion de l'absolu ne se partage pas ; on ne peut pas vivre pour Dieu et pour une femme. Dans la sphère du religieux, le rapport de l'existant à Dieu se vit sur le mode du secret parce que le rapport ne peut se communiquer directement ; « l'être religieux se promène incognito parmi les autres comme fait par exemple un policier en civil » (Piotte 1997 : 442).

1.2.1.5 Le désespoir et l'absurde

Dans *La Maladie à Mort* (1849), également connu sous le titre du *Traité du Désespoir*, signé sur le pseudonyme d'Anti-Climacus, Kierkegaard analyse le désespoir comme une maladie existentielle et montre comment se délivrer de cette maladie. Kierkegaard expose que les hommes sont composés de trois parties : le fini, l'infini, et la relation entre les deux qui crée une synthèse. Les finis et les infinis existent toujours dans un état de tension. Cette tension consciente de son existence, est l'individu. Donc, l'homme est la synthèse de deux principes

opposés, le temporel et l'intemporel ; de ce qui passe et ce qui dure, lui-même volonté de durée, désireux de perfection. L'homme est un esprit, un « moi » qui résulte de la synthèse entre l'âme et le corps. Selon un article sur le site <http://www.memoireonline.com-La-critique-existentialiste-du-rationalisme-chez-Sren-Kierkegaard16.html>, consulté le 25 septembre 2011, l'homme éveillé souffre et connaît le désespoir, qui est toujours dans quelque sorte l'expérience de la limite : ce que je peux être, je ne le suis pas, et ce que je suis, je ne le veux pas. En cela, le désespoir devient une négation du « moi » par un désordre dans la synthèse.

En outre, Kierkegaard définit le désespoir comme une impasse existentielle, une maladie menant à la mort spirituelle. Le mal suprême n'est pas la mort biologique, mais la mort spirituelle qui est le désespoir. L'homme est désespéré parce qu'il ne sait pas ce qui l'attend après la mort ; donc, le désespoir devient une maladie mortelle. Kierkegaard affirme qu'une « maladie mortelle au sens strict veut dire un mal qui aboutit à la mort sans plus rien après elle ». La provocation du désespoir conduit à la décision existentielle : « on ne peut désespérer sans choisir un choix » (Kierkegaard, 1849 : 162). L'être désespéré est au stade esthétique, existant dans l'immédiateté de l'instant et des sens. L'être esthétique se trouve dans le *désespoir-faiblesse*. Dans le désespoir-faiblesse, le désespéré ne veut pas être soi-même. Il n'a pas conscience de son désespoir et vit dans l'instant (*Traité du désespoir, Folio Essais*, 1988) Si le désespéré découvre son propre désespoir, il peut être enclin à se délivrer de ce désespoir-faiblesse par une lutte pour retrouver son « moi ». Donc, le désespéré passe au *désespoir-défi*, où il veut être soi-même. Kierkegaard affirme que l'homme qui désire devenir soi-même ne peut se réaliser seul. Selon Kierkegaard, c'est une grande erreur de croire que l'homme peut être indépendant de Dieu. Donc, l'être éthique demeure désespéré, malgré le pas qu'il a fait vers le christianisme. Il connaît son désespoir, mais il ne possède pas la foi ; donc il n'arrive pas à « sauter ». Le *saut de la foi* est la

conception de Kierkegaard dans la manière dont un individu peut croire en Dieu. L'éthique qui reconnaît son désespoir, mais ne saute pas devient prisonnier de son moi fini.

La notion de l'absurde est abordée dans l'ouvrage de Kierkegaard. L'homme ne comprend pas ce qu'il lui arrive et cela lui paraît absurde. Kierkegaard utilise, dans *Répétition* (1843), l'exemple de la figure biblique de Job. Ce dernier était un fidèle adorateur de Dieu ; un homme intègre et juste. Il était comblé sur le plan familial et matériel, puisqu'il avait une famille nombreuse et possédait l'un des plus grands cheptels de sa région. Mais un jour, il perdit tous ses animaux à cause de maraudeurs et de la maladie. Ensuite, ses enfants périrent. Atteint d'un furoncle malin, il se grattait avec un tesson, assis dans la cendre. Son épouse, dégoûtée, se sépara de lui, lui lançant : « Maudis Dieu et meurs ! ». Tous les événements, pour Job, étaient absurdes car il était sûr de n'avoir causé de tort à personne. Donc il ne méritait pas ce qui lui arrivait. Mais pour Dieu, cela avait du sens. Voyant qu'il est resté fidèle, Dieu le bénit, lui donnant l'équivalent de ce qu'il a perdu.

De plus, dans *Crainte et Tremblement* (1843), Kierkegaard montre l'absurdité de la situation dans laquelle se trouve la figure biblique d'Abraham. Dieu, qui a promis à Abraham une progéniture nombreuse, lui demande de sacrifier son seul fils. Il part pour le sacrifice, prêt à le faire, tout en croyant « en vertu de l'absurde qu'il gardera son fils ». Donc, le saut de la foi de Kierkegaard ne s'agit pas d'une décision rationnelle, car elle transcende la rationalité en faveur de quelque chose de surnaturel. La foi en tant qu'absolu, paradoxe au-delà de la raison. C'est la raison pour laquelle on appelle Abraham «le père de la foi ».

1.2.2 L'œuvre de Nietzsche

La pensée du philosophe Allemand, Friedrich Nietzsche (1844-1900), a eu une grande influence sur les écrivains et philosophes traitant de l'absurde dans la production romanesque du XXe siècle. Il est reconnu aujourd'hui pour l'un des génies qui a modelé le visage du XXe siècle, et comme un précurseur de la philosophie de l'absurde, ainsi que l'existentialisme. Nietzsche est le philosophe qui a mis en question les valeurs du christianisme et de la moralité traditionnelle. Il s'intéressait aux réalités du monde visible plutôt qu'à celles d'au-delà.

1.2.2.1 Nietzsche et le Christianisme

Nietzsche trouve dans le christianisme une construction imaginaire et mensongère où se cachent les faibles. Quand le peuple juif se trouve dans une situation de dominé, il crée une morale du ressentiment, une morale opposée à celle des dominants. La morale du ressentiment est, selon le christianisme, la volonté d'un Dieu qui dicte ce que le peuple et chaque individu doivent faire. Toute soumission à cette volonté est récompensée ; toute désobéissance devient un péché qui est puni. Selon Nietzsche, c'est sous cette construction imaginaire et mensongère où se cache un clergé qui dévalorise la vie pour mieux assurer son pouvoir ; dominer le peuple en déterminant ce qu'est la volonté de Dieu.

Dans *l'Antéchrist*(1895), Nietzsche se concentre principalement sur la critique de la falsification chrétienne des valeurs. Il analyse la place du christianisme dans l'histoire de la genèse de valeurs occidentales. Il constate que la valeur essentielle de ce système du ressentiment est la pitié, qui juge la vie d'un point de vue pessimiste. En se fondant sur la pitié, le christianisme met en valeur un sentiment qui entretient la misère humaine et rend l'existence humaine plus malheureuse que ce qu'elle pourrait être. Nietzsche trouve dans la pitié un instrument de combat contre

l'affirmation de la vie et le bonheur terrestre ; donc une négation de la vie. Pour lutter contre cette négation de la vie, Nietzsche propose, dans *La Naissance de la Tragédie*, l'idéal de Dionysos pour montrer son affirmation de la vie. Dionysos, dieu grec de l'instinct, de l'euphorie, symbolise la vie. Il affirme la plénitude de l'existence dans tout ce qu'elle a de problématique, d'effrayant, de terrible, de cruel. Nietzsche oppose Dionysos à Apollon qui est le dieu de l'ordre.

Dans la perspective de l'affirmation de la vie, Nietzsche analyse, dans *l'Antéchrist*, le mensonge du christianisme :

« J'appelle mensonge ne point vouloir voir certaines choses que l'on voit, ne point vouloir voir quelque chose comme on le voit : il importe peu, si oui ou non, le mensonge a eu lieu devant les témoins. Le mensonge le plus fréquent est celui qu'on se fait à soi-même ; mentir aux autres n'est, relativement, qu'une exception. Mais ne point vouloir voir ce qu'on voit, ceci est condition première Pour tous ceux qui sont « parti » dans n'importe quel sens. » (*Antéchrist*, 15)

Selon un article sur le site <http://www.memoireonline-Antechrist-Nietzsche> consulté le 14 décembre 2011, et intitulé *Nietzsche et le Christianisme*, le mensonge est pour Nietzsche non seulement le fondement de la religion chrétienne, mais il est devenu inconscient, instinctif, il est devenu un instinct théologique qui pousse à interpréter l'existence d'après des causes, des effets et des êtres imaginaires :

« Dans le christianisme, ni la morale, ni la religion ne touche à un point quelconque de la réalité. Rien que des causes

imaginaires (« Dieu », « l'âme », « moi », « esprit », « libre arbitre » - ou même l'arbitre qui n'est « pas libre » ») ; rien que des effets imaginaires (« le péché », « le salut », « la grâce », « l'expiation », « le pardon des péchés »). Une relation imaginaire entre les êtres (« Dieu », « les Esprits », « l'âme ») ; une imaginaire science naturelle (anthropocentrique ; un manque absolu du concept des causes naturelles) ; une psychologie imaginaire (rien que les malentendus), des interprétations des sentiments généraux agréables ou désagréables, tel que les états du grand sympathique, à l'aide du langage des signes d'idiosyncrasies religieuses et morales, (« le repentir », « la voix de la conscience », « la tentation du diable », « la présence de Dieu ») ; une téléologie imaginaire (« le règne de Dieu », « le jugement dernier » « la vie éternelle »). » (Antéchrist, 15)

Le christianisme ramollit l'homme et lui offre la consolation d'un au-delà inexistant, d'un néant. La morale chrétienne méprise les instincts fondamentaux, comme la sexualité qui est considérée comme fonction basse et impure. L'idéal ascétique nie la vie au nom d'une vie céleste et éternelle, au nom d'une vie imaginaire (Piotte, 1944). Le christianisme impose un système des valeurs qui refoulent les possibilités d'hommes qui ne soient pas chrétiens ; ce faisant supprime les forts : « Il ne faut vouloir ni enjoliver ni excuser le christianisme : Il a mené une guerre à mort contre ce type supérieur de l'homme, il a mis au ban tous les instincts fondamentaux de ce type, il a distillé de ces instincts le mal, le méchant : — l'homme fort, type du réprouvé » (<http://www.memoireonline.Antechrist-Nietzsche>) consulté le 14 décembre 2011.

En outre, le christianisme décrit la souffrance humaine comme un châtement qui s'explique par la faute d'Adam et Eve. Donc, le chrétien sera toujours débiteur de Dieu. L'ascétisme est une façon de donner un sens à la souffrance, en l'associant au péché, à la faute. Pour Nietzsche, la

souffrance est inhérente à la vie humaine, et il est ridicule d'espérer l'abolir. La souffrance donc doit être acceptée comme faisant partie de l'existence humaine. L'homme moderne se détourne de la souffrance par le travail, par une activité machinale, constante et régulière, par une occupation disciplinée de son temps. De plus, le christianisme, selon Nietzsche, institue une « morale d'esclave » qui valorise des qualités comme la bonté, la douceur, la modération pour servir aux intérêts des faibles.

1.2.2.2 Le Surhomme

Pour montrer son opposition au christianisme et créer des nouvelles valeurs qui supprimeraient les valeurs traditionnelles, Nietzsche établit sa philosophie de la *volonté de puissance* dans laquelle il envisage l'avènement du *surhomme*. Le *surhomme* accepte la vie concrète comme elle est, et il ne se réfugie pas dans le nihilisme par la croyance en un autre monde, un au-delà, un arrière monde invisible et éternel. C'est un homme qui crée ses propres valeurs et se consente au monde tel qu'il est ; pour lui, seule la terre est valable. Mbuyi-Mulamba (2000 : 43) remarque que le surhomme valorise la terre, il espère aux fruits de la terre pendant qu'il est encore en vie. Selon *L'encyclopédie Universalis* (1996), le vouloir du *surhomme*, affranchi de toute culpabilité, de tout regret, de toute négation, n'est rien d'autre qu'*amor fati*. *L'amor fati* est l'amour du destin et le consentement au monde tel qu'il est. Donc, la morale chrétienne, selon Nietzsche, doit être remplacée par l'*amor fati* qui s'exprime ainsi : « Vis comme si, dans tout ce que tu veux faire, tu veuilles le faire un nombre infini de fois ». Le monde, ne parvenant jamais à son point d'équilibre, se déroule sur lui-même en un « *éternel retour* » (Deleuze, 1962). L'éternel retour c'est cette vie que tu devras vivre d'innombrables fois. Pour le surhomme, les promesses supraterrrestres sont un poison à retardement auquel l'homme s'accroche. Le surhomme Nietzscheen, c'est cette œuvre de rupture avec la médiocrité de la vie moderne dans laquelle l'homme est

plongé par des valeurs morales et chrétiennes. Donc, le surhomme suscite la création des valeurs dans l'homme pour le détourner de la perte d'énergie dans l'imagination de l'au-delà et d'un mieux-être social. Au nom de la volonté de puissance, il rejette toute valeur imposée par la société. Il trace les voies à suivre afin de permettre à l'homme de se prendre lui-même en charge.

Nietzsche nie les valeurs traditionnelles de la morale parce que ce sont des valeurs de négation de la vie ; elles sont une faiblesse et elles empêchent l'homme à exprimer sa volonté de puissance qui doit le conduire au surhomme.

1.2.2.3 La mort de Dieu

«Dieu est mort » est une citation bien connue du philosophe allemand Friedrich Nietzsche. L'expression apparaît pour la première fois dans *Le Gai Savoir*(1887). Un insensé, une lanterne à la main, a perdu Dieu et il le cherche désormais partout, « Je cherche Dieu ! » crie-t-il. Cette disparition a laissé un vide douloureux qui provoque chez cet homme une folie qui va croissante. Lorsqu'il ne peut pas le trouver, et blessé des moqueries de ses auditeurs, il déclare :

« Dieu est mort ! Dieu reste mort ! Et c'est nous qui l'avons tué !
Comment nous consoler, nous les meurtriers des meurtriers ? Ce que le monde a possédé jusqu'à présent de plus sacré et de plus puissant a perdu son sang sous notre couteau. — Qui nous lavera de ce sang ? Avec quelle eau pourrions-nous nous purifier ? Quelles expiations, quels jeux sacrés serons-nous forcés d'inventer ? La grandeur de cet acte n'est-elle pas trop grande pour nous ? Ne sommes-nous pas forcés de devenir nous-mêmes des dieux simplement — ne fût-ce que pour paraître dignes d'eux ? » (*Le Gai Savoir*, Livre troisième, 125.)

L'insensé est désorienté et il est plein de culpabilité, «qui nous lavera de ce sang ? ». Incapable de se faire comprendre et d'être compris, il devient frustré. Il casse sa lanterne sur la terre en

gémissant qu'il est venu trop tard ; les gens ne peuvent pas encore voir qu'ils ont tué Dieu, « Cet événement prodigieux n'a pas encore fait son chemin jusqu'aux oreilles des hommes... ». Laffont (1993 : 432) signale que l'insensé ne peut être compris car il amorce la révolution ; l'inversion des valeurs.

La mort de Dieu est également reprise dans *Ainsi Parlait Zarathoustra*. Zarathoustra, après avoir quitté son ermitage, rencontre un saint dans la forêt qui est en train de faire des chansons et les chanter pour louer son dieu. Zarathoustra s'étonne : « Serait-ce possible ! Ce vieux saint dans la forêt n'a pas encore entendu dire que *Dieu est mort* ! » (Prologue de Zarathoustra, 2)

L'expression « Dieu est mort » ne doit pas être comprise au sens littéral, à savoir « Dieu est physiquement mort. » Cette formule, selon Nietzsche, signifie que « la croyance au Dieu chrétien est tombée en discrédit ; est ébranlée » ; Dieu n'est plus la source fondamentale des codes moraux. De plus, la mort de Dieu implique que le système traditionnel de principes et des valeurs a perdu sa validité (Laffont, 1993). Il s'agit de la chute du christianisme comme religion de l'Occident et de la chute de la morale, la métaphysique, et les normes chrétiennes. Dans le monde débarrassé de Dieu et des idées morales, l'homme est maintenant solitaire et sans maître. A partir du moment où l'homme ne croit plus en Dieu, ni dans la vie immortelle, il devient responsable de tout ce qu'il vit ; c'est à lui, et à lui seul qu'il revient de trouver l'ordre et la loi. (Camus, 1951 : 97)

Il est à noter que la mort de Dieu entraîne le *nihilisme*. Granier (1982) définit le *nihilisme* comme la dévaluation universelle des valeurs qui plonge l'humanité dans l'angoisse de l'absurde en lui imposant la certitude désespérante que plus rien n'a de sens. L'angoisse moderne est bien

l'angoisse devant l'abîme d'une vie, privée maintenant de ses buts et de ses valeurs et cela apparaît fatalement absurde. Le sentiment d'absurdité est l'épreuve affective immédiate de ce que le philosophe reconnaît et pense comme dévoilant du néant. Ce néant n'est pas un absolu de négativité s'opposant à l'être, c'est un néant de valeur renvoyant à la normativité de l'interprétation vitale. Donc, dans *Crépuscule*, Nietzsche constate que ce néant est ce qui est futile, absurde, malade fatigué, toute espèce de lie dans ce gobelet vide de son existence. Le nihilisme est donc l'aveu lucide que l'ancien fondement métaphysique des valeurs, l'être identifié à Dieu, n'est qu'une fabulation autour du néant qui se trouve derrière tous les idéaux. Le nihilisme signifie que « Dieu est mort », c'est-à-dire que l'ensemble des idéaux et des valeurs qui garantissaient la domination de la décadence trahit le néant qui en était le fondement caché. (Deleuze, 1962)

Après la mort de Dieu, le problème est de contrecarrer le nihilisme qui est la perte du sens et des valeurs en l'absence d'un ordre divin. L'homme doit donc établir un nouveau système de valeurs capable de redonner un sens à son existence. Nietzsche entend sonner l'heure de créer le surhomme pour contrecarrer le nihilisme. La mort de Dieu donne lieu au règne du surhomme. Cet événement marque l'abolition des anciens dogmes, donc l'émancipation de l'homme, qui recouvre l'exercice de ses vertus créatrices si longtemps aliénées en Dieu. Le Dieu chrétien, avec ses commandements et ses interdictions, ne barre plus la voie avec sa toute-puissance, permettant à l'homme de ne plus constamment lever les yeux vers un monde surnaturel et de finalement donner sa juste valeur au monde dans lequel il vit réellement. Donc, *la mort de mort de Dieu* affranchit l'homme ; cela devient le fondement d'une libération telle que l'homme en éprouve moins du chagrin qu'une nouvelle gaieté. Au fait, approuver la mort de Dieu revient à accepter

les victoires de l'homme sur lui-même ; victoire qui le rend fidèle à la terre en ignorant les rêves de l'au-delà et les récompenses morales. Sans Dieu, l'homme se défie lui-même, « Ne sommes – nous pas forces de devenir nous-mêmes des dieux... » (*Le Gai Savoir*, 125).

Pour représenter la condition humaine après la mort de Dieu, il utilise la métaphore d'un grand océan ouvert devant l'homme, à la fois excitant et terrifiant. Les gens qui arrivent à se créer eux-mêmes une vie nouvelle figureraient un nouvel horizon de l'existence humaine, le surhomme.

Zarathoustra, le porte-parole de Nietzsche, quitte son ermitage pour s'adresser au peuple. Son discours vise à provoquer dans le peuple le sursaut de volonté qui, par-delà le nihilisme, permettra d'atteindre le surhomme ;

«...Mais alors voyez votre volonté de vérité dans la transformation de toutes choses pensables, visibles et insensibles pour l'homme ! vous devez pousser votre pensée jusqu'au bout de vos propres sens. Et ce que vous appelez monde, il faut que vous commenciez par le créer ; il doit devenir votre raison, votre image, votre volonté, votre amour...O ! Vous qui accédez à la connaissance »

(*Ainsi Parlait Zarathoustra*, p.114)

Zarathoustra cherche à éveiller la vocation créatrice en aiguillonnant, chez ses auditeurs, l'orgueil du mépris, « ce qu'il y a de plus méprisable au monde », c'est le « le dernier homme » ; l'homme avachi, avili et asservi qui, face à la catastrophe de la mort de dieu, choisit de croupir dans le marécage du « bonheur » (<http://www.philolog.fr/Dieu-est-mort-Nietzsche>, 14 décembre, 2011) L'homme est tombé dans une décadence et il est devenu le « dernier homme ».

Selon Laffont(1993), Zarathoustra, lui-même, cherche à aller au-delà des vérités et des valeurs admises par la société, mais avec l'image du surhomme, il veut aussi dépasser son propre point de vue et surmonter son désir humain de trouver enfin un havre de paix et de repos. Pour devenir surhomme, l'homme doit transformer son aliénation en sa liberté créatrice qui n'est autre chose que la manifestation de la volonté de puissance. La volonté de puissance n'est pas la tendance à s'arrêter dans une position de puissance déjà atteinte, mais plutôt toujours la volonté d'hégémonie et de victoire. Dans *Aphorisme sur la sagesse de la vie*, Schopenhauer remarque que « pour le vivant, bien des choses comptent plus que la vie elle-même, mais ce qui parle dans cette estimation, c'est la volonté de puissance » (Laffont, 1993 : 19).

1.3 L'absurde et la littérature du désespoir

La littérature de l'absurde, comme déjà indiqué, a connu son apogée après la seconde guerre mondiale. L'impression de non-sens, de désaccord entre l'homme et la réalité était mise en évidence. Vers les années quarante, l'Europe traverse une crise de conscience. La guerre discrédite de plus en plus l'ethnocentrisme européen. Les gens se rendent compte de monstruosité dont sont capables les sociétés humaines, et les écrivains tentent de reproduire ce désordre dans leurs œuvres. Dans la littérature de l'absurde, le personnage a des sentiments mélancoliques et pessimistes à cause du non-sens du monde qui l'entoure. Lorsqu'il essaie d'exprimer sa situation absurde par un discours rationnel, le personnage n'y parvient pas, car l'absurde échappe à la logique. C'est à juste titre que Kafka a écrit dans son journal : « Je tente toujours de communiquer quelque chose qui n'est pas communicable, et d'exprimer quelque chose qui n'est pas explicable ». L'homme est représenté comme « délaissé » dans un monde où rien ne lui indique la route. Donc, les littérateurs traitant de l'absurde comme Albert Camus,

Jean-Paul Sartre et Samuel Beckett n'hésitent pas à user des idées philosophiques existentialistes pour composer leurs œuvres. Il est à noter qu'avant que le grand public ne découvrit la littérature de l'absurde, toute la littérature européenne était menée par le sentiment tragique de la vie, puisé surtout aux origines Nietzschéennes. L'homme cherche, à un moment ou l'autre, à exprimer le « fonds » caché de son âme et de ses pensées. Par la littérature, les écrivains ont pu, d'une façon ou d'une autre, traduire leur « fonds » et en fait ainsi une réalité (Lubakila, 1998). Aussi loin qu'on puisse remonter dans le labyrinthe de l'histoire de ce monde, l'homme s'est posé la question du sens de la vie sur cette terre. En outre, la figure biblique de Salomon affirme qu'« il n'y a rien de nouveau sous le soleil ». Le sentiment de l'absurde avait été exprimé par Fiodor Dostoïevski et Franz Kafka, qui ne sont pas les produits de la seconde guerre mondiale.

Tous les héros de Dostoïevski s'interrogent sur le sens de la vie. L'écrivain a connu des sombres jours où l'esprit est partagé entre deux options également embarrassantes. Il lui était pénible de croire en un Dieu très bon qui aurait tout de même créé les désordres et les souffrances du monde (Kayishemba, 1969). Son roman, *Les Frères de Karamazov*, constitue l'expression la plus achevée de son art romanesque. Dostoïevski fait la synthèse des problèmes philosophiques, religieux et moraux qui ont hanté son univers. Il exprime sa situation dans *Karamazov* quand il écrit : « La question principale qui sera poursuivie dans toutes les parties de ce livre est celle même dont j'ai souffert consciemment ou inconsciemment toute ma vie : l'existence de Dieu ». Donc, Dieu semble absent dans les crises de conscience de ses héros. Mais il lui était plus pénible encore d'affronter le néant de l'au-delà. Il développe également d'autres thèmes comme l'absolue nécessité d'une force morale au sein d'un univers irrationnel et incompréhensible, la lutte éternelle entre le Bien et le Mal, et la valeur suprême conférée à la liberté individuelle.

Selon Kayishemba (1969 : 46), Dostoïevski nous donne un résumé de sa carrière et de sa pensée dans *Les Frères de Karamazov*. Dieu semble absent dans les crises de conscience de ses héros. Le raisonnement de personnages athées se termine par la conclusion que Dieu n'existant pas, il s'en suit que l'homme est livré à lui-même. Il n'y a plus de morale et chacun peut se comporter comme il entend, puisqu'il devient lui-même Dieu. L'absence de Dieu entraîne ipso facto l'absence de toute morale : « Si Dieu n'existe pas, il n'y a pas de vertu, et elle est inutile ». (p.661)

De plus, l'absence de toute vertu entraîne une licence totale, puisqu'alors, « Tout est permis ». Kayishemba (1969) constate que si les personnages athées de *Frères Karamazov* ne croient pas en Dieu, c'est d'abord parce qu'ils veulent exalter l'homme, le mettre au-dessus du créateur. En cela, l'idée de surhomme est souvent présente chez l'auteur. Ivan, Raskoleniff, Nicolas veulent tous défier la société, les conventions et la morale traditionnelle par un acte exceptionnel. L'œuvre de Dostoïevski a eu une influence profonde sur beaucoup d'auteurs et de penseurs. Franz Kafka, l'écrivain pragois de langue allemande, fut aussi sensible aux thèmes du roman *Les Frères de Karamazov* et s'inspira en partie dans son propre travail.

L'œuvre de Kafka se définit comme un cri désespérant où aucun recours n'est laissé à l'homme ; elle décrit un monde absurde, angoissant et sombre. Dans *Le Procès*, Kafka montre l'absurdité de la condition humaine à travers la situation dans laquelle le personnage principale, Joseph K., se trouve. Joseph K., employé modèle, se retrouve brutalement impliqué dans un procès dont les enjeux lui échappent :

« Joseph K... est accusé. Mais il ne sait pas de quoi. Il tient

sans doute à se défendre, mais il ignore pourquoi. Les avocats trouvent sa cause difficile. Entre-temps, il ne néglige pas d'aimer, de se nourrir ou de lire son journal. Puis il est jugé. Il ne comprend pas grand-chose. Il suppose seulement qu'il est condamné, mais à quoi, il se le demande à peine ». (Camus 1942 :172)

La situation absurde dans laquelle se trouve Joseph K. le dépasse. Après quelque temps, deux messieurs bien habillés viennent le trouver et le mènent à un endroit retiré où ils l'égorgent :

« Mais les mains de l'un des messieurs se plaquèrent contre la gorge de K. pendant que l'autre lui planta le couteau profondément dans le cœur et l'y tourna deux fois » (p. 256)

Avant de mourir le condamné dit seulement : « comme un chien » ; sans un Dieu pour intervenir et le protéger. Le *Procès* pose le problème de la culpabilité essentielle de l'homme. L'œuvre de Kafka est vue comme symbole de l'homme déraciné des temps modernes. Gregor Samsa, dans *La Métamorphose*, comme Joseph K., se trouve également dans une situation qui le dépasse et le désespère, « En se réveillant un matin après des rêves agités, Gregor Samsa se retrouva, dans son lit, métamorphosé en un monstrueux insecte » (p.23). Sa famille supporte difficilement cette situation. Personne ne veut le voir, et ses parents sont dégoûtés de leur fils. Il est laissé seul, confiné dans sa chambre, et c'est sa sœur qui vient le nourrir, toujours quand lui est caché sous son lit afin de ne pas être vu. Gregor est délaissé de vivre sa vie d'insecte dans sa chambre. Il est découpé de toute vie familiale et sociale (<http://membres.tripod.fr/FK/analyse.htm>, 2 novembre, 2011). Quand il essaie de réaffirmer son humanité, il est repoussé et rejeté. La vie monotone qu'il mène au sein de sa famille lui trouble l'esprit. Donc, peu à peu, il perd l'espoir, il

perd l'envie de vivre et se laisse mourir. La bonne qui osait voir Gregor le retrouve mort : « Venez un peu voir ça, il est crevé ; il est là-bas par terre, tout ce qu'il y a de plus crevé ». Gregor est complètement abandonné par sa famille, et à la fin ils sont contents qu'il soit mort : « ...nous pouvons maintenant rendre grâces à Dieu », dit le père après la mort de Gregor. Sa mort est vécue comme une libération divine de la famille Samsa. *La Métamorphose*, comme toute autre œuvre de Kafka, exprime l'angoisse de l'existence humaine ; Kafka exprime sa vision du monde où le sentiment du désespoir est inséparable du sens du grotesque (Lortholary, 1988). La vie aussi absurde qu'elle puisse paraître, se doit d'être vécue comme elle est. Donc, l'intrusion de l'élément surnaturel dans le quotidien est vécue comme quelque chose de naturel. On retrouve une constante dans la thématique de Kafka : l'absence de signification de la vie. Le manque d'espoir et l'absurdité que l'on retrouve dans toute son œuvre sont de traits typiques de l'existentialisme, de même que d'ailleurs la responsabilité de l'individu (Clain, 2002).

Le sentiment tragique qui traduit l'impression de non-sens ouvre la porte au désespoir. Le désespoir est un désolément de l'homme abandonné par celui sur qui il comptait. L'homme ne peut compter que sur lui-même ; il ressent le vide qui l'entoure. Le désespoir, selon Albères (1969), est la connaissance d'un monde sans illusions, mais qui, parce qu'on attend rien de lui que son indifférence et son injustice, nous devient fraternel. Le devoir de l'homme, c'est tranquillement, sans espoir, de faire route vers l'abîme. Etre désespéré, c'est savoir que tout sera illogique et injuste. Donc, le désespoir rend l'homme responsable de sa vie. L'influence de la pensée de Nietzsche et celle de Kierkegaard est déjà présente dans la pensée des auteurs aux années d'oppression en Europe.

L'impression de non-sens, de désaccord entre l'homme et la réalité était, comme déjà montrée, exprimée avant la découverte de la littérature de l'absurde. Mais il est à noter que ce thème ne recevra un nom qu'à ce moment lorsque Camus l'aura défini dans *Le Mythe de Sisyphe* (1942) : « Ce divorce entre l'homme de sa vie, l'acteur et son décor, c'est proprement le sentiment de l'absurdité (Camus 1942 : 20). Dans *Le Mythe de Sisyphe*, Camus vise à nous donner la notion de l'absurde, et il s'inspire de la mythologie grecque pour accomplir sa tâche. Camus montre l'absurdité de toute existence humaine à travers la condition absurde de Sisyphe : « Les dieux avaient condamné Sisyphe à rouler sans cesse un rocher jusqu'au sommet d'une montagne d'où la pierre retombe par son propre poids. Ils avaient pensé avec quelque raison qu'il n'est pas de punition plus terrible que le travail inutile et sans espoir » (Camus 1942 : 162). Camus compare l'ouvrier d'aujourd'hui à la condition de Sisyphe. Il constate que l'ouvrier d'aujourd'hui travaille tous les jours de sa vie, aux mêmes tâches et ce destin n'est pas moins absurde. Mais il n'est tragique qu'aux moments où il devient conscient. Donc, il s'agit de faire les gestes que l'existence commande, pour beaucoup de raisons dont la première est l'habitude. L'habitude entraîne la monotonie qui conduit au sentiment de non-sens ; donc le sentiment de l'absurde.

Camus reprend le traitement de l'absurde dans *L'Étranger* (1942) qui vise à nous donner le sentiment de l'absurde. Meursault, le personnage principal du roman, est employé de bureau à Alger qui mène une vie médiocre, une vie caractérisée par la répétition des gestes quotidiens et la quête instinctive de sensations élémentaires. Quand il ne travaille pas, Meursault passe les weekends à son balcon, regardant les gens qui passent. C'est un homme qui est, la plupart de temps, solitaire et il s'ennuie trop. Le *modus vivendi* de Meursault est semblable à celui de Mersault, dans *La Mort Heureuse* de Camus, qui aussi mène une vie partagée entre le travail

routinier au port d'Alger, et la solitude dans un appartement investi par la crasse depuis la mort d'une mère qui était son seul soutien. La vie que Mersault mène ne répond pas à sa nature. Il est en train de vivre mal, sans aucune éthique, ce qui explique son désespoir et son désarroi, « J'ai envie de me marier, de me suicider, ou de m'abandonner à l'illustration » (p.38). Donc la vie de Mersault, comme celle de Meursault n'a pas de sens apparent.

Ce qui frappe d'emblée dans l'attitude de Meursault devant l'existence, c'est son indifférence aux valeurs et aux sentiments traditionnels. Meursault vit l'absurde et l'incarne. Il considère la vie comme n'ayant pas de sens, ce qui fait qu'il reste indifférent à tout. A propos des sentiments, sa réaction à l'annonce de la mort de sa mère est vraiment insolite : « Aujourd'hui, maman est morte... C'était peut-être hier ». Même devant le cadavre de sa mère, Meursault manifeste la même indifférence. Il ne veut pas voir sa mère pour la dernière fois et il fume et prend un breuvage parce qu'il en a envie, « J'ai eu alors envie de fumer. Mais j'ai hésité parce que je ne savais pas si je pouvais le faire devant maman. J'ai réfléchi, cela n'avait aucune importance. J'ai offert une cigarette au concierge et nous avons fumé » (p.17). Au lieu de se concentrer sur la douleur, le chagrin, il focalise son attention sur les amis de sa mère qui eux, sont déchirés par la douleur.

Meursault manifeste aussi son indifférence aux valeurs conventionnelles qui donnent sens à la vie de la société dans laquelle il se trouve. Après avoir tué un Arabe « à cause du soleil », Meursault est convoqué au tribunal où il assiste à son procès comme à un spectacle. Le fait qu'il ne croit pas en Dieu étonne le juge ;

Il m'a demandé et m'a exhorté une dernière fois...en

me demandant si je croyais en Dieu. J'ai répondu que non.

Il m'a dit que c'était impossible, que tous les hommes croyaient en Dieu, même ceux qui se détournaient de son visage ». (p.107-8)

Lorsque l'aumônier lui fait une visite amicale, Meursault lui déclare qu'il ne croit pas en Dieu. De plus, Meursault révèle à l'aumônier qu'il ne croit pas dans une autre vie et préférerait consacrer à la terre ses ultimes instants :

« J'ai tenté de lui expliquer une deuxième fois qu'il me restait peu de temps. Je ne voulais pas le perdre avec Dieu. Il n'était même pas sûr d'être en vie puisqu'il vivait comme un mort... mais j'étais sûr de moi, sûr de tout plus sûr que lui, sur de ma vie et de cette mort qui allait venir ».

(p.176)

La notion du *surhomme*, élaborée par Nietzsche, se reflète en Meursault qui rejette toute croyance en Dieu et en un autre monde. La société reproche à Meursault son étrangeté, et Rey (1970 : 35) affirme que « si la société reproche à Meursault son étrangeté, c'est en grande partie parce que celui-ci débouche sur un comportement d'étranger. Meursault est étranger aux conventions sociales, aux règles de la justice, et aussi en un sens étranger à lui-même ». Il n'a rien d'humain et n'est accessible à aucun des principes moraux qui gardent le cœur des hommes. Le juge signale l'étrangeté de Meursault lorsqu'il lui dit qu'il n'a jamais vu d'âme aussi endurcie que la sienne. On l'accuse d'avoir enterré sa mère avec un cœur de criminel, et il est condamné à

mort. Lors du procès, Meursault découvre qu'il ne vit pas au même diapason que le reste de la société ; qu'il est un peu comme un intrus qui ignore les règles du jeu ;

« J'ai remarqué à ce moment que tout le monde se rencontrait, s'interpellait et conversait, comme dans un club où l'on est heureux de se retrouver entre gens du même monde. Je me suis expliqué aussi la bizarre impression que j'avais d'être de trop, un peu comme un intrus ». (p.124)

Après la sentence, Meursault se révolte. La certitude d'être privé de la vie lui fera sentir le prix incommensurable de celle-ci. Au moment de quitter la société des hommes, il perçoit jusque dans leur haine collective une raison d'exister (Berton, 1983 : 120). C'est qu'avec le sentiment de l'absurde coexiste, au fond de lui, le vouloir-vivre.

La prise de conscience générale de son état provoque en l'homme un sentiment de frustration, de dégoût, le sentiment d'absurdité que Sartre appelle « la nausée ». Jean-Paul Sartre, dans son roman *La Nausée*, à travers l'expérience d'Antoine Roquentin, le narrateur et personnage principal, exprime le sentiment de l'absurde. Roquentin vit en solitaire à Bouville, où il fait des recherches en vue d'une étude historique en laquelle il a foi. Il se sent à sa place dans le monde. Et soudain, il se sent étranger ; ce monde qui répondait aux exigences de sa raison et de sa sensibilité perd toute consistance. Un jour d'hiver au jardin public, Roquentin constate que les objets perdent leur fonction, leur rôle et se mettent à exister en eux-mêmes. Ils sont là sans rime ni raison, avec l'obstination têtue de la chose qui n'est rien qu'elle-même et qui est pleine de soi.

En clair, les objets sont éprouvés comme contingence pure (Lubakila, 1998). C'est ce sentiment qu'il appelle la « nausée ». Roquentin éprouve le même sentiment, « la nausée » dans un café où, auparavant, il trouvait refuge. Cette sensation au début, ne concernait que les objets ; mais elle le poursuit jusque dans sa cachette,

« Je parcours la salle des yeux. C'est une farce ! Tous ces gens sont assis avec des airs sérieux ; ils mangent. Ils ne mangent pas : ils préparent leurs forces pour mener à bien la tâche qui leur encombre. Ils ont chacun leur petit entêtement personnel qui les empêchent de s'apercevoir qu'ils existent ; il n'est pas un qui ne se croie indispensable à quelqu'un ou à quelque chose » (p.158)

Pour lui, tous ces gens se retranchent derrière leur rôle social pour se cacher de la réalité. Et celle-ci est qu'ils « existent », c'est-à-dire qu'ils sont dans un monde irrationnel, incompréhensible par la raison, et ils foncent vers le néant :

Mais moi je sais. Je n'ai l'air de rien, mais je sais que j'existe et qu'ils existent. Et si je connaissais l'art de persuader, j'irai m'asseoir auprès du beau monsieur à cheveux blancs et je lui expliquerais ce que c'est l'existence nous voilà tous tant que nous sommes, à manger et à boire pour conserver notre précieuse existence et qu'il n'y a rien rien, aucune raison d'exister. » (p.158-9)

A partir de ce moment, tout lui apparaît dans un chaos indescriptible. Les êtres et les choses cessent de s'intégrer à une vision cohérente pour surgir dans une complète gratuité. Roquentin se

sent alors, comme Meursault, étranger au monde ; il se sent étranger par rapport aux Bouvillois : « Je sentais l'après-midi dans tout mon corps alourdi. Pas mon après-midi : la leur que cent mille Bouvillois allaient vivre en commun ». Roquentin, comme Meursault, est conscient de la situation qu'il vit.

Les écrivains s'engagent donc dans une action verbale, en assignant à la littérature le devoir de traduire l'angoisse et les souffrances qui terrassent l'humanité. Berton (1983 : 120) constate que dans la création romanesque du XXe siècle, s'affirme un type de personnage curieusement permanent : quelqu'un qui se délivre de ses origines, de la famille, de la société qui l'ont produit ; un être émancipé, déraciné, affranchi, qui se pose la question de son existence non comme partie d'un tout, mais comme cellule isolée. Il s'agit donc d'un personnage qui se trouve, selon les stades d'existence de Kierkegaard, au stade esthétique ; un personnage qui ne dépend pas de personne et qui jouit de sa liberté. On identifie facilement Meursault et Roquentin avec ce type de personnage. Ce type de personnage se trouve également dans la création romanesque de Wole Soyinka. Dans *Les Interprètes*, Soyinka nous présente un protagoniste collectif consistant en plusieurs personnages qui engendrent une certaine idéologie de groupe. Les personnages du roman se sont assez éloignés de leurs contextes d'origine respectifs pour que les croyances et pratiques religieuses de leurs grands-parents deviennent presque folkloriques (Case, 1989). Le surgissement des parents dans leur existence est une ingérence intolérable qui bouleverse leur vie urbaine. Dehinwa ne se sent pas à l'aise lorsque sa mère et sa tante lui rendent visite le soir. Egbo aussi préfère rester en ville au lieu d'aller au village pour devenir chef. Il ne veut pas prendre la responsabilité du chef de village, et préfère continuer avec son travail au bureau des affaires étrangères car le caractère routinier de son travail lui rassure. Il y a une lacune, une

marge de cynisme qui sépare les principaux interprètes de leur contexte social. Ils tentent d'accorder une signification à leur existence. Ils cherchent à se débarrasser de leurs obligations familiales, claniques et ethniques tout en se rattachant avec ferveur à l'imaginaire collectif du peuple.

Comme Meursault de Camus, les interprètes de Soyinka montrent une indifférence aux circonstances sociales. Pendant un orage, des baraques de fortune d'un bidonville s'effondrent, et Egbo commente : « One tooth out. The skyline has lost a tooth from its rotted gums ». Egbo prive les circonstances tragiques de leur réalité sociale et humaine en rendant la situation abstraite, voire poétique. Son discours souligne la distance sociale et humaine entre lui et l'événement. Tous les jeunes interprètes sont des individus qui tentent de trouver du sens dans le monde. Ils essaient de créer des valeurs dans un monde où il n'y en a pas. Le roman montre l'isolement, la solitude des interprètes dans une société qui n'a pas de valeurs.

Ce type de personnage tel que présenté par Camus, Sartre et Kafka est une belle intuition de ce que devient « le personnage » dans le nouveau roman. Dans *Pour un Nouveau Roman* (1963), Alain Robbe-Grillet réunit les essais sur la nature et le futur du roman. Il repousse les conventions du roman traditionnel. Robbe-Grillet s'en prend à la critique traditionnelle, suivant laquelle « un personnage doit avoir un nom propre, double si possible : nom de famille et prénom. Il doit avoir des parents, une hérédité. Il doit avoir une profession. S'il a des biens, cela n'en vaudra que mieux. Enfin, il doit posséder un « caractère », un visage qui le reflète, un passé qui a modelé celui-ci et celui-là. Son caractère dicte ses actions, le fait réagir de façon déterminée à chaque événement. Son caractère permet au lecteur de le juger, de l'aimer, de le haïr » (Rey, 1970 : 30). Pour l'essentiel, les nouveaux romanciers contestent le roman de type

balzacien : ils sont en cela influencés par certains romanciers comme Franz Kafka, Albert Camus et Jean-Paul Sartre. Robbe-Grillet constate, citant notamment *L'Etranger*, qu'aucune des grandes œuvres contemporaines ne correspond sur ce point aux normes de la critique traditionnelle. Il est à noter que le nouveau roman est le produit d'une époque qui voit s'imposer les masses et doute la nature humaine. Il faut lier littérature et histoire. Le XXe siècle est marqué par les deux guerres mondiales et l'esprit des hommes est, selon l'expression consacrée de Nathalie Sarraute, « encre », dans ce sentiment de vivre dans « l'Ere du soupçon » (http://www.hku.hk/french/lang3035/nouveau_roman.htm, 6 janvier 2012). Une révolution romanesque permet donc de traduire cette sensation de malaise et d'insécurité. Le personnage dans le nouveau roman, souvent privée de nom, parfois réduit à une initiale, subit les conséquences d'une mutation profonde des mentalités et des structures sociales. Le néo-romancier préfère, à l'analyse en profondeur qui lui paraît vaine, voire impossible, la description méthodique du monde extérieur. Le romancier contemporain doit faire des romans en accord avec la pensée contemporaine, en attachant surtout aux rapports qui existent entre les objets, les gestes et les situations, en dehors de tout « commentaire » psychologique ou idéologique sur le comportement des personnages (Berton 1983). Le personnage cesse donc d'être le centre du récit. Nathalie Sarraute, dans son essai *l'Ere du Soupçon* (1953) ajoute que toute psychologie des personnages et d'intrigue est évacuée, leurs figures sont totalement dévaluées dans leur prétention à fonder le genre romanesque, l'écrivain prend plaisir à « détruire le personnage et tout l'appareil qui aurait sa puissance » (http://www.hku.hk/french/lang3035/nouveau_roman.htm, 6 janvier 2012). Les personnages deviennent subsidiaires, et ils sont souvent nommés par des initiales, et c'est en cela que l'on voit l'influence de Franz Kafka, notamment *Le Procès*. En cela, *Les Choses* (1965) de Georges Perec

peut se lire comme une mise en œuvre du programme du nouveau roman où les objets de consommation deviennent le vrai héros du roman plus que les personnages.

Le nouveau roman fait aussi le procès de la connaissance en se limitant à ce subjectivisme : l'étrangeté du monde. Selon un article dans *La Revue De Téhéran : Mensuel Culturel Iranien en langue française* intitulé *Alain Robbe-Grillet, une figure du Nouveau Roman*, pour une nouvelle génération, l'écriture devient une sorte d'exorcisme contre les démons du monde contemporain, l'angoisse, la solitude, l'incommunicabilité, le mal de vivre. En outre, selon Robbe-Grillet, le nouveau roman propose de transmettre une présence et non une signification. Comme Camus et Sartre, Robbe-Grillet constate que le monde n'est ni signifiant, ni absurde ; il est tout simplement. Donc, son art reflète une passion de décrire objectivement, afin de traduire l'étrangeté d'un monde qui, regardé par l'homme, ne lui rend pas son regard. Parmi les romans de Robbe-Grillet, *Les Gommès* (1953) est souvent représenté comme l'archétype du roman robbe-grilletien. Dans *Les Gommès*, un jeune enquêteur Wallas reçoit le devoir d'éclaircir une affaire assez obscure : la mort de Daniel Dupont, une personne sans histoire. Le livre est justement le récit des vingt-quatre heures qui s'écoulent entre le coup de pistolet et cette mort, le temps que la balle a mis pour parcourir trois ou quatre mètres. Berton (1983) affirme qu'il y a en réalité deux cycles de vingt-quatre heures. Le prologue commence à six heures du matin, l'épilogue s'achève à six heures du matin sur la même phrase qui débutait le roman : « Dans la pénombre de la salle de café... » (p.11 et p.27). L'intrigue commence par un coup de pistolet, à sept heures trente, la veille au soir, et prend fin le lendemain à la même heure par un autre coup de feu. Ce roman peut se concevoir tel le cheminement d'un protagoniste menant sa vie selon une trajectoire circulaire, le ramenant en apparence à son point de départ. En outre, Berton

(1983) affirme que Robbe-Grillet use d'une déchronologie faite de retours en arrière, et en avant, de montages alternés et d'inversions du temps. Son implacable description de l'état des lieux n'accroît que davantage la perplexité du lecteur devant les péripéties paradoxales du récit, les revirements complets, l'équivoque des situations. Donc, on en sort avec une impression de vertige, de tourbillon. Il est incontestable que l'univers décrit ici n'est pas celui de Chateaubriand ou d'un Lamartine. On entre dans une autre dimension où les personnages sont entourés d'un halo flottant, leur existence semble aberrante, leur raison d'être à un temps et espace donnés semble obstinément injustifiable. La gomme est un objet symbolique qui fait naître le sentiment d'exister. « Elle est révélatrice du destin : elle signifie effacement, donc autodestruction ; substance molle, elle rend compte d'une émotion, d'un désir érotique » (Berton 1983 : 141). En cela, la gomme, c'est comme les objets, dans *La Nausée*, qui donnent à Antoine le sentiment qu'il existe, et c'est ce sentiment qu'il appelle « nausée ». Dans le Nouveau Roman, tout est donc conçu pour faire exploser la cohérence, la stabilité, la lisibilité du monde représenté par le roman bourgeois de type balzacien.

La Modification (1957) de Michel Butor est un autre exemple typique du roman qui rejette les conventions du roman traditionnel. Selon Albères (1964), *La Modification* est, en apparence, l'examen de conscience que fait en rêvassant, en méditant sur son passé, sur le présent et sur ses projets Léon Delmont, le personnage principal, enfermé dans un compartiment de troisième classe pendant les vingt-deux heures du voyage Paris-Rome. Ce qui frappe d'emblée le lecteur, c'est l'emploi du *vous* et du présent de l'indicatif. Sabihira (1972) affirme que le lecteur joue un rôle de psychiatre. Il assiste au projet qui ne s'opère que dans le cerveau, il assiste à la genèse d'un geste que doit poser le personnage. Il peut pénétrer la conscience de Léon Delmont. Par le

jeu de *vous*, Butor a l'air d'insinuer que celui qui lit son livre en est le héros, puisque c'est à lui qu'il s'adresse et que l'action semble concomitante. Ce faisant, le héros est supprimé, parce que le héros, c'est le lecteur. Il est à noter également que la ville chez Butor dans *La Modification*, comme dans *L'Emploi du Temps*, n'est pas la « ville-décor », dans laquelle se déroulent plusieurs épisodes d'une action. Elle prend une part active, joue un rôle précis dans le développement même de l'action. Dès lors, elle n'est pas dans son état de passivité à l'instar de la ville conçue à la manière du roman traditionnel. En effet, la ville revêt un caractère actif. Elle mène l'action en contrecarrant les projets du protagoniste ou au contraire venant à leur secours. (Sabihira, 1972). Donc, l'influence qu'exerce un lieu sur le destin d'un homme fournit aussi son thème à la modification. En outre, Raillard (1962) constate qu'il existe une liaison organique entre la personnalité de Léon et la Rome composite qu'il découvre à chacun de ses voyages. C'est par Rome qu'il découvre les structures de sa personnalité. « L'image de la Rome baroque, celle d'une Rome incessamment composée lui renvoie l'image de sa psychologie faite de ruptures et de mouvements esquissés vers une expansion continue » (Raillard 1962 : 194). En ce qui concerne l'intrigue du roman, elle n'est qu'apparente, et n'a aucune importance. Berton(1983) affirme que le voyage réel fait illusion. C'est d'un itinéraire intérieur qu'il s'agit, le nôtre, qui, nous entraînant loin de ce compartiment et ce Paris-Rome en vingt-quatre heures, entre ces deux femmes et ces deux lieux aux extrémités du voyage, nous convie à des déplacements subtils. Deux temps ainsi se font concurrence : tendu entre son passé et son avenir, Léon Delmont cesse d'exister entre la cour des départs et celle des arrivées. Dans le nouveau roman, l'intrigue et le personnage, qui était vu auparavant comme la base de toute fiction, s'estompent au second plan.

Quelles que soient les options diverses des romanciers, il ne sera plus possible de considérer l'écriture romanesque comme la mise en œuvre de styles et des techniques délibérés. Chaque roman pourra revendiquer son propre langage. D'autres moyens d'agencer les mots et de les forcer à délivrer un message exact pourront être expérimentés. La création romanesque de Samuel Beckett, une autre figure importante dans le mouvement du nouveau roman, se caractérise par une incursion dans l'absurde. Son œuvre est imprégnée par les désastres du XXe Siècle, et elle a aussi accompagné la révolution esthétique du nouveau roman. L'oisiveté de personnages de Beckett les occupe d'abondance tout en mettant en relief *a contrario* l'absurdité ou du moins la frénésie avec lesquelles les autres s'adonnent à leurs activités. Il en résulte un effet subversif d'autant plus profond que c'est ainsi la raison d'être même de la condition humaine- condamnée au travail- qui se voit de la sorte dénoncée par le regard narquois de l'oisif (www.culture.fr). Dans *Bande et Sarabande*, un recueil de dix récits, traduit de l'anglais *More Pricks than Kicks* (1934), Beckett met en scène le personnage de Belacqua qui est solitaire et indolent. Les aventures de Belacqua Suhah sont piteuses, marquées par l'échec, sans issue. Il est accaparé par ses « poses immobiles » ; « exempt de destination », il ne cherche néanmoins « ni à éviter l'imprévu ni à se détourner des plaisantes bribes de vaudeville qui peuvent se présenter ». Belacqua est le parfait représentant de l'état végétatif idéal, du « long repos embryonnaire » (www.centrepompidou.fr/education, 12 janvier 2012). Il devient l'emblème de l'inaction, l'impuissance, et traverse la plupart de l'œuvre de Beckett. Kechichian (1995) constate que Belacqua apparaît déjà au seuil de l'œuvre romanesque, dans *Murphy* (1938), « il était agréable de remâcher sa vie en rêve, couché sur la corniche à côté de Belacqua devant un jour se levant de travers ». Sans être nommé, sous des identités diverses, puis sans identité, donnant une posture, un corps, aux créatures qui en sont de plus en plus dépourvues, il est

partout dans *Molloy*, dans *Malone meurt*. Il est aussi dans *Le Dépeupleur*, « Elle est assis contre le mur les jambes relevées. Elle a la tête entre les genoux et le bras autour des jambes » (Kechichian, 1995). C'est dans *La Divine Comédie* de Dante que Beckett fait la connaissance de Belacqua, qui se purifie paresseusement du péché d'indolence commis durant sa vie terrestre. Beckett adopte ce personnage dont la pose accroupie semble préfigurer tant des prostrations qui, de Molloy à Winnie, accableront ses propres figures. Beckett subit l'influence de James Joyce et Eugene Ionesco, et c'est surtout avec le théâtre de l'absurde que son nom est lié.

C'est dans ce contexte littéraire, l'absurde et la littérature du désespoir, que va se développer le théâtre de l'absurde, notamment *Le Malentendu* et *En Attendant Godot*. Mais avant d'analyser les deux pièces, il est mieux que, dans le chapitre qui suit, nous présentions d'abord l'expérience de l'absurde telle que proposée par Camus dans sa théorie de l'absurde, et par Sartre dans sa théorie de l'existentialisme.

Conclusion partielle

Dans ce chapitre, nous avons montré que, dès l'antiquité, l'homme s'est toujours posé des questions concernant sa condition sur terre. La figure biblique de Salomon constate l'absurdité de l'existence humaine lorsqu'il parle de la vanité de toute chose sur terre. La mort rend tous les efforts humains inutiles. C'est un monde où la méchanceté s'est répandue, un monde où l'homme a dominé l'homme à son détriment. La pensée de Kierkegaard et celle de Nietzsche expose le problème existentiel de l'homme sur terre. Kierkegaard affirme que l'homme ne comprend pas ce qui lui arrive et cela lui paraît absurde ; il désespère. Le non-sens de l'existence conduit Nietzsche à proclamer la mort de Dieu. Il développe l'idée du *surhomme* qui crée ses propres valeurs dans un monde où il n'y en a pas, un homme qui accepte la vie concrète comme

elle est, et ne se réfugie pas dans le nihilisme par la croyance en un autre monde, un au-delà. L'influence de la pensée de Kierkegaard et celle de Nietzsche sur les écrivains et philosophes contemporains est incontestable. Les écrivains, comme Franz Kafka et Fiodor Dostoïevski, expriment l'impression du non-sens, du désaccord entre l'homme et la réalité, dans leurs œuvres. Mais ce thème ne reçoit un nom qu'au moment où Camus la définit dans *Le Mythe de Sisyphe* (1942) : « Ce divorce entre l'homme de sa vie, l'acteur de son décor, c'est proprement le sentiment de l'absurdité ». Albert Camus développe la philosophie de l'absurde ; ce faisant, il se sépare des existentialistes, comme Sartre, auxquels son nom est lié. Le vingtième siècle se caractérise par quelques révolutions esthétiques, comme le nouveau roman et le nouveau théâtre, qui s'appelle le théâtre de l'absurde. Le nouveau roman se caractérise par un rejet des conventions du roman traditionnel. Le vingtième siècle est marqué par les guerres mondiales et ceci entraîne une profonde désillusion chez les écrivains. Les nouveaux romanciers, comme Allain Robbe-Grillet, Michel Butor, Nathalie Sarraute et Samuel Beckett, contestent le roman de type balzacien, et ils sont influencés par certains romanciers comme Kafka, Camus et Sartre.

CHAPITRE DEUX : L'EXPERIENCE DE L'ABSURDE CHEZ CAMUS ET CHEZ SARTRE

2.1 La théorie de l'absurde d'Albert Camus

2.1.1 L'homme absurde : cycle de l'absurde

La philosophie de *l'absurde* se rattache au nom d'Albert Camus. Dans son essai sur l'absurde, *Le Mythe de Sisyphe*, Camus signale qu'on continue à faire les gestes que l'existence commande, pour beaucoup de raisons dont la première est l'habitude. Le caractère dérisoire de cette habitude entraîne la monotonie, l'ennui ; donc le non-sens. Selon Camus l'absurde se manifeste dans la vie quotidienne qui est caractérisée par la routine: « lever, tramway, quatre heures de bureau ou d'usine, repas, quatre heures de travail, repas, sommeil, et lundi, mardi, mercredi, jeudi, vendredi, sur le même rythme, cette route se suit aisément la plupart du temps » (Camus 1942 : 29). L'on perçoit le non-sens de la vie quotidienne et l'automatisme des gestes humains chaque jour.

C'est surtout la certitude de la mort qui nous en révèle *l'absurdité*, « sous l'éclairage mortel de ce destin, l'inutilité apparaît » (Lagarde et Michard 1969 : 609). L'homme est condamné à mort et rien ne justifie son existence. Donc, *l'absurde* est une notion qui produit un effet de non-sens. Nous savons qu'un jour, nous allons mourir, et rien n'a donc de sens. Notre aventure humaine est inutile. Par conséquent, Il y a une absence de toute raison profonde de vivre, et c'est la raison pour laquelle la question, « *la vie vaut-elle d'être vécue?* », se pose.

Dans sa définition de l'absurde, dans son essai sur l'absurde, *Le Mythe de Sisyphe* (1942 : 34), Camus constate que ce n'est pas le monde qui est absurde, mais «la confrontation de son caractère irrationnel et ce désir éperdu de clarté dont l'appel raisonne au plus profond de

l'homme. » Donc, l'absurde n'est ni dans le monde ni dans l'homme, mais naît de leur confrontation. De plus, Jean-Paul Sartre, dans son *Explication de « L'Etranger »*, ajoute que l'absurde n'est ni dans l'homme ni dans le monde, si on les prend à part ; mais comme c'est le caractère essentiel de l'homme que « d'être dans le monde », l'absurde devient un concept inséparable à la condition humaine. Selon Amuri (1978 : 23), Alain Robbe-Grillet sépare les deux parties par « l'abîme infranchissable qui existe entre l'homme et le monde, entre les aspirations de l'esprit humain et l'incapacité du monde à les satisfaire ». En outre, Lebesque (1965 : 60) définit l'absurde comme « l'épaisseur et l'étrangeté du monde... Il ne peut y avoir d'absurde hors d'un esprit humain. Ainsi l'absurde finit-il comme toutes choses avec la mort ». La philosophie de l'absurde donc procède du sentiment d'une existence injustifiée. Le sentiment de l'absurde peut surgir de la *nausée* qu'inspire le caractère machinal de l'existence sans but. En outre, C'est parce que le monde n'est pas explicable à l'esprit humain que le sentiment de l'absurde naît. L'homme se sent toujours étranger dans un monde dévasté où l'impossibilité de connaître est démontrée, où le néant paraît la seule réalité.

L'homme ne trouve pas de réponses claires aux questions les plus importantes qu'il se pose sur sa condition et la création : l'origine de tout ce qui existe, la mort, la misère, l'injustice et les maladies. L'homme s'est toujours demandé « pourquoi ? » vis-à-vis de sa condition dans un monde qu'il ne comprend pas. Ainsi, le Lebiadkine de Dostoïevski, dans *Les Possédés*, déclare que « ce petit mot, « pourquoi ? » est répandu dans tout l'univers depuis le premier jour de la création et la nature entière crie sans cesse à son créateur : « pourquoi », et la réponse se fait attendre depuis sept mille ans ». Lorsqu'il prend conscience de cette incompréhension, l'homme se sent inutile, « gratuit » selon le mot de Sartre, et alors naît en lui le sentiment de l'absurde. Amuri (1978) affirme qu'il faut remarquer que le sentiment de l'absurde devient sentiment après

avoir provoqué une prise de conscience chez l'homme absurde. Cette prise de conscience se fera à partir des faits quotidiens, souvent dans leur monotonie. Au bout de cette monotonie,

« un jour seulement, le « pourquoi » s'élève et tout commence dans cette lassitude tentée d'écoeurement. Cette découverte peut naître du sentiment de l'étrangeté de la nature, de l'hostilité primitive du monde auquel on se sent tout à coup étranger. Ou à l'idée que tous les jours d'une vie sont stupidement subordonnés au lendemain, alors que le temps qui conduit à l'anéantissement de nos efforts est notre pire ennemi ». (Lagarde et Michard. p.608)

En outre, Fitch (1972 : 67) ajoute que la prise de conscience de l'absurde se situe le jour où,

« le « pourquoi » s'élève et tout commence dans cette lassitude teintée d'étonnement. «Commence », ceci est important. La lassitude est à la fin des actes d'une vie machinale, mais elle inaugure en même temps le mouvement de la conscience »

Le sentiment de l'absurde, qui est la prise de conscience, déclenchée par la monotonie de la vie, n'est pas la fin de l'homme absurde. C'est plutôt un point de départ, « l'hypothèse de départ, le *tabula rasa* » selon Pierre-Louis Rey (1970), qui conduira à plusieurs sortes de réactions. Face à ce problème, il y en a ceux qui se réfugient dans les croyances religieuses, l'espoir d'immortalité dans l'au-delà. Il y en a d'autres qui, après avoir jugé que la vie ne vaut pas la peine d'être vécue, se suicident. Mais pour Camus, la vraie réponse face à l'absurde, c'est la révolte qui conduit l'homme à l'action pour se créer soi-même sa propre justification. « La première et la seule évidence qui me soit ainsi donnée, à l'intérieur de l'expérience absurde est la révolte... la révolte naît du spectacle de la déraison, devant une condition injuste et incompréhensible » (Camus, cité

par Amuri 1978 : 25). L'homme est libre, mais c'est une liberté qui se teinte de désespoir, une liberté portant la saveur amère de l'absurde (Lubakila, 1998). Seul l'action peut assurer à l'homme d'assumer sa liberté. En cela, la liberté et l'action vont de pair ; l'homme doit s'engager dans l'acte. Donc, par l'acte, Mersault atteint à la liberté suprême qui est la maîtrise du temps (Lebesque, 1965).

2.1.2 Réactions face à l'absurde : cycle de la révolte

Selon Glicksberg (1966), lorsqu'une société perd la raison d'être, la littérature de cette société-là commence à refléter une attitude de désespoir et de non-sens qui entraîne la notion de suicide. Le thème de suicide occupe une place capitale dans la littérature de l'après-guerre. Les personnages errent souvent dans ce monde sans le moindre repère, un monde anonyme et incompréhensible. L'homme ressent un profond malaise devant l'hostilité du monde et l'inhumanité de ses semblables, le caractère éphémère des événements qui forment la trame de son existence. Le sentiment de l'absurde est intimement associé à la saisie du caractère mortel de l'existence. Vivre, pour l'homme se ramène à faire les gestes que l'habitude commande. Se tuer c'est avouer qu'on est dépassé par la vie ou on ne la comprend pas ;

« Mourir Volontairement suppose qu'on a reconnu,
même instinctivement, le caractère dérisoire de cette
habitude, l'absence de toute raison profonde de vivre,
le caractère insensé de cette agitation quotidienne et
l'inutilité de la souffrance. » (*Mythe de Sisyphe*, p.20)

Donc, on se tue parce qu'on reconnaît le non-sens de la vie, parce que la vie ne vaut pas la peine d'être vécue. Lucien, dans *Le Mur* de Sartre, s'interroge souvent sur le sens de son existence. Un jour, il songe à se suicider parce qu'il croit que la vie ne vaut pas la peine d'être vécue. Lorsque

Kirilov constate l'absence de Dieu qui doit donner un sens à sa vie, il se suicide, et par cet acte, il se défie ; il devient Dieu lui-même.

Dans un monde privé d'illusions et de lumières, l'homme se sent un étranger. Camus appelle ce divorce entre l'esprit qui désire et le monde qui déçoit, l'absurde. Il y a un lien direct entre l'absurde et l'aspiration vers le néant. Il est à signaler que deux solutions semblent s'imposer à l'absurde : la croyance métaphysique (la religion), où l'on entretient des croyances situant hors de ce monde les raisons et les espérances qui donneraient un sens à la vie ; ou la fuite dans la mort (le suicide). Pour Soeren Kierkegaard, la croyance religieuse est l'unique solution face à l'absurde. Il propose le concept de « saut de la foi », qui est sa conception dans la manière où un individu peut croire en Dieu. Il ne s'agit pas d'une décision rationnelle car elle transcende la rationalité en faveur de quelque chose de surnaturel. Pour Camus, la croyance religieuse est un « suicide philosophique », « le sacrifice de l'intellect ». Donc, il la rejette comme solution à l'absurde. La réponse qui pourrait satisfaire l'écrivain face à l'absurde doit avoir une dimension humaine car il ne peut comprendre qu'en termes humains. Ainsi les religions qui définissent nos origines, qui créent du sens n'offrent pas de réponse pour l'homme absurde : « Je ne sais pas si ce monde a un sens qui le dépasse. Mais je sais que je ne connais pas ce sens et qu'il m'est impossible pour le moment de le connaître. Que signifie pour moi une signification hors de ma condition ? » (Camus 1942 : 34) Donc, l'homme absurde n'accepte pas de perspectives divines, il veut des réponses humaines.

Dans *Le Mythe de Sisyphe* (1942), Camus affirme que le suicide est un problème philosophique vraiment sérieux parce que « juger que la vie vaut ou ne vaut pas la peine d'être vécue, c'est

répondre à la question fondamentale de la philosophie ». Beaucoup de gens meurent parce qu'ils estiment que la vie ne vaut pas la peine d'être vécue. Il est à noter que Camus ne traite pas du suicide en tant que phénomène social, mais comme un acte éminemment personnel :

« Un geste comme celui-ci se prépare dans le silence du cœur au même titre qu'une grande œuvre... Commencer à penser, c'est commencer d'être mine. La société n'a pas grand-chose à voir dans ces débuts. Le ver se trouve au cœur de l'homme. C'est là qu'il faut chercher » (Camus 1942 : 18,19)

Selon Camus, le suicide ne peut pas passer pour solution à l'absurde, il le rejette quand il déclare, « Par le seul jeu de la conscience, je transforme en règle de vie ce qui était invitation à la mort, et je refuse le suicide » (Camus, cité par Lagarde et Michard, 1969 : 618). Si l'existence humaine est absurde, il sera plus absurde de se tuer. Donc, il propose d'accepter l'absurde comme faisant partie de notre existence. Vivre une expérience, un destin, c'est l'accepter pleinement. En cela, la seule position cohérente, c'est la révolte. Camus donne l'exemple de Sisyphe comme l'exemple par excellence de la révolte. Sisyphe, prolétaire de dieux et révolté, est conscient de toute l'étendue de sa misérable condition, mais il continue sans cesse de rouler le rocher. Ainsi, dans *L'homme révolté* (1951 : 95), Camus affirme qu' « il faut accepter le monde tel qu'il est, refuser d'ajouter à son malheur, mais consentir à souffrir personnellement du mal qu'il contient ».

Camus emprunte les mots d'Hölderlin dans *La mort d'Empédocle* avant d'aborder le sujet de la révolte dans *l'homme révolte* :

« Et ouvertement je vouai mon cœur à la terre
grave et souffrante, et souvent dans la nuit,
sacrée, je lui promis de l'aimer fidèlement

à la mort, sans peur. Avec son lourd fardeau
de fatalité, et de ne pas mépriser aucune de ses
énigmes. Ainsi je me liai d'un lien mortel ».

La révolte est un affrontement perpétuel de l'homme et de sa propre obscurité. Elle remet le monde en question à chacune de ses secondes, elle est cette présence constante de l'homme à lui-même. Elle n'est pas aspiration, elle est sans espoir. La révolte donne prix à la vie. Selon Camus (1951), un homme révolté est celui qui dit « non ». Ce non affirme l'existence d'une frontière : « un esclave qui a reçu des ordres toute sa vie, juge soudain inacceptable un nouveau commandement » (Camus 1951 : 27). Mais s'il refuse, il ne renonce pas car c'est un homme qui dit « oui », dès son premier mouvement. En cela, le mouvement de la révolte s'appuie sur le refus catégorique d'une intrusion jugée intolérable. D'une façon plus concrète, Camus illustre son « non » à l'esclavage dans *l'Etranger*, et son « oui » à la vie dans *La Peste*. L'action donc sera une forme de réaction à l'absurde. (Amuri, 1978). Lorsque Zagreus lui conseille qu'il ne faut compter que sur cette vie, Patrice Mersault, dans *La Mort Heureuse*, se révolte et dit « Non » à la pauvreté :

« Devant le malheur et la solitude, son cœur aujourd'hui
disait « Non ». Et dans la grande détresse qui l'emplissait
Mersault sentait bien que sa révolte était la seule chose vraie
et que le reste était misère et complaisance ». (p. 84)

Tshibwabwa (1974) constate que le bonheur va constituer la seule vérité ; l'unique et véritable justification de la vie dans une société où la misère diminue, réduit à une avilissante aliénation. Le meurtre concrétise la révolte de Mersault ; il tue Zagreus, s'approprie de sa fortune, et il se

lance à la quête du bonheur. Dans *L'Étranger*, Meursault, condamné à la peine de mort pour son meurtre, se trouve tout d'un coup en face d'une mort inévitable. Il se révolte et refuse obstinément tous les « plus tard » du monde et décide de consacrer à la terre ses ultimes instants.

Le suicide est donc une méconnaissance. La révolte c'est connaître notre destin fatal et néanmoins l'affronter, c'est le condamné à mort qui refuse le suicide. L'homme absurde ne peut que tout épuisier, et s'épuiser. L'existence humaine est caractérisée par la souffrance et mène inévitablement à la mort. La mort est la seule réalité ultime parce qu'elle est la seule chose à laquelle tous les hommes sont destinés. Patrice Mersault et Meursault décident, dans un monde qui n'a pas de sens en lui-même, de se consacrer entièrement à ce qui est la seule justification de la vie : le bonheur pour Mersault, et une vie menée d'une manière originale pour Meursault, avant que leur vie arrive à sa fin (Tshibwabwa, 1974). Ils sont le type de personnage qui épuise l'instant du plaisir et qui apporte la preuve dramatique de la valeur suprême de l'expérience dans un monde qui débouche sur la réalité ultime de la mort. En cela, ils lancent un défi à la mort en voulant vivre d'une façon originale, en prenant conscience qu'on est entièrement responsable de son existence, et qu'en prenant ainsi en charge, on devient maître et possesseur du monde (Mounier, 1962). Lorsque la mort de Mersault approche, il est prêt à mourir, à bien mourir, en « maintenant sa conscience jusqu'au bout et... les yeux ouverts », heureux d'être conscient jusqu'au bout. Il accepte la déchéance dernière qui est la mort ; plutôt mourir debout que de vivre à genoux. L'homme absurde est celui qui accepte lucidement le défi. C'est là le fondement de sa révolte qui le mène à assumer aussi bien sa liberté, mais aussi ses propres contradictions en décidant de vivre avec passion et seulement avec ce qu'il sait (Camus 1951).

La révolte c'est aussi s'offrir un énorme champ de possibilité d'actions. Si l'homme absurde se prive d'une vie éternelle, il se libère des contraintes imposées par un improbable futur et y gagne en liberté d'action. Plus le futur se restreint et plus les possibilités d'actions *hic et nunc* sont grandes. Ainsi, l'homme absurde jouit d'une liberté profonde. Il habite un monde dans lequel il doit accepter que « tout l'être s'emploie à rien achever », mais un monde dont il est le maître.

Par la révolte, l'homme absurde se découvre en dehors du monde, le regardant en face. Il s'identifie avec l'esclavage qui « dépasse même la limite qu'il fixait à son adversaire, demandant maintenant à être traité en égal. Ce qui était d'abord une résistance irréductible de l'homme devient l'homme tout entier qui s'identifie à elle et s'y résume » (Camus, 1951 : 29). Dans *l'Homme Révolté* (1951), Camus analyse le thème de la révolte de près. Il affirme que l'homme révolté démontre qu'il y a en lui quelque chose qui « vaut la peine de... », qui demande qu'on y prenne garde. Il y a dans toute révolte une adhésion entière et instantanée de l'homme à une certaine part de lui-même. L'homme absurde réalise un dépassement individuel qui traduit son souci de préserver une valeur : lui-même. Le mouvement de la révolte n'est pas un mouvement égoïste bien qu'il puisse avoir des déterminations égoïstes. L'homme révolté tient qu'il existe du bien commun plus important que sa propre destinée. Donc, il agit au nom d'une valeur dont il a le sentiment qu'elle lui est commune avec tous les hommes. Ivan, un des personnages des *possédés* de Dostoïevski se révolte à cause d'une injustice : le salut des uns et la condamnation des autres. Il réclame le salut de tout le monde. Que la justice soit faite envers tous. Sous cet angle, sa révolte individuelle aboutit à une revendication d'une valeur qui englobe la communauté (Amuri, 1978). Dans *La Peste*, le dévouement de Rieux et de Tarrou, leur amour des autres, la conversion de Rambert à la cause commune attestent qu'il n'est pas besoin de

donner un sens à la vie pour croire en elle et faire son devoir d'homme (Rey, 1970). « L'amour et le bonheur exigent qu'on soit d'accord non seulement avec soi-même et avec l'autre, mais avec le monde...Nous sommes bien forcés d'être solidaires ! » (Gaillard, 1972 : 27)

En cela, Camus affirme que l'analyse de la révolte conduit au soupçon qu'il y a une nature humaine, comme le pensaient les Grecs, et contrairement aux postulats de la pensée contemporaine. C'est la raison pour laquelle il demande : « pourquoi se révolter s'il n'y a, en soi, rien de permanent à préserver ? » (Camus 1951 : 30). Par conséquent, un esclave qui se dresse contre son supérieur le fait pour toutes les existences. En effet, tous les hommes, même celui qui l'insulte et l'opprime, « ont une communauté prête ». Malgré l'inutilité et le non-sens de tout, l'homme pressent qu'il faut donner un sens à une valeur, à la vie. Celle-ci d'abord sentie individuellement, ensuite communément, devient non seulement une valeur que l'homme doit sauver, mais une valeur de l'homme à reprendre.

Dans l'expérience de l'absurde, la souffrance est individuelle. A partir du moment de révolte, elle a conscience d'être collective, elle est l'aventure de tous. Le premier progrès d'un esprit saisi d'étrangeté est donc de reconnaître qu'il partage cette étrangeté avec tous les hommes et que la réalité humaine dans sa totalité souffre de cette distance par rapport à soi et au monde. Le mal qu'éprouvait un seul homme devient peste collective.

« Dans l'épreuve quotidienne qui est le nôtre, la révolte
Joue le même rôle que le « cogito » dans l'ordre de la
pensée : elle est la première évidence. Elle est un lieu
Commun qui fonde sur tous les hommes la première valeur.

Je me révolte, donc nous sommes » (Camus, 1951 : 16)

La solidarité des hommes se fonde sur le mouvement de révolte et celui-ci à son tour ne trouve de justification que dans cette complicité. La pensée de Camus est humaniste. Les hommes se révoltent contre la mort, contre l'injustice et tentent de « se retrouver dans la seule valeur qui puissent les sauver du nihilisme, la longue complicité des hommes aux prises avec leur destin ». (Camus, 1951)

Le processus de l'expérience de l'absurde chez Camus donc aboutit à un schéma constitué de trois étapes principales : l'absurde, la prise de conscience et la révolte, qui libère l'homme absurde en lui permettant de poser un acte qui défie l'absurde. Si la révolte ne conduit pas l'homme à se libérer, elle devient négative et maintient l'homme absurde au cycle de l'absurde.

2.2 L'Existentialisme Sartrien

L'existentialisme est un mouvement philosophique qui met l'accent sur la condition existentielle de l'être humain. L'existentialisme a pour origine dans l'œuvre du philosophe et théologien danois Søren Kierkegaard qui fut le premier penseur à affirmer le primat de l'existence. Donc, il est considéré comme le père fondateur de la doctrine.

Par la suite, et surtout après la seconde guerre mondiale, ce courant philosophique a rassemblé plusieurs penseurs. Jean –Paul Sartre est une des figures prestigieuses qui s'est inspiré des idées de Kierkegaard pour élaborer une philosophie de l'être humain où la notion de liberté et de responsabilité jouent un rôle central. Sartre est impressionné par la phénoménologie allemande, en particulier celle de Husserl. Il écrit concernant l'œuvre de Husserl ;

« Husserl a réinstallé l'horreur et le charme dans les choses. Il nous a restitué le monde des artistes et des

prophètes : effrayant, hostile, dangereux, avec des havres
de grâce et d'amour... Ce n'est pas dans je ne sais quelle
que nous nous découvrirons : c'est sur la route, dans la
ville, au milieu de la foule, chose parmi les choses,
homme parmi les hommes. » (Sartre cité par Audry 1966 :9)

Sartre s'inspire donc tout d'abord de la phénoménologie de Husserl et puis du marxisme, et développe une pensée réaliste.

On trouve le premier fondement original de l'existentialisme Sartrien dans la distinction entre l'être *en-soi* et l'être *pour-soi*. L'*en-soi* est la caractéristique de toute chose, de toute réalité extérieure à la conscience (Breisach, 1962 : 54). Le concept d'en-soi désigne tout ce qui est sans liberté et ce qui est incapable de prendre conscience de ce qu'il est et de sa situation. L'existence de tout en-soi est donc passive en ce sens que, par exemple, une voiture ne peut décider être autre chose qu'une voiture. Lafarge (1967), remarque que l'en-soi est incréé. Il est contingent, ce qui signifie qu'il n'a pas de lui-même sa raison d'être hors de lui. Le concept d'en-soi se rapporte donc aux choses matérielles parce qu'elles existent indépendamment de toute conscience.

Le *pour-soi* s'oppose à l'*en-soi*. Le concept de *pour-soi* désigne l'être de l'homme. L'être humain se distingue donc de l'*en-soi* parce qu'il est pourvu d'une conscience qui fait de lui un être tout à fait particulier. En outre, Mwepu (2000 : 34) constate que le pour-soi se présente comme une conscience d'inquiétude, conscience-souci ou mieux encore conscience curieuse qui interroge et s'interroge. Etant donné cette conscience capable de se saisir elle-même, le *pour-soi* a comme principal attribut une liberté absolue. Donc, le néant, c'est l'*en-soi* de l'essence des choses. Les choses sont enfermées dans leur essence, dans leur *en-soi*, alors que l'homme, par sa

volonté, doit un *pour-soi* qui lui assure son devenir. Sans volonté, l'homme tombe donc dans l'absurde de l'*en-soi*, le « sans raison », « le non-sens » (Sartre, 1943).

Dans l'existentialisme sartrien, comme dans tout existentialisme, l'existence a priorité sur l'essence. En cela, selon la formule de Sartre, « l'Existence précède l'Essence » (Sartre cité par Lagarde et Michard, 1969 : 576). « Cela signifie tout simplement, déclarait-il en 1944, que l'homme est d'abord, et qu'ensuite seulement il est ceci ou cela : c'est en se jetant dans le monde, en y souffrant, en y luttant qu'il se définit peu à peu, et la définition demeure toujours ouverte. » (Audry 1966 :33) L'existence en nous précède l'essence parce qu'elle la produit.

L'existentialisme sartrien est athée. Cela veut dire qu'au point de départ, on trouve la conviction que Dieu n'existe pas. Par conséquence, l'existentialisme sartrien repose sur un postulat qui lui apparaît comme évidence : l'existence de l'homme exclut l'existence de Dieu. (Sartre cité par Lagarde et Michard, 1969 : 578). Puisqu'il n'y a pas de dieu, l'avenir de l'homme lui appartient. Donc, ce qu'il est, ce qu'il sera lui appartient.

Selon un article, intitulé *L'Existentialisme sartrien*, sur le site <http://www.cvm.qc.ca/encephi/CONTENU/articles/existentialismesartrien.htm>, consulté le 28 octobre, 2011, l'homme n'est pas déterminé, mais il détermine lui-même son sort et son essence. Cela veut dire que l'homme est le résultat de ses choix ; l'homme est ce qu'il se fait. Il est donc *responsable* de ce qu'il est. Puisqu'il est responsable, il est «*condamné à être libre* ; » condamné parce qu'il ne s'est pas créé lui-même, et par ailleurs cependant libre, parce qu'une fois jeté dans le monde, il est responsable de tout ce qu'il fait. L'homme est toujours en situation- engagé dans une situation donnée, et non pas disponible- ce qui l'oblige à choisir, mais fonde sa liberté (Lagarde et Michard, 1969). Dans un monde sans Dieu, la liberté devient le seul absolu apte à

créer des valeurs et à définir notre être. Donc, l'idée d'un Dieu créateur, pour Sartre, exclue la liberté de l'homme.

Selon l'existentialisme sartrien, la *liberté* de l'homme est menacée par les autres. En cela, l'existentialisme sartrien entraîne une vision très pessimiste vis-à-vis des relations humaines. L'homme est contraint de vivre avec les autres pour se connaître et exister, mais cette vie avec les autres prive chacun de ses libertés. Le regard dévoile l'existence de l'autre qui ne se limite pas aux yeux car derrière le regard il y a un sujet qui juge. Etre vu, c'est aussi être jugé, être figé dans un état qui ne me laisse plus libre d'agir. En cela, l'autre nous fait être à sa convenance, et il peut donc aussi nous déformer à volonté.

Donc, selon Sartre, «notre enfer, c'est les autres » parce que la liberté d'autrui tend à supprimer la nôtre en détournant les choses de la signification que nous les donnons, en leur accordant une autre. Par conséquent, la philosophie Sartrienne rend impossible une pensée harmonieuse des rapports entre consciences. Dans une communauté humaine, la loi, le règlement, la tradition sont toujours imposés par autrui, par l'anonymat des autres, et limitent notre liberté. Le « nous » n'est qu'une collectivité anonyme de consciences singulières qui sont incapables d'arriver à un réel partage.

L'existentialisme sartrien reconnaît l'absurdité de l'existence humaine. Sartre (1947 : 100) déclare :

« L'absurdité première manifeste avant tout un divorce :
le divorce entre les aspirations de l'homme vers l'unité
et le dualisme insurmontable de l'esprit et de la nature,
entre l'élan de l'homme vers l'éternel et le caractère fini
de son existence, entre le souci qui est son essence même
et la vanité de ses efforts. La mort, le pluralisme irréductible

des vérités et des êtres, l'inintelligibilité du réel, le hasard,
voilà les pôles de l'absurde ».

L'existence de l'homme n'est que matière. C'est une existence non voulue, passagère, car il s'agit d'une existence entre deux infinis (avant la naissance et après la mort). La mort l'empêche d'être maître de son existence (Amuri cité par Lubakila, 1998 : 56). La prise de conscience générale de son état provoque en l'homme un sentiment de frustration, de dégoût, le sentiment d'absurdité que Sartre appelle « la nausée ». Chez Sartre alors, le sentiment de l'absurde est traduit par « la nausée » qui soulève le cœur devant l'automatisme de nos actes. Sartre fait vivre cette expérience à travers Antoine Roquentin. Roquentin est un homme solitaire sans foyer, sans enfants et sans famille. Depuis quelques temps, il éprouve d'étranges malaises : les objets, les hommes, bref tout ce qui l'entoure prend à ses yeux une importance inquiétante (Gore, 1970). Dès qu'il s'en rend compte avec certitude, cela lui tourne le cœur et tout commence à flotter : c'est la découverte de la nausée. La nausée c'est le sentiment d'exister, c'est l'existence réduite à se sentir exister. Roquentin prend conscience de ce sentiment un jour d'hiver au jardin public. Bientôt, la nausée se colle à tout ce qui constitue son décor : un café où il va souvent se distraire, les habitants de Bouville avec leur routine.

Sartre constate que certaines personnes se réfugient derrière le mur du « divertissement » afin de ne pas vivre cette nausée qui soulève le cœur. Parmi ces divertissements, qui sont l'ensemble des attachements accidentels, nous pouvons citer tous ces rôles sociaux dans lesquels l'homme trouve un refuge, comme médecin, avocat, soldat, professeur. Donc, il s'agit de toutes ces occupations sociales qui donnent à l'homme l'illusion d'accomplir une mission. S'étant ainsi réfugié dans un de ces rôles, l'homme feint de ne pas voir son néant, son abandon, son insuffisance, son vide (Sartre 1947). Roquentin éprouve surtout la nausée devant cet étalage de divertissements : tous ces êtres qui font une course vers le néant mais qui font semblant de ne pas

le remarquer. Cette fuite est pour Sartre une hypocrisie. Sartre propose pour sa part, comme Camus, la révolte, qui conduit l'homme à prendre ses responsabilités par l'action et s'engager, c'est-à-dire créer son essence.

En somme, l'existentialisme sartrien est une philosophie qui postule que l'homme crée le sens et l'essence de sa vie par ses actions. L'homme se définit par ce qu'il fait ; il n'est jamais fait définitivement, il n'est pas une chose figée, mais il est toujours en train de se faire. Il est le résultat de ses actions. Donc, L'homme n'est pas déterminé mais détermine lui-même ce qu'il devient. Il est donc *responsable*, et condamné à être libre ; il est également condamné à vivre. De plus, l'expérience de l'absurde chez Sartre, comme celle de Camus, aboutit à un schéma constitué des étapes principales : l'absurde, la prise de conscience, la nausée et l'acte qui doit libérer l'homme absurde, de l'en-soi et le conduire au pour-soi.

2.3 La théorie de l'absurde de Camus et L'existentialisme sartrien : points de convergence

La pensée d'Albert Camus, philosophe de l'absurde, est souvent liée à celle des existentialistes surtout des existentialistes athées que représente Jean-Paul Sartre. Ceci est dû aux affinités qui existent entre la pensée de Camus et celle des existentialistes, comme Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger et Sartre. L'influence de Kierkegaard et Nietzsche sur la pensée de Camus est incontestable. C'est surtout avec la pensée de Sartre que celle de Camus est liée. Depuis 1943, Sartre et Camus, grands amis, se montrent partout ensemble. Il est incontestable que la pensée de Camus présente des points qui se rapprochent de celle de Jean-Paul Sartre.

Les deux auteurs reconnaissent que l'existence humaine est absurde car c'est non-déductible par la raison. Ils expriment le sentiment de l'absurde qui est la conséquence du caractère infondé de l'existence de l'homme, dans leurs œuvres. Lubakila (1998) affirme que Camus et Sartre se trouvent rapprochés par le fait que l'un et l'autre ont l'ambition de peindre un homme projeté dans un monde étranger et condamné à y vivre, un être dépossédé de ses illusions d'éternité et acharné à s'affirmer, un homme conscient et sincère. Ainsi, le Meursault de Camus, comme le Roquentin de Sartre se sent étranger dans la société où il se trouve. Les deux auteurs peignent un homme qui, se retrouvant dans un désert métaphysique, un monde sans valeur, se révolte en effet d'une part contre la société, dont le jeu puissant et puéril est fait pour masquer ce vide. Le roman de Sartre, *La Nausée*, et celui de Camus, *L'Étranger*, témoignent une culture philosophique commune. Donc, le public englobe l'auteur de *La Nausée* et celui de *L'Étranger* sous l'étiquette « Existentialiste ».

Un autre point qui rapproche la pensée de Camus à celle de Sartre, c'est l'absence de Dieu dans leurs œuvres. L'existentialisme athée que représente Sartre exclut Dieu de l'existence de l'homme, et place la responsabilité à l'homme. Le Goetz de Sartre donc, comme le Meursault de Camus, ne croit pas en Dieu. Les deux auteurs sont des philosophes athées.

En outre, comme nous l'avons déjà mentionné, les deux théories se rejoignent, concernant l'expérience de l'absurde, autour d'un schéma constitué de trois étapes principales : l'absurde, la prise de conscience et la révolte. La révolte doit être un acte qui défie l'absurde et libère l'homme de l'absurde. C'est la raison pour laquelle Sartre déclare, « mon acte, c'est ma liberté ». Il faut un acte pour créer l'essence.

Malgré ces points en commun entre la pensée de Camus et celle de Sartre, Camus a refusé l'étiquette d'existentialiste, et il s'est forgé une doctrine personnelle originale ; une philosophie de l'absurde issue de la prise de conscience du non-sens de la vie. Bien qu'apparenté dans une certaine mesure à l'existentialisme, Albert Camus s'en est assez nettement séparé pour attacher son nom à une doctrine personnelle, *La Philosophie de l'Absurde* (Lagarde et Michard, 1969). Grenier (1987) affirme que Camus n'est pas un existentialiste bien qu'il se réfère volontiers à Kierkegaard, Jaspers et Heidegger. Sa philosophie est une philosophie de l'absurde qui naît des exigences de la raison humaine par rapport à l'irrationalité du monde et de la vie mortelle. De plus, Gob (1932) affirme qu'il est légitime de situer Camus dans le courant existentialiste, mais il faut remarquer qu'il a suivi une évolution qui lui est propre. On peut comparer, mais non pas confondre l'expérience de l'absurde chez Sartre et chez Camus. Pour Camus, le sentiment de l'absurde est celui du désaccord irréductible qui existe entre l'homme et son destin, entre sa pensée et le monde, c'est-à-dire tout ce qui le domine et qu'il ne peut expliquer ni justifier. Le principe majeur qui éloigne la pensée de Camus de celle des existentialistes est sa reconnaissance de l'existence d'une nature humaine permanente. Ce faisant, il s'éloigne du primat de l'existentialisme : « L'existence précède l'essence ». La seule manière de préserver cette nature humaine est, selon lui, de se révolter car la révolte donne à l'homme un sens à l'action et à l'existence. Le « je me révolte, donc nous sommes » camusien joue, dans le domaine de l'action, le même rôle que le « cogito » cartésien dans l'ordre de la pensée. L'existentialisme, à l'opposé de la philosophie de l'absurde et abandonnant tout principe universel, s'efforce de résoudre par la seule considération de l'existence individuelle les problèmes de l'origine, de l'essence et de la

signification de la vie humaine. Cette signification ne repose pas sur la nature humaine prise en elle-même car l'homme, tendant toujours vers l'avenir, n'est que vide et néant.

En outre, Julia (1979), constate que l'originalité de Camus par rapport à Sartre est de garder, derrière les descriptions modernes de l'existence, une vision sereine de l'homme tenté d'un certain optimisme : à l'absurdité du monde l'homme oppose sa confiance en lui-même et sa volonté déterminée de promouvoir les valeurs morales et spirituelles les plus hautes. Camus reste un penseur classique et inspiré.

Dans un monde sans but, la philosophie de Camus place en l'homme-même la fin de l'homme ; dans un monde sans cause, l'existentialisme sartrien invite l'homme à être « cause de soi ». Ainsi se trouve tracée la lignée de démarcation entre la pensée camusienne et celle de Sartre.

CHAPITRE TROIS: BIOBIBLIOGRAPHIE DES AUTEURS

3.0 Introduction partielle

Dans ce chapitre, nous allons présenter la biobibliographie de deux auteurs en considération dans ce travail, à savoir l'œuvre d'Albert Camus et celle de Samuel Beckett. Ensuite, nous donnerons le résumé de chacun des textes étudiés : *Le Malentendu* et *En Attendant Godot*.

3.1 La biobibliographie d'Albert Camus

Albert Camus, romancier, dramaturge, essayiste et philosophe français, est né à Mondovi, en Algérie en 1913. Il a un an quand son père, simple ouvrier agricole, est tué pendant la guerre mondiale de 1914. Il est élevé par sa mère, Catherine Sintès, dans un pauvre appartement d'un quartier populaire. Elle travaille dans une cartoucherie ou fait des ménages pour élever les deux fils restés à sa charge. Sa mère est en partie sourde et ne sait ni lire ni écrire. Ainsi, c'est la grand-mère de Camus, femme stricte et autoritaire, qui dirige l'éducation de deux garçons. Camus étudie au lycée d'Alger, puis à l'université où il commence des études de philosophie. Il fait la connaissance du professeur Jean Grenier, qui l'influencera beaucoup et lui fera découvrir Nietzsche. Il s'oriente vers le théâtre puis subit une maladie grave, la tuberculose, qui l'oblige d'interrompre ses études. Il effectue un certain nombre de travaux pour survivre. A travers cette longue et épineuse montée vers la vie, Camus rencontre le mal, déguisé en la violence, l'injustice, la pauvreté et les maladies (Amuri, 1978 : 44). Il fait la résolution de combattre le mal par l'action. Il vient à Paris pendant l'occupation allemande et il se mêle activement au mouvement de la résistance. Il est journaliste militant engagé dans la résistance française et dans les combats moraux de l'après-guerre.

L'œuvre de Camus comprend des pièces de théâtre, des romans, des nouvelles et des essais dans laquelle il développe un humanisme fondé sur la prise de conscience de l'absurdité de la condition humaine, mais aussi sur la révolte comme réponse à l'absurde. L'œuvre de Camus est intimement lié à sa vie. Comme l'a dit Victor Hugo : « tout homme qui écrit, écrit un livre ; c'est lui. Qu'il le sache ou non, cela est. De toute œuvre, quelle que soit, chétive ou illustre, se dégage une figure, celle de l'écrivain ». L'influence de *La Douleur* d'André de Richard met Camus sur la voie de l'art et lui donne l'aspiration de parler de son expérience :

« Je n'ai jamais oublié son beau livre, qui fut le premier
à me parler de ce que je connaissais : une mère, la pauvreté
de beaux soirs dans le ciel...Je viens d'apprendre que les livres
ne versaient pas seulement l'oubli et la distraction. Mes licences
têtues, ces souffrances vagues et souveraines, le monde singulier
la noblesse des miens, leur misère, mes secrets enfin, tout cela
tout cela pouvait donc se dire...*La Douleur* me fait entrevoir
le monde de la création, où Gide devait me faire pénétrer »

(Quilliot, cité par Amuri, 1978 : 47)

Son expérience est constituée de problèmes de l'existence, et toute sa pensée trouve ses racines dans ces problèmes existentiels. *L'Envers et L'Endroit* (1937) est son premier ouvrage démarqué des essais de jeunesse. C'est une compilation d'essais littéraires sur des sujets assez divers où apparaissent, déjà, les grands thèmes de la maturité ; l'association constante des images de mort-lumière, misère-soleil, pauvreté-joie et solitude-communion. La lumière, la joie, c'est la splendeur solaire de la terre natale d'Algérie, la soif de vie, le goût du bonheur de la sensualité. Ainsi, au sein même des célébrations de la magnifique du monde, se profile le visage de la mort

et de tous les maux qui menacent la fertilité. Donc, la voie s'ouvre d'où va surgir l'absurde ; à partir des problèmes existentiels, Camus forme sa pensée.

Il publie *Le Mythe de Sisyphe*, un essai sur l'absurde, en 1942 dans laquelle il présente la notion de l'absurde. Camus définit l'absurde comme « une divorce entre l'homme et sa vie ». Il reprend le traitement de l'absurde dans un roman, *L'Étranger*, qu'il publie la même année que le *Mythe de Sisyphe*. Sur les ruines d'un monde vide de sens, le héros de *l'Étranger*, Meursault, prêt à affronter l'épreuve de la mort, se dresse pour crier son amour de la vie. Camus reprend le traitement de l'absurde au théâtre avec *Le Malentendu* et *Caligula* publiées en 1944. Caligula est un homme qui reconnaît la déraison du monde : « Les choses, telle qu'elles sont, ne me semblent pas satisfaisantes... Maintenant je sais. Ce monde, tel qu'il est fait, n'est pas supportable ».

Les quatre ouvrages, *Le Mythe de Sisyphe*, *L'Étranger*, *Le Malentendu* et *Caligula*, constituent une tétralogie. Ce sont les œuvres qui appartiennent au « cycle de l'absurde ». Sous ces genres littéraires différents, les quatre œuvres développent le même thème de l'absurde. Amuri (1978 : 50) ajoute que Camus a touché au roman, à l'essai et au théâtre pour traiter son thème de l'absurde. Étant donné que sa pensée émane de son expérience vécue, il a d'abord fait vivre cette expérience dans un roman. Ensuite, il l'a développée sous une forte pensée philosophique dans un essai. Enfin pour être bien compris par le public, il l'a fait jouer au théâtre à travers ses pièces de théâtre.

Un autre thème important chez Camus, c'est la révolte qu'il développe comme réponse à l'absurde. C'est ce thème qui nourrit ses œuvres de l'immédiat après-guerre : *La Peste* (1947), *L'État de Siège* (1948), *Les Justes* (1949) et *L'homme révolté* (1951), qui appartiennent au cycle de la révolte et la solidarité. À travers ces œuvres, Camus propose la révolte constructive à

l'homme. Par le mouvement de la révolte, l'homme refuse la condition qui lui est faite et fonde ses valeurs. Conçue comme une réaction individuelle contre l'absurde avec *Caligula*(1944), la révolte, à partir de *La Peste* (1947) s'en prend à l'absurdité des maux de l'histoire, ceux dont les hommes sont responsables. *La Peste* est le symbole de tous les fléaux inéluctables et injustifiables, « absurdes », qui peuvent écraser l'homme (Gob, 1932). *La Peste* se présente dans l'œuvre de Camus comme une dérivation de la morale qu'interrogeait *l'Étranger*. Là où *l'Étranger* mettait en forme une révolte solitaire, face au poids de l'existence, *La Peste* propose en effet, avec l'exemple de l'épidémie, des solutions comportementales, en particulier la solidarité collective et vigilante (Gaillard, 1972). Camus exalte une morale collective de solidarité humaine face au mal. En cela, la révolte est motivée par l'oppression des autres et a une dimension collective. C'est la raison pour laquelle Camus conclut dans *L'homme révolté* : « Je me révolte, donc nous sommes ». Ainsi, la révolte sur Camus débouche sur l'engagement au bénéfice de la communauté. Lubakila (1998) affirme que dans la « tétralogie », Camus pose l'éveil de la conscience absurde et la révolte à laquelle elle aboutit. Cependant, il ne s'agit-là que d'une révolte « inutile » car elle n'engage pas encore l'homme absurde dans un acte qui puisse fournir un bonheur concret, véritable, humain. Il faudra pour cela attendre la publication de *La Peste* qui inaugure le cycle de la révolte et de la solidarité.

Ensuite, Camus semble observer une attitude de retrait. Il publie *La Chute* (1956), ainsi qu'un recueil de six nouvelles, *l'Exile et le Royaume* (1957) ; deux œuvres d'où émanent plus que jamais la nostalgie d'une altérité oubliée. *La chute* devait, à l'origine, faire partie de *l'Exile et le Royaume* qu'il achève au brouillon fin 1953 ou début 1954. Il reste plusieurs mois sans écrire, puis entreprend *La Chute* au cours de l'année 1955. Il l'achève d'un seul trait et la publie en mai 1956, avant d'avoir mis la dernière main aux six nouvelles de *L'Exile et le Royaume* qui ne

paraîtront que dix mois plus tard. On peut donc, malgré sa date de publication, considérer *La Chute* comme la dernière œuvre importante de Camus (Rey, 1970). En 1957, il reçoit le prix Nobel de littérature pour « l'ensemble d'une œuvre mettant en lumière les problèmes qui se posent de nos jours à la conscience des hommes ». Il travaille à un autre roman, *Le Premier Homme*, lorsqu'un accident de voiture lui coûte la vie. En gros, l'œuvre de Camus pourrait s'ordonner autour de deux pôles : l'absurde et la révolte, correspondant aux deux étapes de son itinéraire philosophique.

3.2 La biobibliographie de Samuel Beckett

Samuel Beckett, écrivain, poète et dramaturge franco-irlandais, est né le 13 avril 1906 à Dublin, au sein d'une famille protestante. Beckett est d'abord élève à la Earlsford House School, dans le centre de Dublin, avant d'entrer à la Portora Royal School d'Enniskillen, dans le comté de Fermanagh - lycée qui avait auparavant été fréquenté par Oscar Wilde. Ensuite, Beckett va à Trinity Collège où il étudie les littératures européennes. Il s'intéresse aux langues et étudie le français, l'italien et l'anglais. Il obtient son *Bachelor of Arts* et après avoir enseigné quelques temps au Campbell Collège de Belfast, il est nommé au poste de lecteur en anglais à l'école normale supérieure de Paris.

L'œuvre de Beckett est imprégnée par les désastres du XXe siècle, et elle a aussi accompagné quelques révolutions esthétiques, telles que le nouveau roman et le nouveau théâtre. La singularité de Beckett tient notamment à son bilinguisme, à cette expression de la traduction créatrice qui l'amène à redoubler pour mieux défaire les certitudes du sens. Il y a deux périodes dans l'œuvre de Beckett. La première va de ses débuts littéraires jusqu'aux premières tentatives d'écrire en français, c'est-à-dire jusqu'à la fin de la guerre. La seconde partie est la plus

manifestement bilingue et la plus connue de l'œuvre de Beckett. Les premières œuvres de Beckett sont en anglais. On peut considérer la première partie de l'œuvre de Beckett comme correspondant à l'élaboration d'un projet ; la seconde, comme sa mise en œuvre.

L'influence de James Joyce sur Beckett est incontestable. Lorsque Beckett vient à Paris, il fait la connaissance de Joyce et devient son secrétaire. Entre les deux irlandais, malgré leur différence d'âge, s'établit une très grande estime. Après avoir demandé au jeune Beckett de travailler à un ouvrage collectif sur *Work in progress*, titre provisoire de *Finnegans Wake*, Joyce lui suggère de lire Bruno et Vico, des philosophes italiens, afin d'explicitier leur place dans son œuvre. « *Dante... Bruno... Vico... Joyce* », sera l'article écrit par Beckett en 1929. Son analyse souligne combien la révolution que Joyce fait subir à la langue s'inscrit dans une tradition italienne ancienne, commencée par Dante dans sa réflexion sur l'origine des langues. Selon un article, intitulé *Samuel Beckett*, sur le site www.centrepompidou.fr/education consulté le 12 janvier 2012, son intérêt pour la littérature européenne, surtout la littérature italienne, lui permet de découvrir *La Divine Comédie*. Au chant IV du Purgatoire, il fait la connaissance d'un ami de Dante, nommé Belacqua, qui se purifie paresseusement, au soleil tiède de l'endroit, du péché d'indolence commis durant sa vie terrestre. Beckett adopte ce personnage comme le héros de toute une série de récits dont l'écriture se prolonge jusqu'en 1932.

Au début des années 30, Beckett met en chantier deux projets autour du personnage de Belacqua. Il compose un roman, *Dream of Fair to middling Women* (1932), et un recueil de dix récits, *Bandes et sarabande* qui paraîtra à Londres en 1934 sous le titre de *More Pricks than Kicks*. Belacqua, homme transparent, solitaire, narquois et insaisissable, traverse chacun des textes de Beckett. Si Belacqua a traversé toute l'œuvre narrative de Beckett, c'est qu'il correspondait à

quelque chose que les tous premiers textes s'efforçaient déjà de mettre en œuvre (www.ladocumentationfrancaise.fr, 12 janvier 2012). L'inaction de Belacqua, son immersion dans ses pensées se trouvent dans toute l'œuvre de Beckett. En 1931, Beckett écrit un essai intitulé *Proust*, où il s'intéresse au thème du temps et de la mort chez l'auteur de *la recherche*. Il s'intéresse également à l'expérience de la création littéraire qu'il rapproche d'une expérience religieuse au seul sens intelligible de cette épithète. Ensuite, Il publie son premier roman *Murphy* (1938) où il explore le thème de la folie et celui des échecs. Le roman est le premier de Beckett à être publié en français et se caractérise par un ton pessimiste et l'humour noir, et c'est ce ton qui anime nombre d'œuvre de Beckett.

La seconde partie de l'œuvre de Beckett constitue le moment où il décide d'écrire en français. La guerre a marqué la frontière entre les deux moments de sa carrière. Jusque-là, Beckett était un écrivain irlandais, et il était en Irlande au début de la guerre. Mais il en partit déclarant qu'il préférerait la France en guerre à l'Irlande en paix. Il participe vivement à la résistance contre l'occupation nazie. Les premiers textes de Beckett en français datent de 1945. Ces textes relèvent en effet d'une autre esthétique que les textes écrit avant eux. Ils mettent en scène, dans un langage particulièrement dépouillé, quotidien, banal, dérisoire, des personnages perdus, démunis, sans illusions, sans croyances, sans buts, sans désirs et vagabonds. L'adoption du français comme langue d'écriture correspond sans doute à un bouleversement de la conception poétique de Beckett (www.adpf.asso.fr, 5 janvier 2012).

La découverte du français constitue une période d'intense activité de production chez Beckett. Entre 1947 et 1950, Beckett écrit, dans un monde dévasté par la folie meurtrière et le génocide, sa trilogie romanesque composée de *Molloy* (1948), *Malone meurt* (1948) et *L'Innommable*

(1949). *Molloy* est composé de deux monologues de deux protagonistes, Molloy et Moran. Dans le premier récit, Molloy, ancien vagabond de plus en plus invalide, part dans une quête qui se révélera comme une quête de soi à travers l'écriture. Moran, qui relate le deuxième récit, est un citoyen irréprochable qui quitte son domicile paisible pour partir à la recherche de Molloy. Il le ratera de la même manière que ce dernier ratera sa mère qu'il veut retrouver. L'insistance de la nuit dans le roman retrouve encore une caractéristique infernale par excellence, l'obscurité (Heyman, 1964). La nuit de Beckett est une nuit sans lumières, toute en ténèbres profondes. *Molloy* inaugure le fameux monologue beckettien. La voix de Molloy laisse la place au récit de Malone, le personnage de *Malone meurt*, et dont la mort correspondra à son accomplissement dans le verbe, ouvrant sur *L'Innommable* où il ne sera plus question de corps mais d'une boule parlante oscillant de « Je » à « il » (Crossman, 1998 : 23). C'est ainsi qu'à la fin de *Malone meurt*, celui-ci constate : « je nais dans la mort, si j'ose dire. Telle est mon impression. Drôle de gestation. Les pieds sont sortis du grand con de l'existence. Présentation favorable j'espère. Ma tête mourra en dernier ». Et plus loin : « C'est fini sur moi, je ne dirai plus je » ouvrant sur la voix désincarnée et plurielle de *L'Innommable* (1953). Le personnage de *L'Innommable* peut être vu comme la suite logique, finale de l'évolution des personnages précédents, Molloy, Moran et Malone. Tous les récits sont à la première personne, et les questionnements sont les mêmes- vie, mort, absurdité de la condition humaine et inadéquation du monde. La désolation de la vie sur terre est sans recours, la vie n'a pas de sens et l'homme y est seul. Le thème de la solitude occupe une place importante dans l'œuvre de Beckett.

Il est à noter que c'est au théâtre où Beckett connaîtra le plus la célébrité, d'abord avec sa pièce célèbre, *En Attendant Godot* (1952). La pièce, qui est sans intrigue, met en scène deux vagabonds, Vladimir et Estragon, qui passent leur temps interminable à attendre un certain

Godot qui ne viendra jamais. Deux autres personnages, le maître Pozzo et l'esclave Lucky, les rejoignent. L'attente, l'ennui de l'homme sur terre sont au cœur de la pièce où règne la désolation. Ensuite, Beckett publie *Fin de Partie* (1957), et il revient à l'anglais pour écrire *Oh les beaux jours* (1961)! Le titre est emprunté à un poème de Verlaine : « *Oh ! Les beaux jours de bonheur indicible* » dans colloque sentimental. Les personnages, dans cette pièce de Beckett, réduits à deux, sont un couple aux noms encore une fois vagues et se confondant l'un avec l'autre : Winnie la femme et Willie le mari. Winnie est enterrée jusqu'au-dessus de la taille dans un mamelon de terre. De plus en plus enfoncée, elle ne laissera émerger que la tête à la fin de la pièce. Faisant l'inventaire de son univers infime, se rappelant les fragments de souvenirs anciens dans un présent minable, elle remercie néanmoins de ces beaux jours. (www.centrepompidou.fr/education, 12 janvier, 2012)

Les pièces de Beckett traitent souvent du désespoir de l'homme et la volonté d'y survivre, tout en étant confronté à un monde incompréhensible. L'autre thème important chez Beckett est l'habitude. Dans *l'essai sur Proust*, elle est « le compromis entre l'individu et son environnement ». Elle nous protège de la réalité que l'humanité ne peut pas supporter. Tous les personnages illustrent cette après vérité, qu'ils agissent inconsciemment comme Winnie énumérant le contenu de son sac à main dans *Oh les beaux jours* !, ou parodient la répétition en la ritualisant à l'absurde comme Molloy, faisant indéfiniment passer ses cailloux à sucer d'une poche à une autre. Jusqu'à *Malone meurt*, tous les héros de Beckett entreprennent un voyage, un voyage dont le but n'est pas bien défini aux yeux de celui qui l'entreprend, car il s'agit d'une quête, une poursuite d'un objet inconnu. De plus, Lalande (1970 : 26), affirme que dès *Watt*, le voyage fait surgir le thème du chemineau, de l'homme démuné de tout, sans âge, qui erre le long

des routes. L'œuvre de Beckett est austère et minimaliste, ce qui est généralement interprété comme l'expression d'un profond pessimisme face à la condition humaine.

3.3 Résumés des œuvres

3.3.1 *Le Malentendu*

Le Malentendu est une pièce de théâtre en trois actes écrite par Albert Camus, et elle fait partie du *cycle de l'absurde*. Elle a été représentée pour la première fois en 1944 au Théâtre de Mathurins. L'histoire de la pièce est évoquée dans *l'Etranger*, une autre œuvre de Camus qui fait partie du *cycle de l'absurde*, dans un journal que Meursault trouve dans sa prison.

La pièce s'ouvre avec la mère et sa fille, Martha, dans la salle commune de l'auberge, en train de se demander si le client qui est venu demander le prix d'une chambre reviendrait. Celui-ci est leur fils et frère, Jan, qui était parti dans un autre pays et il est absent pendant plusieurs ans. Il décide de renouer le lien avec sa famille. Martha entretient un rêve de vivre devant la mer. Elle rêve du soleil qui se trouve ailleurs, et elle reconnaît le fait qu'il faut beaucoup d'argent pour réaliser son rêve. Donc, elle et sa mère ont pris l'habitude de tuer pendant leur sommeil les voyageurs qui viennent passer la nuit dans leur auberge pour voler leurs biens. Les deux femmes ne se sentent pas coupables parce que la vie est plus cruelle qu'elles.

Dans la scène deux de l'acte premier, Jan revient à l'auberge. Il laisse sa femme, Maria, parce qu'il ne veut pas que sa famille sache qu'il est avec elle. Maria essaie de dissuader Jan et se justifie par des inquiétudes. Elle ne veut pas qu'ils se séparent et conseille à son mari de s'identifier s'il veut être reconnu. Mais Jan ne l'écoute pas. Il laisse Maria pour qu'il puisse mieux connaître celles qu'il aime et apprendre à les rendre heureuses.

Lorsqu'il est dans l'auberge, Jan ne révèle pas son identité, il ne trouve pas les mots pour révéler son identité. Il essaie de montrer à Martha sa sympathie, mais elle réagit froidement et lui conseille de tenir le langage d'un client s'il veut qu'on lui loue une chambre. Elle lui empêche de parler de son cœur et elle intervient quand Jan essaie de faire un rapport avec la mère. Pendant tout ce temps, Jan n'est pas reconnu par sa mère et sa sœur.

Martha est déterminée de tuer Jan, comme on fait à chaque voyageur qui vient passer la nuit, mais la mère hésite un peu. La détermination de Martha est renforcée quand Jan lui parle de la merveille du pays d'où il vient. Le discours de Jan réveille en Martha des désirs qui s'endormaient. Donc, elle l'encourage de rester et de passer la nuit car c'est grâce à lui qu'elle réalisera son rêve.

Jan décide de partir, après avoir bu le thé empoisonné, que lui avait apporté Martha. Il a le sentiment de s'être trompé et de n'avoir rien à faire là où il est. Il prend la résolution de revenir le lendemain avec Maria et de s'identifier. Peu de temps après, il subit les effets du poison et dort. Pendant son sommeil, Martha fouille son veston et, avec l'aide de sa mère, jette son corps dans la rivière.

Dans l'acte trois, le vieux domestique qui ne dit rien montre à Martha et la mère le passeport de Jan qu'il a ramassé. La mère est plongée dans un désespoir. Elle reconnaît le fait que ce monde n'est pas raisonnable et elle se suicide. Dans la scène trois de l'acte trois, Martha dit à Maria ce qui s'est passé quand elle (Maria) vient chercher son mari. Martha ne peut pas vivre sans sa mère et elle se suicide. Maria est désemparée. Elle fait appel à Dieu pour l'aider mais c'est le vieux domestique qui paraît. Elle lui demande de l'aider mais le vieux domestique répond «Non ».

3.3.2 *En Attendant Godot*

En attendant Godot est une pièce de théâtre en deux actes, écrite par Samuel Beckett en 1948 et publiée en 1952 à Paris aux éditions de Minuit. C'est la première pièce de Beckett écrite directement en français. La pièce met en scène la vie monotone de deux vagabonds, Vladimir et Estragon, qui attendent une personne nommée Godot. *En attendant Godot* s'inscrit dans le courant du *théâtre de l'absurde*.

L'acte premier, qui se déroule sur la route à la campagne, s'ouvre avec les mots d'Estragon « Rien à faire ». Il est seul sur la scène et il essaie d'enlever sa chaussure mais il ne parvient pas et renonce. Il est rejoint par son ami, Vladimir, et celui-ci est content de revoir son ami. Les deux vagabonds se sont séparés la veille au soir, et Vladimir est très content d'avoir retrouvé son ami. Les propos tenus par Vladimir sont incohérents. Il suggère à Estragon qu'ils se repentent, mais lorsque celui-ci lui demande pourquoi, il change de sujet et lui demande s'il a lu la bible. Vladimir oublie encore ce qu'il disait et décide de raconter l'histoire de deux larrons dans la bible à Estragon parce que ça passera du temps. Estragon s'ennuie et suggère à Vladimir qu'ils s'en aillent, mais Vladimir lui rappelle qu'ils doivent attendre Godot qui leur a promis de venir au rendez-vous et améliorer leur *modus vivendi*. Ils ne sont pas sûrs si c'est bien le moment et le lieu du rendez-vous, et surtout que faire en attendant. En attendant, les deux vagabonds s'ennuient. L'ennui entraîne la monotone et ils perdent la notion du temps. Ils ne savent ni s'ils sont venus la veille ni quel jour ils sont. Ils tentent de trouver des diversions pour que le temps passe. Lorsqu'ils ne peuvent rien trouver à faire, Estragon envisage de se pendre. Mais, comme bien de personnages de Beckett, ils sont incapables d'action. Ils décident d'attendre et voir ce que va leur dire Godot.

L'attente par les deux amis est insolite parce qu'ils ne peuvent même pas reconnaître la personne qu'ils attendent. Donc, quand Pozzo vient, avec son serviteur, Lucky, ils le prennent pour Godot. L'avènement de Pozzo et Lucky est un moyen de diversion pour les vagabonds. Vladimir et Estragon développent un rapport avec les nouveaux venus. Après son repas, Pozzo donne même des os à Estragon qui les ronge. Lorsque Vladimir se plaint que la nuit ne vient jamais, et Estragon ne peut plus supporter l'ennui, Pozzo leur parle du crépuscule ; puis il commande à Lucky de penser et de danser pour aider les vagabonds à passer le temps. Lucky débite un long monologue dénué de sens. Pozzo et Lucky partent et Vladimir reconnaît le fait que leur présence a fait passer le temps. Un jeune garçon apparaît, envoyé par Monsieur Godot pour dire qu'il viendra demain. Vladimir a l'impression d'avoir déjà vu le garçon la veille, mais le garçon ne se le rappelle pas. Les deux vagabonds décident de s'en aller pour revenir le lendemain attendre Godot, mais ils ne bougent pas.

L'acte deuxième se déroule sur le même décor. Seul l'arbre a changé car il a pris quelques feuilles. L'acte s'ouvre avec Vladimir seul : il arpente la scène vivement, il a l'air content exécute une chanson quasi idiote, dont la caractéristique est que le dernier vers permet de reprendre le premier en un perpétuel *da capo*. Estragon entre et il n'est pas content de voir son ami heureux. Il en veut à Vladimir de l'avoir laissé seul. Les deux vagabonds se retrouvent encore. Estragon ne se souvient pas des événements du jour précédent malgré les efforts de Vladimir pour le lui rappeler.

L'acte premier se rejoue à l'identique avec quelques variations. Estragon trouve d'autres chaussures à l'endroit où il a laissé les siennes. Vladimir lui demande de les essayer parce que ça fera passer le temps. Les deux amis essaient de trouver des diversions pour faire passer le temps : ils s'engagent dans un jeu où ils échangent des chapeaux, ils jouent à Pozzo et Lucky

qu'Estragon ne reconnaît pas et ils font des exercices. Le propos d'Estragon résume leur condition existentielle « On trouve toujours quelque chose à faire, hein Didi, pour nous donner l'impression d'exister »

Pozzo et Lucky entrent sur scène. Pozzo est devenu aveugle et Lucky, chargé comme au premier acte, est devenu muet. Il a une corde plus courte autour du cou pour guider Pozzo. Donc, lorsqu'il tombe, il entraîne Pozzo dans sa chute et les deux n'arrivent pas à se relever. Pozzo appelle au secours. Puisque les deux amis s'ennuient, Vladimir suggère à Estragon qu'ils aident Pozzo parce que ça sera une diversion, et ce n'est pas tout le temps qu'on a besoin d'eux. Ils aident Pozzo à se relever, mais celui-ci ne se rappelle pas de les avoir rencontrés la veille. Comme il est devenu aveugle, il a perdu la notion du temps.

Lorsque Pozzo et Lucky disparaissent, comme au premier acte, un jeune garçon vient avec un message de monsieur Godot. Il leur dit que Godot ne vient pas ce soir mais il viendra sûrement demain. Vladimir a l'impression de reconnaître le garçon, mais celui-ci ne se rappelle pas l'avoir rencontré. Encore une fois, Estragon envisage le suicide parce qu'il ne peut pas continuer comme ça. Mais comme au premier acte, ils sont incapables d'action. L'acte deuxième se termine comme l'acte premier : ils décident de s'en aller, pour revenir demain, mais ils ne bougent pas.

CHAPITRE QUATRE : ANALYSE DE *LE MALENTENDU* ET *EN ATTENDANT GODOT*

4.0 Introduction partielle

Dans ce chapitre, nous allons analyser les œuvres considérées dans notre travail, à savoir *Le Malentendu* d'Albert Camus et *En Attendant Godot* de Samuel Beckett. Nous allons nous référer au schéma d'analyse créé du processus de l'expérience de l'absurde qui découle de la théorie de l'absurde de Camus et de l'existentialisme Sartrien (cf. chapitre 2) : un schéma constitué de trois étapes principales : l'absurde, la prise de conscience et la révolte. La prise de conscience est en fait l'étape charnière qui fait passer l'homme absurde de l'étape de l'absurde à la révolte. Cette dernière libère l'homme absurde quand elle est positive, c'est-à-dire quand elle permet à l'homme absurde de poser un acte qui défie l'absurde : c'est le cycle de la révolte par Camus et le pour-soi par Sartre. Par contre, quand la prise de conscience ne conduit pas l'homme absurde à se libérer, elle est négative, elle maintient ce dernier dans le cycle de l'absurde ou dans l'en-soi.

4.1 L'habitude et l'absurde dans *Le Malentendu*

4.1.1 L'homme absurde, par l'habitude

Le Malentendu est une pièce de théâtre en trois actes écrite par le philosophe français Albert Camus. La pièce, avec *L'Etranger*, *Le Mythe de Sisyphe* et *Caligula*, fait partie du « cycle de l'absurde » dans l'œuvre de Camus. La pièce traite le côté sombre de l'absurde. Jan, enfant prodigue, revient après vingt ans auprès de sa mère et sa sœur. Celles-ci tiennent une auberge et

vivent dans la solitude et la misère. Jan revient pour apporter sa fortune à sa famille et la rendre heureuse, « je veux retrouver mon pays, rendre heureux tous ceux que j'aime. Je ne vois pas plus loin » (p.173). Jan se présente à l'auberge incognito. Il ne se présente pas malgré l'insistance de sa femme Maria ;

« Mais pourquoi n'avoir pas annoncé ton arrivée ?

Il y a des cas où l'on est bien obligé de faire comme

Tout le monde. Quand on veut être reconnu, on se nomme,

C'est l'évidence même. On finit par tout brouiller en prenant

L'air de ce qu'on n'est pas. Comment ne serais-tu pas traité

En étranger dans une maison où tu te présentes comme

Un étranger ? Non, non, tout cela n'est pas sain. (p.167)

La mère et Martha vivent dans la pauvreté. Martha résume leur condition avec ces mots, « Trop d'années grises ont passé sur ce petit village et sur nous. Elles ont peu à peu refroidi cette maison » (p.188). Martha entretient un rêve d'aller vivre ailleurs. Elle rêve d'une autre patrie sur la mer et le soleil, et cela lui donne une raison de vivre. Comme Patrice Mersault, dans la *Mort Heureuse*, elle rejette la pauvreté et se tourne au crime pour amasser l'argent nécessaire pour concrétiser son rêve ;

« Ah ! mère ! Quand nous aurons amassé beaucoup

D'argent et que nous pourrons quitter ces terres sans

horizons, quand nous laisserons derrière nous cette

auberge et cette ville pluvieuse, et que nous oublierons
ce pays d'ombre, le jour où nous serons enfin devant
la mer dont j'ai tant rêvé, ce jour-là, vous me verrez sourire.
Mais il faut beaucoup d'argent pour vivre devant la mer.
C'est pour cela qu'il faut s'occuper de celui qui doit venir.
S'il est suffisamment riche, ma liberté commencera peut-être
avec lui. » (p.160)

La mère et Martha développent donc l'habitude de tuer chaque voyageur qui vient auprès de l'auberge et lui voler ses biens. Elles sont alors dans l'habitude de tuer. L'habitude, selon la mère, « commence au second crime. Au premier, rien ne commence, c'est quelque chose qui finit...si les occasions ont été rares, elles se sont étendues sur beaucoup d'années, et l'habitude s'est fortifiée du souvenir » (p.161). Par l'acte de meurtre, les deux femmes souhaitent obtenir le bonheur, la liberté. Chaque voyageur qui vient à leur auberge subit le même sort, et selon les mots de Martha, « la chambre est faite pour qu'on y dorme et le monde pour qu'on y meure ». L'habitude les rend aveugles, et elles ne reconnaissent pas leur fils, leur frère, « ce que j'imagine me rend aveugle à tout ce qui m'entoure », lance Martha. Ce que l'on a toujours fait doit être fait. Donc, Martha et la mère préparent la mort de Jan ;

Martha : Est-il riche ?

Mère : Il ne s'est pas inquiété du prix.

Martha : S'il est riche, tant mieux. Mais il faut aussi qu'il soit seul

Mère : Seul et riche, oui. Et alors nous devons recommencer.

Martha : Nous recommencerons, en effet. Mais nous serons payées
de notre peine. (p.158)

La mère cherche à s'en débarrasser de cette habitude, « Mais pas ce soir. Laissons-lui cette nuit. C'est par lui peut-être que nous nous sauverons ». Mais à la façon d'un automate, elle fait comme d'habitude. L'habitude transforme les deux femmes en *en-soi*, concept de l'existentialisme sartrien, dont l'existence est absurde et passive. Les deux femmes sont comme un objet, conçu pour une utilité spécifique ; en l'occurrence, tuer chaque voyageur qui vient à l'auberge. Elles sont enfermées dans le crime. Donc, Jan subit le même sort. Il devient victime du stratagème devenu mécanique. Il est assassiné par sa mère et sa sœur, « Nous avons tué votre mari cette nuit, pour lui prendre son argent, comme nous l'avons fait déjà pour quelques voyageurs avant lui », Martha révèle à Maria.

4.1.2 Prise de conscience

Elles découvrent l'identité de Jan plus tard, à travers le passeport de celui-ci que le vieux domestique leur donne. Après cette découverte, la mère désespère,

« Je ne l'ai pas reconnu et je l'ai tué. Quand une mère n'est
plus capable de reconnaître son fils, c'est que son rôle
sur la terre est fini » (p. 225-6)

C'est à ce moment que le « pourquoi » s'élève. Elle reconnaît l'automatisme de ses gestes, et prend conscience de l'absurdité de son acte,

« J'ai continué, il est vrai. Mais par habitude,
comme une morte. Il suffisait de la douleur
pour tout transformer. C'est cela que mon fils

est venu changer » (p.228)

Martha à son tour est écrasée lorsqu'elle se rend compte de l'impossibilité de réaliser son rêve,

« Toute ma vie s'est passée dans l'attente de cette vague

qui m'emporterait et je sais qu'elle ne viendra plus !

et privée de ma place sur cette terre, rejetée par ma mère,

seule au milieu de mes crimes, je quitterai ce monde sans

être réconciliée ». (p.232-3)

Le fait qu'elle a tué son frère ne l'affecte pas, « Comprenez donc que, pour un homme qui a vécu la mort est une petite affaire. Nous pouvons oublier mon frère et votre fils. Ce qui lui est arrivé est sans importance... cela est arrivé comme ce devait arriver...si je l'avais reconnu, je sais maintenant que cela n'aurait rien changé » (p.229-30). Elle se réfugiait dans son rêve, dans le crime pour ne pas voir le néant :

« J'imaginai que le crime était notre foyer et qu'il

nous avait unies, ma mère et moi, pour toujours.

Vers qui donc, dans le monde, aurais-je pu me tourner,

sinon vers celle qui avait tué en même temps que moi ?

Mais je me trompais. Le crime aussi est une solitude, même

si on se met à mille pour l'accomplir. Et il est juste que je meure

seule, après avoir vécu et tué seule ». (240-41)

4.1.3 De la prise de conscience à la révolte négative

Comme Caligula, la mère reconnaît l'absurdité du monde lorsqu'elle déclare, « Mais ce monde lui-même n'est pas raisonnable et je puis bien le dire, moi qui en ai tout goûté, depuis la création jusqu'à la destruction » (p.228). C'est un monde où, selon les mots de Martha, « personne n'est jamais reconnu ». Elle est saisie par le sentiment de la nausée, qui soulève le cœur devant l'automatisme de ses actes et elle ne voit plus la raison de vivre, « je ne puis plus supporter de vivre ». Donc, elle se suicide, « je peux maintenant aller le rejoindre au fond de cette rivière où les herbes couvrent déjà son visage » (p.225).

Le rêve d'aller vivre au pays du soleil et devant la mer constituait la seule vérité pour Martha ; l'unique et véritable justification de la vie dans une ville de misère. Donc, lorsque le néant se dévoile devant elle, elle est angoissée. Elle prend conscience de l'absurdité de son existence et perd la raison d'être. La prise de conscience de l'absurde chez Martha, comme chez la mère, mène au suicide, « Moi aussi, j'en ai assez vu et entendu, j'ai décidé de mourir à mon tour » (p.239). En cela, face à l'absurde Martha et la mère se suicident ; elles jugent que la vie ne vaut plus la peine d'être vécue.

La prise de conscience conduit ainsi à une révolte négative, ce qui est encore une absurdité. Le Malentendu ne dépasse pas donc l'étape de l'absurde, ne propose pas de révolte positive et s'inscrit ainsi dans le cycle de l'absurde chez Camus.

4.2 L'habitude et l'absurde dans *En Attendant Godot*

4.2.1 L'homme absurde, par l'habitude

En Attendant Godot met en scène, comme nous l'avons déjà dit, la situation de deux vagabonds, Vladimir et Estragon, qui, sans les attaches du temps et de l'espace, sont en train d'attendre Godot. La pièce se déroule sous la route de la campagne, et cela est symbolique du voyage de l'homme dans la vie. La route montre qu'il y en a d'autres qui viendront ; c'est la raison pour laquelle Beckett fait dire à Pozzo : « la route est à tout le monde ». L'étude de la construction de la pièce révèle un parallélisme impeccable entre les deux actes : même attente, même lieu et même rencontre (Pozzo, Lucky et le garçon). L'acte deuxième se joue à l'identique de l'acte premier.

La situation de deux amis, Vladimir et Estragon, est désespérée. Pendant leur attente, rien ne se passe et ils sont accablés par l'ennui. Ceci est évident par les premiers mots d'Estragon et ceux de Vladimir :

« E : Rien à faire »

« V : Je commence à le croire. J'ai longtemps

résisté à cette pensée, en me disant, Vladimir,

soit raisonnable. Tu n'as pas encore tout essayé.

Et je reprenais le combat. » (p. 9)

En outre Vladimir, lorsqu'une occasion se présente pour leur divertir de l'ennui, dit à Estragon :

« Nous attendons. Nous nous ennuyons. Non, ne

proteste pas, nous nous ennuyons ferme, c'est

Incontestable. Bon. Une diversion se présente et

faisons-nous ? Nous la laissons pourrir. Allons, au travail. » (p.113)

Pendant l'attente, la vie de deux amis est caractérisée par la répétition de gestes. Ceci est démontré par le jeu avec le chapeau chez Vladimir et la chaussure chez Estragon :

« Il (Vladimir) ôte son chapeau, regarde dedans, y promène sa main le secoue, le remet. Il ôte à nouveau son chapeau, regarde dedans. Il tape dessus comme pour en faire tomber quelque chose, regarde à nouveau dedans, le remet. Estragon, au prix d'un suprême effort, parvient à enlever sa chaussure. Il regarde dedans, y promène sa main, la retourne, la secoue, cherche par terre s'il n'en est pas tombé quelque chose, ne trouve rien, passe sa main à nouveau dans sa chaussure, les yeux vagues ». (p.12)

Les deux vagabonds souffrent et leur situation est affreuse. Estragon résume leur situation lorsqu'il déclare, « J'ai tiré ma roulure de vie au milieu des sables ! Et tu veux que j'y voie des nuances ! Regarde-moi cette saloperie ! Je n'ai jamais bougé ! » (p. 86). Donc, ils attendent Godot pour les sauver, les délivrer de la souffrance :

« Ce soir, on couchera peut-être chez lui (Godot),

Au chaud, au sec, le ventre plein, sur la paille.

Ça vaut la peine qu'on attende. Non ? » (p.25)

C'est pour cette raison que les deux vagabonds ont pris l'habitude d'attendre. Mais, pendant leur attente, rien ne se passe ; ils s'ennuient. Pour meubler le temps, ils cherchent des diversions,

« On trouve toujours quelque chose à faire, hein, Didi, pour nous donner l'impression d'exister ». Leur vie, comme nous l'avons déjà mentionné, est caractérisée par la répétition des gestes quotidiens. Chaque jour, ils viennent attendre Godot, et chaque nuit, Estragon est battu. Les deux amis sont ensemble pendant cinquante ans. En cela, on peut sans doute conclure qu'ils attendent Godot depuis qu'ils sont ensemble. A cause de l'automatisme de leurs activités, entraîné par l'habitude, ils ont perdu la notion du temps car chaque jour semble subordonné au lendemain. Ils ne savent pas quel jour ils sont :

« V : Il a dit samedi. Il me semble.

E : Mais quel samedi ? Et sommes-nous samedi ?

Ne serait-on pas plutôt dimanche ? Ou lundi ? Ou vendredi ?

V : (*regardant avec affolement autour de lui, comme si la date était*

Inscrite dans le paysage). Ce n'est pas possible

E : Ou jeudi. (p.18)

L'attente est caractérisée en effet par le non-sens, parce qu'ils ne peuvent même pas reconnaître la personne qu'ils attendent. Ainsi, quand Pozzo entre, avec son serviteur Lucky, ils le prennent pour Godot :

E : C'est lui ?

V : Qui ? Godot ?

E : Il a dit Godot. Vous n'êtes pas monsieur Godot, monsieur ? (p.29)

Et lorsque Pozzo leur demande qui est Godot, Estragon répond, « on le connaît à peine ».

4.2.2 De la prise de conscience à la révolte négative

L'habitude d'attendre entraîne la monotonie, et la monotonie l'ennui, donc le non-sens. Le « pourquoi » s'élève un jour et les vagabonds reconnaissent le non-sens de leur existence qui se manifeste par l'automatisme de leurs actions. Ils éprouvent la nausée, sentiment qu'inspire le caractère machinal de l'existence sans but, « je ne peux pas continuer comme ça », Estragon déclare. Vladimir reconnaît le caractère dérisoire de cette habitude d'attendre lorsqu'il dit :

« Est-ce que j'ai dormi, pendant que les autres souffraient ?

Est-ce que je dors en ce moment ? Demain, quand je croirai

me réveiller, que dirai-je de cette journée ? Qu'avec Estragon

mon ami, à cet endroit, jusqu'à la tombée de la nuit, j'ai attendu

Godot ? Que Pozzo est passé, avec son porteur, et qu'il nous a

Parlé ? Sans doute. Mais dans tout cela qu'y aura-t-il de vrai ? (p. 128)

Les deux vagabonds prennent conscience de l'absurdité de leur existence, et ils envisagent le suicide dans les deux actes, « pendons-nous tout de suite » (p.21), « Et si on se pendait ? » (p.132). Ils perdent la raison d'être. Leur réaction à la prise de conscience de l'absurde est semblable à celle de notre première mère, Eve, dans *Paradis Perdu* de John Milton, qui ne voit pas la raison d'être s'ils vont tout de même condamner leur progéniture aux mandibules de la mort. Mais, comme d'autres personnages de Beckett, les deux vagabonds sont incapables d'action. L'habitude les rend impuissants. L'absurde devient davantage absurde :

E : Ne faisons rien. C'est plus prudent.

V : Attendons voir ce qu'il va nous dire

E : Qui ?

V : Godot. (p. 22, 23)

Ils ne peuvent rien faire qu'attendre. A la fin de l'acte un et de l'acte deux, ils décident de s'en aller, mais « ils ne bougent pas ». L'habitude les transforme en *en-soi*, dont l'existence, selon l'existentialisme sartrien, est absurde et passive. En cela, ils deviennent comme un objet qui a une utilité définie, en l'occurrence « attendre ». De plus, les deux amis se cachent dans l'attente de Godot, qui est liée à leur salut, pour faire semblant de ne pas voir le néant. Ils sont, selon Sartre donc, comme certaines personnes qui se réfugient devant le mur de « divertissements » pour ne pas vivre la nausée qui soulève le cœur.

Les deux vagabonds sont conscients de l'absurdité de leur condition. C'est la raison pour laquelle ils envisagent le suicide dans les deux actes. Mais ils n'agissent pas parce qu'ils ont pris l'habitude d'attendre Godot, un miracle pour les délivrer de la souffrance. Face à l'absurde, Vladimir et Estragon se complaisent dans la consolation par un espoir d'une meilleure vie avec l'avènement de Godot, qui d'ailleurs ne vient pas dans les deux actes.

En Attendant Godot ne dépasse pas donc l'étape de la prise de conscience par une révolte qui défie l'absurde. Au contraire, l'homme absurde est davantage engendré dans l'en-soi : « Ne faisons rien. C'est plus prudent ». La pièce de Beckett s'inscrit ainsi, elle aussi, dans le courant du théâtre de l'absurde.

4.3 Le théâtre de l'absurde : pour quel message ?

Le théâtre de l'absurde était le plus populaire parmi les mouvements d'avant-garde au XX^e siècle. Expriment un état d'esprit propre à la période de l'après-guerre, le théâtre de l'absurde présente le rapport de l'homme au monde comme immuable. Les dramaturges ont en commun un rejet global du théâtre occidental pour son adhésion à la caractérisation psychologique, à une structure cohérente, une intrigue et la confiance dans la communication par le dialogue (<http://letheatredeabsurde.blogspot.com>, 28 octobre, 2011). Il y a un rejet des règles du théâtre, à savoir unité de temps, unité de lieu et unité d'action. De plus, Martin Esslin, dans son essai *Le Théâtre de l'Absurde* (1962), remarque que le théâtre de l'absurde se caractérise par le manque d'intrigue, le manque de développement des personnages et le manque de dialogue pertinent. Cette réduction d'intrigue, du personnage et du dialogue correspond à une nouvelle façon de voir le monde et de concevoir le théâtre. Les dramaturges tentent donc de refléter l'apparente absurdité de la vie dans leurs œuvres, ce faisant poser le problème de la condition humaine. L'influence d'Alfred Jarry avec *Ubu roi* (1896) est incontestable. La pièce est présentée comme un drame en cinq actes en prose et tourne pourtant en dérision toute la littérature classique. Jarry met en scène un personnage, le père *Ubu*, qui n'a rien du héros traditionnel. C'est un monstre inexplicable sans conscience, prodige de la démesure, incarnant de nombreux vices tels la bêtise, la couardise, la cruauté. Il bouleverse les normes morales et linguistiques, et lance son attaque contre les valeurs établies, contre l'esprit logique et le sens du réel ; ce faisant il laisse le public choqué. En cela, il est considéré comme un précurseur du théâtre de l'absurde. L'influence des théories existentielles de Camus et de Sartre est également incontestable. *Caligula*, dans la pièce *Caligula* (1945) de Camus est déséquilibré par la mort de sa sœur et en même temps son amante, Drusilla. La première rencontre avec la mort le fait réaliser que le monde n'est pas supportable

car « les hommes meurent et ils ne sont pas contents », et « les hommes pleurent parce que les choses ne sont pas ce qu'elles devraient être » (Acte 1, scène XI). Donc, il décide à faire de son règne celui de l'impossible. Son esprit d'état se résume quand il déclare : « Ce monde, tel qu'il est fait, n'est pas supportable. J'ai donc besoin de la lune, ou du bonheur, ou de l'immortalité, de quelque chose qui soit dément peut-être, mais qui ne soit pas de ce monde » (Acte 1, scène IV). Caligula mène l'absurde à son plus haut degré quand il nie sa propre mort en criant qu'il est toujours vivant, « Je suis encore vivant ! ». Au théâtre, Camus reprend le traitement de l'absurde dans *Le Malentendu* (1945). Jan désire renouer le lien avec sa famille, sa mère et sa sœur, et ce faisant trouver sa place dans le monde. C'est la raison pour laquelle il dit à sa femme, Maria, « ...on ne peut pas être heureux dans l'exile ou dans l'oubli. On ne peut pas toujours rester un étranger ». Contrairement à Meursault qui décide d'être indifférent à tout sauf les sensations physiques, Jan désire d'être reconnu par les siennes, trouver un univers où il se sentira chez lui. Mais il ne s'identifie pas malgré l'insistance de sa femme, « Quand on veut être reconnu, on se nomme, c'est l'évidence » (Acte 1, Scène III). Le désir naturel d'un enfant d'être reconnu par sa mère mène à la fin tragique de la pièce. Jan n'est pas reconnu, et comme c'est l'habitude de la mère et Martha de tuer pendant leurs sommeils les pensionnaires pour leur voler les biens, Jan subit le même sort. C'est un monde où, selon Martha, « personne n'est jamais reconnu ».

Dans *Le Malentendu*, comme dans plusieurs de ses ouvrages, Camus montre l'absence de Dieu dans le monde (Thody, 1964). Maria fait appel à Dieu parce qu'elle a besoin qu'on l'aide ;

Oh ! Mon Dieu ! Je ne puis vivre dans ce désert !

C'est à vous que je parlerai et je saurai trouver

mes mots. Oui, c'est à vous que je m'en remets.

Ayez pitié de moi, tournez-vous vers moi !

Entendez-moi, donnez-moi votre main ! Ayez pitié,

Seigneur, de ceux qui s'aiment et qui sont séparés !

(Acte III, Scène III)

Mais c'est le vieux domestique qui apparaît, et lorsque Marie lui demande d'avoir pitié d'elle et de l'aider, le vieux domestique répond, « Non ». L'influence de Nietzsche qui avait déclaré la mort de Dieu est évidente. En outre, Goetz, le héros dans la pièce *Le Diable et le Bon Dieu* (1951) de Jean- Paul Sartre constate l'indifférence de Dieu au sort des hommes, et ne croit plus en lui :

« Je suppliais Dieu, je quémandais un signe, j'envoyais
au ciel des messages : pas de réponse. Le ciel ignore
jusqu'à mon nom. Je me demandais à chaque minute
ce que je pouvais être aux yeux de Dieu. A présent, je
la réponse : rien, Dieu ne me voit pas, Dieu ne m'entend
pas, Dieu ne me connaît pas. Tu vois ce vide au-dessus
de nos têtes, c'est Dieu. Le silence, c'est Dieu. L'absence
c'est Dieu. Dieu est la solitude des hommes. Il n'y avait
que moi : j'ai décidé seul du mal, j'ai invité le bien... » (Scène IV)

L'absence de Dieu est traitée dans la majeure partie de l'œuvre de Sartre. L'athéisme de Sartre découle du chaos, de la misère qu'il constate dans le monde. Pour Sartre, Dieu est une invitation de la bourgeoisie pour donner une vue apaisante de la condition humaine. Dans *Les Mouches* (1947), Sartre, par le biais du personnage de Jupiter, va jusqu'à se substituer à Dieu, « vois les

planètes qui roulent en ordre, sans jamais se heurter : c'est moi qui en ai réglé le cours, selon la justice », déclare-t-il à Oreste.

Cette absence de Dieu est aussi présente dans l'ouvrage d'Eugène Ionesco. Pour Ionesco, le théâtre de l'absurde est le théâtre qui pose le problème de la condition humaine. Dans *Les Chaises* (1952), un couple de vieillards solitaire attend d'imaginaires invités, avec l'espoir que cette venue donnera un sens à sa vie (<http://letheatredeabsurde.blogspot.com>, 6 janvier 2012). Cependant, seul le nombre de chaises croit de plus en plus vite ; elles envahissent la scène, bloquent les vieux qui bientôt meurent. Cette prolifération matérielle cerne violemment la solitude humaine. Elle fait éclater l'absence de Dieu, l'irréalité du monde et le vide métaphysique. Leur attente est semblable à celle de Vladimir et Estragon, dans *En Attendant Godot* (1952) de Samuel Beckett. Les deux vagabonds, sans les attaches du temps et de l'espace, attendent un nommé Godot qui doit améliorer leur *modus vivendi* et donner sens à leur existence, « Ce soir on couchera peut-être chez lui, au chaud, au sec, le ventre plein, sur la paille. Ça vaut la peine qu'on attende. Non ? », Vladimir dit à Estragon. Pendant leur attente, les deux vagabonds s'ennuient. On décèle ce thème de l'ennui par les premiers mots de la pièce, « Rien à faire » lancés par Estragon. Leur existence est caractérisée par la répétition des activités pour se distraire. C'est une vie caractérisée par la routine. La routine et l'automatisme sont des thèmes que Beckett développe dans ses œuvres. Toutes les nuits, Estragon est battu, et tous les soirs, il vient attendre Godot avec son ami Vladimir. De même, à la façon d'un automate, répétant inlassablement la même gesticulation, Winnie, dans *Oh ! Les beaux jours*, continue son inventaire du quotidien, soliloquant pour remplir sa solitude (Alvarez, 1973). L'écoulement du temps dans la pièce, *En Attendant Godot*, n'a pas d'importance parce qu'aucun événement ne se

produit dans les deux actes. Les événements de l'acte premier se reproduisent dans l'acte deux, à quelques détails près : au lieu d'une carotte, Vladimir offre à Estragon un radis, Pozzo et Lucky passent encore, mais celui-ci est aveugle et celui-là muet, et le dialogue avec le garçonnet ne se fait pas exactement dans les mêmes termes. De plus, Lalande (1970), dans son analyse de la pièce, affirme que la rencontre de deux amis avec Pozzo et Lucky, au premier acte, n'est pas la première ; ceux-ci sont déjà passés la veille ou un autre jour d'autrefois et ceci est évident par les propos de Vladimir et d'Estragon après la sortie du maître et son serviteur :

V : Ils ont beaucoup changé.

E : Qui ?

V : Ces deux-là. N'est-ce pas ils ont beaucoup changé ?

E : C'est probable. Il n'y a que nous qui n'y arrivons pas.

V : Probable ? C'est certain. Tu les as bien vus ?

E : Si tu veux. Mais je ne les connais pas.

V : Mais si tu les connais. Nous les connaissons. Tu oublies tout.

E : la preuve, ils ne nous ont pas reconnus.

V : Ça ne veut rien dire. Moi aussi j'ai fait semblant de ne pas les reconnaître.

Et puis, nous, on ne nous reconnaît jamais. (p. 67)

Ce retour cyclique des événements leur enlève toute importance puisque rien ne change jamais pour l'essentiel entre les deux actes. Le temps coule en vain. Concernant le temps qui passe entre l'acte I et l'acte II, Lalande (1970) affirme que Beckett tente de nous empêcher d'évaluer le temps entre l'acte I et l'acte II : Pozzo peut devenir aveugle, Lucky peut devenir muet en un instant, mais la végétation n'est pas si soudaine, car dans l'acte deux, l'arbre a poussé quelques feuilles. Tout cela prépare la colère de Pozzo : « vous n'avez pas fini de m'empoisonner avec vos histoires de temps ? C'est insensé ! Quand ? Quand ? Un jour, ça ne vous suffit pas, un jour

pareil aux autres, il est devenu muet, un jour je suis devenu aveugle, un jour nous deviendrons sourds, un jour, nous sommes nés, un jour nous mourrons, le même jour, le même instant, ça ne vous suffit pas ? » (Cité par Lalande, 1970 : 48). La condition de Vladimir et Estragon, que Beckett utilise pour représenter la condition humaine, est absurde. De plus, Croussy (1971), constate que les deux actes prennent fin sur des dialogues identiques mais dits dans un ordre inverse. Ce qui se passe sur scène est manifestement insignifiant et absurde. L'absence de changement est la caractéristique même de l'absurde. Donc, il y a une mise en exergue des thèmes récurrents du vide et du néant dans la pièce. Pozzo résume la condition de l'homme sur terre lorsqu'il déclare : « Elles accouchent à cheval sur une tombe, le jour brille un instant puis c'est la nuit à nouveau ». On peut aussi évoquer la dimension métaphysique de l'œuvre, constat désespéré sur la condition humaine dans l'attente d'un sens extérieur qui jamais ne vient. Beckett crée un monde où Godot ne vient jamais.

Il est à noter que l'absurdité des situations, mais également la déconstruction du langage lui-même, a fait de ce style théâtral un mouvement dramatique à part entière. Le théâtre de l'absurde tend à éliminer tout déterminisme logique, à nier le pouvoir de communication du langage pour le restreindre à une fonction purement ludique, et à réduire les personnages à des archétypes, égarés dans un monde anonyme et incompréhensible (www.ladocumentationfrancaise.fr). Ce type de théâtre met en scène la déraison du monde dans laquelle l'humanité se perd. Le problème de communication entre les hommes est bien illustré dans *La Cantatrice Chauve* (1950) d'Eugene Ionesco. Dans cette pièce, Ionesco met en scène un couple, les Smith, qui tiennent des propos incohérents. Le comportement et les propos du couple sont bizarres. Dans la première scène, on constate que bien que M. Smith soit présent, il ne témoigne aucun intérêt à son épouse, dont les répliques s'enchaînent à la façon d'un long monologue, interrompu seulement par les

pauses et les claquements de langue de M. Smith. La pièce suit la décomposition grandissante, puis galopante. Les phrases sclérosées se défont dans le non-sens : « on peut prouver que le progrès social est bien meilleur avec sucre ». Ionesco disait vouloir écrire une tragédie de langage. Ce manque de communication se trouve également dans la pièce *Le Mémoire* (1977) de l'écrivain tchèque, Vaclav Havel. Le dernier, influencé par Kafka et Ionesco met en scène une situation absurde. Josef Gross, directeur d'une entreprise, se trouve dans une situation compliquée, absurde. Il reçoit un message important, mais c'est dans une langue qu'il ne connaît pas, le Ptydepe. La langue est introduite pour rendre la communication efficace, mais au contraire, elle rend la communication très difficile, voire impossible.

Les dramaturges s'efforcent de représenter la condition de l'homme sur terre à travers leurs productions. Les guerres entraînent une profonde désillusion. Le manque de Dieu, manque de communication entre les hommes et l'absurdité de toute existence humaine, qui se manifeste surtout par l'automatisme et la mort, sont des thèmes récurrents chez les dramaturges du théâtre de l'absurde.

CONCLUSION GENERALE

Depuis l'antiquité, l'homme se pose des questions sur sa condition existentielle qui semble injustifiée et incompréhensible. Selon la figure biblique de Salomon, la mort rend toutes les actions et les efforts de l'homme inutiles. Il y a un désaccord entre l'homme et la réalité, et cela crée l'impression de non-sens. Bien que des auteurs tels que Kierkegaard, Nietzsche, Dostoïevski et Kafka aient largement évoqué cette impression de non-sens dans leurs œuvres dès le XIXe siècle, l'absurde a pris sa forme explicite de courant philosophique au XXe siècle. Cette impression de non-sens, de désaccord entre l'homme et la réalité reçoit un nom lorsque Camus la définit dans *Le Mythe de Sisyphe* (1942 : 20) : « Ce divorce entre l'homme de sa vie, l'acteur et son décor, c'est proprement le sentiment de l'absurdité ».

Il est à noter qu'il n'est pas aisé de rassembler en un tout bien condensé et exhaustif toutes les trouvailles récoltées au cours d'une investigation scientifique. Notre travail a comme intitulé : *Réflexions sur l'Absurde : «Le Malentendu » d'Albert Camus et «En Attendant Godot » de Samuel Beckett*. Il était question d'analyser comment l'habitude s'enracine dans la vie quotidienne des personnages dans les deux pièces pour mener à l'absurde. Dans *Le Mythe de Sisyphe* (1942 : 29), Camus montre que cette habitude se manifeste par la routine : « lever, tramway, quatre heures de bureau ou d'usine, repas, quatre heures de travail, repas, sommeil, et lundi, mardi, mercredi, jeudi, vendredi, sur le même rythme, cette route se suit aisément la plupart du temps ».

Nous nous sommes référés au schéma d'analyse créé du processus de l'expérience de l'absurde qui découle de la théorie de l'absurde de Camus et de l'existentialisme sartrien : un schéma constitué de trois étapes principales : l'absurde, la prise de conscience et la révolte. Nous avons

remarqué que la théorie de l'absurde de Camus et l'existentialisme sartrien s'accordent autour d'un processus de l'absurde à ces étapes. Ensuite, nous avons signalé que la prise de conscience est en fait l'étape charnière qui fait passer l'homme absurde de l'étape de l'absurde à la révolte. De plus, concernant l'expérience de l'absurde chez Camus et Sartre, nous avons constaté que la révolte libère l'homme de l'absurde, de l'en-soi quand elle est positive, c'est-à-dire quand elle permet à l'homme absurde de poser un acte qui défie l'absurde.

Après avoir analysé *Le Malentendu*, nous avons conclu que l'habitude de tuer chaque voyageur qui vient dans leur auberge rend la mère et Martha aveugles. Elles ne peuvent pas reconnaître leur fils, leur frère lorsqu'il revient auprès d'elles. Donc, Jan subit le même sort. Nous avons signalé que l'habitude transforme les deux femmes en *en-soi*, dont l'existence est passive et absurde. La prise de conscience de l'absurde chez la mère et Martha de leur situation mène au suicide. En cela, nous avons remarqué qu'il s'agit de la révolte négative parce que leur acte ne leur permet pas de se libérer de l'absurde. Au contraire, le suicide les entraîne davantage dans l'absurde. Si l'existence humaine est absurde, il est plus absurde de se tuer. Donc, nous avons conclu que *Le Malentendu* ne dépasse pas l'étape de l'absurde. Elle ne propose pas de révolte positive, et s'inscrit alors dans le cycle de l'absurde chez Camus.

L'analyse de la pièce *En Attendant Godot* nous a fait conclure que l'habitude d'attendre par Vladimir et Estragon les rend impuissants. Ils sont incapables d'action. Ils prennent conscience de l'absurdité de leur situation, « je ne peux pas continuer comme ça » déclare Estragon, et ils envisagent le suicide dans les deux actes, « pendons-nous tout de suite » (p.21), « Et si on se pendait ? » (p.132). Mais ils décident de ne rien faire, d'attendre voir ce que Godot va leur dire. Nous avons remarqué donc que cette habitude d'attendre donne à la vie de deux amis un semblant de but et de valeur. A la fin de chaque acte, ils décident de s'en aller, mais ils ne

bougent pas. L'habitude, comme dans *Le Malentendu*, les transforme en en-soi. Ils existent pour attendre Godot. Donc, nous avons conclu que la pièce ne dépasse pas l'étape de la prise de conscience pour une révolte qui défie l'absurde. Les deux vagabonds sont davantage engendrés dans l'en-soi, « Ne faisons rien... Attendons voir ce qu'il va nous dire ». En cela, la pièce de Beckett, comme celle de Camus, s'inscrit dans le courant du théâtre de l'absurde. A travers ces pièces, les deux auteurs expriment l'absurdité de l'existence humaine. Il faudra attendre, pour Camus, le cycle de la révolte avec des œuvres telles que *La Peste* pour parler de la révolte positive, celle qui défie l'absurde.

BIBLIOGRAPHIE

ŒUVRES DE CAMUS:

Camus, A., *L'Étranger*, Paris, Gallimard, 1942

Camus, A., *Caligula suivi de Le Malentendu*, Paris, Gallimard, Col. Folio, 1958

Camus, A., *Le mythe de Sisyphe*, in *Essais*, Dijon, Gallimard, B.P., 1972

Camus, A., *L'homme révolté*, Paris, Gallimard, 1973

Camus, A., *La Peste*, Paris, Gallimard, Collection Folio, 1947

Camus, A., *La Mort Heureuse*, Paris, Gallimard, 1971

OUVRAGES CRITIQUES SUR CAMUS

Fitch, B., *L'Étranger d'Albert Camus*, Paris, Larousse, 1972

Gaillard, P., *La Peste, Camus*, Paris, Hatier, 1972

Grenier, R., *Albert Camus, Soleil et Ombre : Une biographie Intellectuelle*, Paris, Gallimard, 1964

Lebesque, M., *Camus par lui-même*, Paris, Seuil, 1965

Quilliot, R., *La mer et les prisons. Essai sur Albert Camus*, Paris, Gallimard, 1970

Rey, P-L., *L'Étranger, Camus*, Paris, Hatier, 1970

Rey, P-L. ; *La Chute, Camus*, Paris, Hatier, 1970

Sartre, J-P., *L'Explication de l'Étranger*, Paris, Gallimard, 1947

Thody, P., *Albert Camus 1913-30*, London, Hamish Hamiton, 1964

ŒUVRES DE BECKETT

Beckett, S., *En Attendant Godot*, Paris, Les Editions de Minuit, 1952

Beckett, S., *More Pricks than Kicks*, London, Chatto Windus, 1934

OUVRAGES CRITIQUES SUR BECKETT

Croussy, G., Samuel Beckett, Librairie Hachette, 1971

Crossman, E., *L'Esthétique de Beckett*, Paris, Sedes, 1998

Hayman, D., *Molloy à la Recherche de l'absurde*, numéro consacré à Samuel Beckett, 1964

Kechichian, P., *Le dolent damné de Beckett*, Le Monde, février, 1995

Lalande, B., *En Attendant Godot : Analyse Critique*, Paris, Hatier, 1970

OUVRAGES, LIVRES DIVERS, MEMOIRES, SITES INTERNET

Albères, R-M., *L'Aventure Intellectuelle du XXème Siècle*, Paris, 1969

Amuri, M-L., *L'acte gratuit dans Les Caves du Vatican de Gide et L'Etranger de Camus*, Mémoire de Licence, ISP-Bukavu, 1978

Azapane-Mango, A., *Le Mur de Jean Paul Sartre et La littérature engagée*, mémoire de licence, Université de Lubumbashi, 1979

Berton, J-C., *50 Romans clés de la littérature française*, Paris, Hatier, 1983

Butor, M., *Essai sur les romans*, les Editions de minuit, 1964

Butor, M., *La Modification*, Paris, Edition de Minuit, 1956

Case, F., *Le Discours Romanesque de Wole Soyinka : Revue trimestrielle de culture négro-africaine*, 1989

Clain, J., *L'absurde dans le Procès de Franz Kafka*, 2002

Chomienne, G., *Lire les philosophes*, Paris, Hachette, 2001

Deleuze, G., *Nietzsche et la philosophie*, Paris, Presses universitaires de France, 1962

Dostoïevski, F., *Les Possédés*, Paris, Gallimard, t 1 et 2, 1974

Dostoïevski, F., *Les Frères Karamazov*, Introduction de P. Pascal, traduction de B. Schloezer et S. Luneau, Paris, Gallimard, 1952

Esslin, M., *The Theatre of the Absurd*, New York, Overlook Press, 1962

Glicksberg, I., *Modern Literature and the Death of God*, Brooklyn College, 1966

Gob, J., *Pages Classiques des grands écrivains français des origines à nos jours*, Bruxelles, 1932

- Gore, K., Sartre : *La Nausée and Les Mouches*, London, Camelot Presse, 1970
- Granier, J., *Que sais-je ? Nietzsche*, Paris, Presses universitaires de France, 1982
- Haak, C., *Les Guerres et l'absurde dans «Victor, ou les enfants ou pouvoir », «La Cantatrice Chauve » et « En Attendant Godot »*, Université d'Utrecht, 2011
- Julia, D., *Dictionnaire de philosophie*, Paris, Gallimard, 1979
- Kafka, F., *Le Procès*, Traduction nouvelle et présentation de Goldschmidt, G-A, 1925
- Kafka, F., *La Métamorphose et autres récits*, Paris, Gallimard, 1980
- Kayishemba, M., *Dostoïevski et Troyat : une étude comparative*, mémoire de licence, Université de Lubumbashi, 1969
- Kierkegaard, S., *Traité du désespoir*, traduction de Ferlov, K. et Gateau, J-J., 1849
- Kierkegaard, S., *Crainte et Tremblement*, traduction de Tisseau, P-H, Introduction de Wahl, J., 1843
- Lafarge, R., *La Philosophie de Jean Paul Sartre*, Paris, 1967
- Laffont, R., *Friedrich Nietzsche : Œuvres*, Paris, 1993
- Lagarde et Michard, *XXème Siècle, Les grands auteurs français*, Paris, 1969
- Lalande, A., *Vocabulaire technique et Critique de la philosophie*, Presses universitaires de France, 1926
- Lorrain, J., *Encyclopédie Universalis*, Paris, Corpus 13, 1996
- Lubakila, P-K, *L'Absurde dans L'Etranger d'Albert Camus et La Nausée de Jean Paul Sartre*, mémoire de Licence, 1998
- Mbuyi-Mulamba, D., *Le moi source absolue de toutes les valeurs chez Nietzsche*, Mémoire de Licence, 2001
- Mwepu, B., *L'homme chez Sartre*, Mémoire de Licence, 2001
- Nietzsche, F., *Ainsi parlait Zarathoustra*, Librairie générale française, traduction de Goldschmidt, G-A, 1983
- Piotte, J-M., *Les grands penseurs du monde occidental : L'Ethique et la politique de Platon à nos jours*, Québec, Editions fides, 1997
- Curatolo, B. et Poirier, J., *L'Imaginaire des philosophes*, Paris, Editions Harmattan, 1997

Raillard, G., *De quelques éléments baroques dans le roman de Michel Butor*, cahier de l'association des études françaises, 1962

Sartre, J-P., *La Nausée*, Paris, Gallimard, 1938

Sartre, J-P., *Le Mur*, Paris, Gallimard, 1939

Sartre, J-P., *Huis Clos suivi de Les Mouches*, Paris, Gallimard, 1942

Tshibwabwa, M-M., *La Mort Heureuse et L'Etranger d'Albert Camus : Affinités et Divergences*, mémoire de licence, 1974

Wa Mucocori, S-S, *La Ville dans La Modification et L'Emploi du temps : Romans de Michel Butor*, mémoire de licence, Université de Lubumbashi, 1972

<http://www.cvm.qc.ca/encephi/CONTENU/articles/existentialismesartrien.htm>, 28 octobre, 2011

<http://www.memoireonline.com-La-critique-existentialiste-du-rationalisme-chez-Sren-Kierkegaard16.html>, 25 septembre, 2011

<http://www.memoireonline-Antechrist-Niezsche>, 14 décembre 2011

www.culture.fr, 15 janvier, 2012

www.centrepompidou.fr/education, 12 janvier 2012

www.ladocumentationfrancaise.fr, 12 janvier 2012

www.adpf.asso.fr, 5 janvier 2012

http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Nouveau_roman, 6 janvier 2012

[http://my.zikinf.com/projetexvagus\(kierkegaard\)](http://my.zikinf.com/projetexvagus(kierkegaard))

http://agora.qc.ca/thematiques/mort.nsf/Index/La_mort_volontaire&Etude_du_phenomene&Philosophie, 5 janvier, 2012

<http://letheatredeabsurde.blogspot.com/>

http://www0.hku.hk/french/dcmScreen/lang3035/lang3035_nouveau_roman.htm

<http://books.google.co.za/books>

<http://membres.tripod.fr/FK/analyse.htm>

TABLE DE MATIERES

Déclaration.....	i
Copyright page.....	ii
Approval.....	iii
Abstract.....	iv
Dédicace.....	v
Remerciements.....	vi
0. INTRODUCTION GENERALE.....	1
0.1 Objet du travail.....	1
0.2 Problématique.....	4
0.3 Hypothèse.....	5
0.4 Objectifs.....	5
0.5 Importance de la recherche.....	5
0.6 Cadrage théorique.....	6
0.7 Définitions de termes opérationnels.....	6
0.7.1 La Philosophie.....	6
0.7.2 L'absurde.....	6
0.7.3 L'habitude.....	7
0.7.4 La Phénoménologie.....	7
0.7.5 L'athéisme.....	7
0.7.6 Le suicide.....	7

0.7.7 L'angoisse.....	7
0.7.8 La mauvaise fois.....	8
0.7.9 La nausée.....	8
0.7.10 L'existentialisme.....	8
0.8 Division du travail.....	9
CHAPITRE UN : ETAT DE LA QUESTION.....	10
1.0 Introduction partielle.....	10
1.1 La Bible et l'absurde.....	10
1.2 Les Précurseurs de l'absurde.....	11
1.2.1 L'œuvre de Kierkegaard.....	11
1.2.1.1 L'existence individuelle.....	12
1.2.1.2 Le stade esthétique.....	14
1.2.1.3 Le stade éthique.....	15
1.2.1.4 La sphère du religieux.....	16
1.2.1.5 Le désespoir et l'absurde.....	16
1.2.2 L'œuvre de Nietzsche.....	19
1.2.2.1 Nietzsche et le Christianisme.....	19
1.2.2.2 Le Surhomme.....	22
1.2.2.3 La mort de Dieu.....	23
1.3 L'absurde et la littérature du désespoir.....	27
1.4 Conclusion partielle.....	44

CHAPITRE DEUX.....	46
L'EXPERIENCE DE L'ABSURDE CHEZ CAMUS ET CHEZ SARTRE.....	46
2.1 La théorie de l'absurde chez Camus.....	46
2.1.1 Réactions face à l'absurde.....	50
2.2 L'existentialisme sartrien.....	56
2.3 L'absurde et l'existentialisme sartrien.....	61
CHAPITRE TROIS.....	65
BIOBIBLIOGRAPHIE DE CAMUS ET DE BECKETT.....	65
3.0 Introduction partielle.....	65
3.1 La biobibliographie d'Albert Camus.....	65
3.2 La biobibliographie de Samuel Beckett.....	69
3.3 Résumés des œuvres.....	74
3.3.1 Le Malentendu.....	74
3.3.2 En Attendant Godot.....	76
CHAPITRE QUATRE.....	79
ANALYSE DE <i>LE MALENTENDU</i> ET <i>EN ATTENDANT GODOT</i>	79
4.0 Introduction partielle.....	79
4.1 L'habitude et l'absurde dans Le Malentendu.....	79
4.1.1 L'homme absurde, par l'habitude.....	79
4.1.2 Prise de conscience.....	82
4.1.3 De la prise de conscience à la révolte négative.....	84

4.2	L'habitude et l'absurde dans En Attendant Godot.....	84
4.2.1	L'homme absurde, par l'habitude.....	84
4.2.2	Prise de conscience à la révolte négative.....	88
4.3	Le théâtre de l'absurde, pour quel message ?.....	90
	CONCLUSION GENERALE.....	97
	BIBLIOGRAPHIE.....	100
	TABLE DE MATIERES.....	104