

L'ÉCRITURE DU BURLESQUE DANS LE THÉÂTRE DE L'ABSURDE : CAS DE BECKETT ET D'IONESCO

SIDIBÉ Moussa

Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)

sidibmoussa@hotmail.fr

Résumé :

L'écriture du burlesque dans le théâtre de l'absurde dresse les caractéristiques formelles ainsi que les pensées dont cette écriture est porteuse. Le burlesque est en effet un des registres du comique et qu'en l'espèce son écriture puise dans les ressources du risible. Cette technique de l'écriture chez Beckett et Ionesco, montre que ces deux dramaturges jouent essentiellement sur les nuances du discours et sur l'approche kinésique des personnages. Le choix du burlesque comme stratégie d'écriture obéit à un dessein relativiste du monde au-delà de l'évocation de l'aspect tragique, de la condition humaine et du leurre des solutions du modernisme.

Mots clés : *Écriture, Théâtre, Absurde, Burlesque, Subversif.*

Abstract:

The writing of burlesque in the theater of the absurd identifies the formal characteristics as well as the thoughts which this writing conveys. Burlesque is in fact one of the registers of comedy and in this case its writing draws on the resources of the laughable. This writing technique in Beckett and Ionesco shows that these two playwrights essentially play on the nuances of speech and on the kinesic approach of the characters. The choice of burlesque as a writing strategy obeys a relativist design of the world beyond the evocation of the tragic aspect, the human condition and the lure of modernist solutions.

Keywords: *Writing, Theater, Absurd, Burlesque, Subversive.*

Introduction

Le « Nouveau théâtre », conduit d'abord par les existentialistes (Camus, Sartre), dénommé plus tard « théâtre de l'absurde », connaît un dérèglement profond dans les années 1960 (avec Ionesco, Beckett, Adamov, Genet). Contrairement à leurs prédécesseurs, les auteurs du « théâtre de l'absurde » ont renoncé à « argumenter de l'absurdité de la condition humaine, [ils] la montre simplement dans l'existence, c'est-à-dire que des images concrètes illustrent sur scène l'absurdité de l'existence » (M. Esslin, 1971, p.21). C'est pourquoi, il se dégage le sentiment paradoxal d'un humour grotesque comme réponse à la tragédie du siècle. C'est cette écriture aux allures *burlesques* contrastant

avec la gravité de la situation, somme toute évidente, qui interroge et nécessite d'être documentée. Ainsi *Oh les beaux jours* (Beckett) et *La leçon* (Ionesco) devraient permettre de répondre à cette interrogation d'Henri Bergson « Que signifie le rire ? Qu'y a-t-il au fond du risible ? » (H. Bergson, 2001, p. 8). C'est pourquoi nous avons recouru à une analyse sémiotique des œuvres, en tant que *signes* linguistiques (F. De Saussure, 1916), en nous accordant avec John Locke pour qui la sémiotique est la « science des signes » (J. Locke, 2009).

L'analyse s'appuiera sur l'interprétation sociocritique, afin de mieux cerner le sens du discours textuel et de son rapport avec la société, la réalité et l'actualité. D'obédience sociologique, la sociocritique étudie les rapports existant entre l'œuvre et la société. Elle soutient que l'écrivain part toujours d'un déjà-là pour traduire l'idéal de toute une société. Tout s'enrichit d'idéologie préexistante pour produire une idéologie nouvelle. Pour ce faire,

La sociocritique, c'est la conception de la littérature comme expression d'un social vécu par la médiation de l'écriture dont le travail dévoile sa double fonction de consommatrice et de Productrice d'idéologie. Il s'agit (...) d'étudier la place occupée dans l'œuvre par les dispositifs socioculturels. (C. Duchet, 1971, p. 5).

La sociocritique est donc indispensable dans le décryptage des pièces du corpus.

Ainsi, notre travail se subdivise en trois parties. Dans la première, nous avons essayé d'établir la passerelle entre l'absurde et le burlesque. Quant à la deuxième partie, elle est consacrée à l'analyse de notre corpus afin d'en rechercher les outils rhétoriques et/ou linguistiques de l'écriture du burlesque. Enfin, la troisième partie, elle, statue sur les enjeux littéraires et idéologiques du burlesque dans les œuvres étudiées.

1. Le déjà-là subversif vers le théâtre de l'absurde

Le théâtre, en particulier est écartelé entre une crise du texte et de la parole. Cet état de fait est le résultat de situations sociopolitiques et littéraires convergentes de grande influence.

« Rien ne vient sans racine ; la seconde époque est toujours en germe dans la première » (V. Hugo, 1827, p.47) souligne Victor Hugo.

La vie suscite toujours des interrogations d'ordre métaphysique et la théorisation de thèses philosophiques ne manquent pas d'influencer les modèles artistiques.

1.1. Les influences philosophiques

La soif de comprendre le monde et l'existence semble consubstantielle selon Arthur Schopenhauer : « Le souci constitutif de toute vie humaine est celui de son sens » (A. Schopenhauer, 2004). Heidegger, Sartre et Camus ont été les plus influents pour le Théâtre de l'absurde. En effet, Martin Heidegger définit l'existence comme abandon, solitude, angoisse, mais en pensant sa condition au monde, l'être, qu'il appelle le « *Dasein* ». Martin Heidegger envisage l'homme comme un individu séparé de l'absolu, jeté, éjecté dans le monde sans aucune raison d'être. Selon lui, « le monde ne peut plus rien offrir à l'homme angoissé » (A. Camus, 1942, p.40). C'est pourquoi Sartre prône l'existence.

Fondateur d'un existentialisme athée, la philosophie de Jean-Paul Sartre s'investit dans une forme de réhabilitation de l'homme confronté à l'incompréhension du monde et l'existence entière. Se fondant sur le principe que l'homme est une liberté contrainte donc « condamné à être libre », il doit se construire son propre sens de la vie. Sa philosophie se résume par l'aphorisme : « l'existence précède l'essence » (1996, p. 190). C'est donc la réalité humaine vécue qui définit l'homme. Toute la démarche d'Albert Camus consiste donc à faire passer l'homme, du sentiment de l'absurde à la conscience de l'absurde. C'est d'ailleurs la vérité première chez Camus : « (...) je juge que la notion d'absurde est essentielle et qu'elle peut figurer la première de mes vérités » (1942, p.189). Son bonheur y est lié, et « l'absurde n'a de sens que dans la mesure où l'on n'y consent pas » (A. Camus, 1942, p.50). L'homme camusien réalise que, afin de se trouver un sens, il doit s'approprier ce qui lui arrive.

Le Théâtre de l'Absurde, manifestation esthétique de la pensée contemporaine, moderne, tire son essence d'une histoire ((M. Esslin, 1971. p 12). Mais nous avons jugé raisonnable de démarrer notre parcours diachronique, en nous intéressant aux « premières scandaleuses » (C. Deshoulières, 1989, p.37) datant du XIXe siècle, notamment le drame romantique, l'anti-théâtre symboliste et l'outrance du Dada. En effet, le théâtre romantique ressemblerait à un bucheron

qui a décidé d'abattre les règles du grand arbre du théâtre classique, le théâtre des « routiniers » (*Idem*), qui « comme un cordonnier voudrait [absurdement] mettre un soulier à tous les pieds » (*Ibid.* p.37). De sorte qu'à la fin de la critique, il ne reste que dans la cage de la règle des trois unités qu'un « seul squelette » (*Ibid.*). De ce fait, le théâtre romantique, dans une quête effrénée de liberté, se caractérise par une intergénéricité : empruntant à la fois au roman gothique, au conte et à la légende. Christophe Deshoulières, dans *Le théâtre au XXe siècle*, ouvre le chapitre intitulé « les premières énergies du théâtre moderne » (1989, p.20) avec le symbolisme, qualifiant les réalistes de « feuilletonistes » (*Ibid.*). Lugné-Poe affirmait : « nous n'attachons qu'un intérêt médiocre au côté dénommé : théâtre » (M. Kunesova, 2014, p.46). Par le fait donc d'« opposer le verbe et la scène » (*Idem*), le théâtre symboliste, rend possible l'accès à l'invisible à la faveur de l'imagination et de la rêverie du spectateur.

Les dadaïstes veulent ritualiser, sur la scène, leur révolte après la crise de 1914. Ainsi, la représentation dadaïste emprunta beaucoup aux formes du théâtre populaire (cabaret, revue, music-hall, variétés, cirque). Et Jarry se justifie : « Ubu ne doit pas prononcer des mots d'esprit, mais des bêtises, avec la vraie autorité du mufler » (A. Jarry, 2014, p.50).

1.2. Le théâtre de l'absurde, un héritage assumé.

Quoique les auteurs catalogués comme étant auteurs du Théâtre de l'Absurde, se défendent de l'absurde, Ionesco et Beckett sur la scène l'absurde. Ils seraient d'ailleurs confortés d'entendre Victor Hugo leur répéter que « l'art donne des ailes et non des béquilles » (V. Hugo, 1827, p.41). Leur art se traduit par La décomposition et la faillite de la parole, le brouillage des chronotopes et l'usure, et le délire des objets. Ainsi Ionesco et Beckett réinventent-ils le théâtre, en mêlant le rire et l'angoisse devant le non-sens de l'existence, comme l'affirme Beckett, « Rien n'est plus drôle que le malheur (...) c'est la chose la plus comique du monde » (S. Beckett, 1957, p.11). Et la forme du comique en question est le burlesque.

1.3. Le burlesque et le comique : un rapport d'inclusion

Le comique est une notion difficile à appréhender tellement son champ est vaste, ouvert. On ne peut qu'en faire une approche.

La démarche empirique consiste, à partir des discours ordinaires sur le comique, à partir de nos intuitions spontanées, à chercher et à dégager des catégories qui correspondraient à des différences essentielles entre des espèces subtiles, entre les styles comiques, entre les effets comiques. Entre autres L'humour, la satire et l'ironie.

En vue de trouver une définition au comique, il s'est développé une série de théories d'ordre philosophique, cognitif et psychanalytique qui tente chacune d'apporter une réponse à la problématique du comique. Notamment les théories de supériorité, de la décharge psychologique et de l'incongruité.

Même quand il est évident que le burlesque est encore du domaine contemporain, il reste que la problématique de sa définition reste entière. En effet, le burlesque entretient avec le comique une relation d'inclusion en tant que « comique extravagant » (1983, p. 9) ou encore « comique bas et outré » (2003, p. 99). « Art de la réécriture » (J.-M. Defays, 1998, pp. 39-47), les traits spécifiques du burlesque sont l'excès, la grossièreté et l'absurde. Il procède par tous les registres du comique de mots, de geste, de situation et de caractère.

Si nous nous accordons avec Esslin pour reconnaître que les pièces du Théâtre de l'Absurde au mépris de l'intrigue, cherchent à communiquer par le canal « d'images poétique » (M. Esslin, 1971, p.382), c'est établir que les œuvres de Beckett – *Oh les beaux jours* - et d'Ionesco – *La leçon* – sont avant tout des textes poétiques.

Pour Molinie, « raconter ne s'interprète jamais, dans la culture traditionnelle, comme un exercice neutre, mais toujours comme une activité discursive manipulée, par rapport à l'objet du récit, et manipulant, par rapport aux destinataires » (G. Molinie, 1995, p.121). Le premier des moyens mis en œuvre pour y parvenir est de séduire, de plaire. C'est dire que le burlesque est une praxis de séduction : « N'offrez rien au lecteur que ce qui peut lui plaire » (N. Boileau, 1674, v.103). Mais le séduire « s'insère dans la pragmatique de la persuasion » (G. Molinie, 1995, p.122). Le recours au burlesque dans leurs œuvres par Ionesco et Beckett intervient donc comme un leurre.

Le fait poétique, centré sur le message pour son propre compte, se traduit-il chez Jakobson par la projection du principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison. Cependant, on se gardera bien de cette confusion que relève Patrice

Pavis : « Le caractère littéraire d'un texte ne dépend pas de sa qualité littéraire ou de son raffinement stylistique, mais de l'insistance sur ses propres procédés stylistiques » (P. Pavis, 1996, p.18). C'est qu'ont recherché à résoudre Aristote, Boileau et Hugo à travers les Arts poétiques. Pour Hugo, « le drame est la poésie complète » et « la poésie se superpose toujours à la société » (V. Hugo, 1827, p.5). Ainsi, toute forme de représentation dramaturgique serait une poétisation de tout l'agir social.

Bachelard affirme qu'« une image poétique est un soudain relief du psychisme » (G. Bachelard, 1961, pp.7-9). Par ailleurs, Roman Jakobson, maître-penseur de la fonction poétique du langage, souligne qu'il ne faut pas identifier la fonction poétique à la poésie mais à toute énonciation dont le rapport spécifique à la langue est flagrant. Donc la poésie n'a pas la jouissance exclusive du poétique. De plus, selon R. Jakobson, le donné poétique, centré sur lui-même engendre son propre code dont il est le seul message. C'est parce qu'il est repérable, grâce à certaines occurrences et unités formelles, des modalités propres au fonctionnement du langage, que le poétique est saisissable, notamment en ses subjectivèmes, sa rhétorique et sa rythmique.

Ainsi, appartenant tous les deux au registre comique l'absurde constitue un aspect spécifique du burlesque. Et le burlesque-nominatif (à ne pas confondre avec le burlesque-adjectif), doit être comprise comme un style.

2. Le burlesque dans *Oh les beaux jours* (Samuel Beckett) et *La Leçon* (Eugène Ionesco)

Ces auteurs ont fait le choix d'une esthétique de communication particulière : la dérision dont nous étudierons la matérialité ainsi que les procédés dans les œuvres constituant notre corpus.

Samuel Beckett a souvent été considéré comme un simple écrivain de l'absurde, puis comme un écrivain du regard tragique, de la solitude éternelle, de l'incommunicabilité. Il s'oppose aux vertus de nomination du langage, à l'adéquation langage-objet. Il n'affirme rien positivement et insère au sein de son dire un doute permanent qui rend son écriture instable, précaire, douteuse par elle-même. De tous ces modes, Beckett semble avoir opté pour le risible, certainement parce

qu'il convient avec Fourastié que le rire est « un moyen de parler, de penser, de communiquer, moyen auquel l'être humain recourt fréquemment pour traiter de tout [...] même du tragique et de la douleur » (G. Bachelard, 1961, p.79). Même à travers le jeu du corps.

2.1. Les gestes autocentrés et d'autocontact

Selon Chabanne, contrairement aux « cinétiques lents » (J.-C. Chabanne, 1995, p.10) (attitudes et postures), les regards, les mimiques et les gestes, qui sont plutôt qualifiés de « kinésiques rapides » participent plus de l'énonciation humoristique. Les gestes d'autocontact et assimilés (se gratter, se toucher les cheveux, tripoter un objet, réajuster ses lunettes...) ont une utilité : ils permettent au locuteur de se donner une contenance, d'évacuer des tensions, de gérer l'émotion. Dans *Oh les beaux jours*, l'écriture du burlesque passe par la pantomime. La prière faite par Winnie est expressivement gestuelle : « Elle joint les mains, les lève devant sa poitrine et ferme les yeux. Une prière inaudible remue ses lèvres, cinq secondes. Les lèvres s'immobilisent. Les mains restent jointes. Bas » (p.12). De même, Willie communique aussi à travers des gestes mécaniques comme un « diable à ressort » (pp.24-25). À travers une formule allégorique, Bergson relève l'importance concurrentielle du geste vis-à-vis de la parole : « Jaloux de la parole, le geste court derrière la pensée et demande, lui aussi, à servir d'interprète » (H. Bergson, 2001., p.44). Toute la communication de Willie est réduite à une gestuelle des mains.

De même la gesticulation clownesque apparaît comme parole du corps. Puisque le silence s'impose sur scène à travers les nombreuses pauses, il faut le combler par l'action. Elle seule est capable de donner de l'espoir aux personnages. Agir, c'est éviter de mourir. En effet, on note une grande occurrence du verbe « farfouiller » d'où se dégage une large impression d'insouciance mécanique. À peine la journée de Winnie commence qu'« elle se tourne vers le sac, farfouille dedans sans se déplacer, en sort une brosse à dents, farfouille de nouveau, sort un tube de dentifrice aplati, revient de face, dévisse le capuchon du tube, dépose le capuchon sur le mamelon, exprime non sans mal un peu de pâte sur la brosse » (p.13).

En outre, le soliloque (discours solitaire) aurait comme particularité de s'inscrire dans une dimension intrapersonnelle accrue, impliquant une fracture de l'unité chez les personnages (p. 26-27).

2.2. Les marques de l'oralité

Patrice Pavis, considérant l'oralité comme un domaine important de la théâtralité, la définissait par plusieurs indices qui incluent à la fois le style argotique et familier mais aussi et surtout « les hésitations, les silences, les pauses, les ruptures syntaxiques ou rythmiques, les constructions défectueuses ou hésitantes indiquant les réticences, les figures de l'anacoluthie ou de l'aposiopèse » (P. Pavis, 2016, p.20) qui sont « une source constante de comique et de tension dramatique » (*Ibid.*, p.18). Ses principaux procédés sont pour la plupart l'usage de vocabulaire trivial, jargon, patois et calembour, les jurons, les néologismes de sens et de forme, l'onomastique ridicule des personnages, les accumulations et répétitions verbales, les déformations et substitutions. Voyons comment elle se rit de la posture de son époux : « Est-ce parce que tu tiens encore debout sur tes deux panards plats de rechange (...) Enfile ton caleçon, chéri, tu vas roussir » (p. 51). Et ce paradoxe, synthèse de l'œuvre : « La chaleur a augmenté. (Un temps) La transpiration diminuée. (Un temps) Ça que je trouve si merveilleux » (pp. 42-43).

2.3. L'intensité dramatique du silence

C'est dans le silence qu'on s'entend le mieux, dit Paul Claudel. À ce propos, Jeanson Henri disait que « le silence est la plus belle conquête du parlant » (2000, p. 3), mieux « une parole transfigurée » (P. Emmanuel, 1975, p. 15). Dans *Oh les beaux jours*, l'auteur a privilégié le détour vers l'intérieur pour écrire et faire entendre le silence. C'est pourquoi les discours des personnages sont troués de points de suspension (p.69), de répliques sèches et surtout le marqueur didascalique « Un temps ». Tels sont en substance les procédés de l'écriture du burlesque chez Beckett.

Le théâtre d'Ionesco représente de façon palpable la solitude de l'homme et l'insignifiance de son existence. Dans *La Leçon*, les personnages sont pris dans une sorte de frénésie comme souffrant du trouble dissociatif car leur sens de la mémoire et de l'identité est fragmenté : une sorte de déréalisation.

Le Professeur, personnage central de la pièce donne l'impression de quelqu'un de complètement coupé des réalités, vu qu'il se confond en révérences invasives et inopportunes :

Je m'excuse...vous m'excuserez (...) Je m'excuse...de la patience (...) C'est bien, Mademoiselle. Merci, mais il ne fallait pas vous presser. Je ne sais comment m'excuser de vous avoir fait attendre je finissais justement...n'est-ce pas, de...Je m'excuse...Vous m'excuserez. (E. Ionesco, 1951, p.90).

De même, les subjectivèmes affectifs et axiologiques, la surenchère verbale qui dénotent la colère mais aussi son autoritarisme à travers le lexique du zèle : « doctorat total, doctorat supra total, sciences matérielles, philosophie normale, raisonnement mathématique intérieur, école maternelle supérieure ». Les aphorismes absurdes dont il se gargarise (p.123), trahissent le caractère clownesque des personnages.

L'instabilité psychologique est une des constantes dans la construction (ou certainement la déconstruction) des personnages chez Ionesco. Ils sont vidés d'individualité, des sortes de fantoches. Souffrant de troubles dissociatifs, ils sont psychologiquement inconstants (p. 114).

On ne peut analyser objectivement le langage théâtral de *Oh les beaux jours* et *La Leçon* sans nous appuyer sur les énoncés de l'esthétique et de son système de valeurs, ainsi que sur une analyse des caractéristiques formelles et thématiques de ces œuvres, au-delà des aspects flagrants relatifs au comique burlesque.

On sait déjà que les mots peuvent tromper, qu'ils ne saisissent pas tout, qu'à cause de leur caractère fixe ils limitent notre raison au lieu de le stimuler. C'est sur cette faille que se construit le discours du burlesque. Le signe linguistique est arbitraire, en ce sens que l'association entre le signifié et le signifiant n'est pas logiquement motivée :

Le mot capital, la capitale revêt, suivant la langue que l'on parle, un sens différent. C'est-à-dire que, si un espagnol dit : j'habite la capitale, le mot capital ne voudra dire du tout la même chose que ce qu'entend un portugais lorsqu'il dit lui aussi : j'habite dans la capitale (...) car il suffit de deviner quelle est la métropole à laquelle pense celui qui prononce la phrase...au moment même où il la prononce. (E. Ionesco, 1951, p. 134).

Face à la faillite du mot ou signe linguistique, les personnages recourent au silence.

Selon Patrice Pavis, « toute écriture dramatique, présuppose la connaissance des conventions scéniques » de même que « toute lecture a besoin de cette même connaissance de la pratique et de ses conventions » (2016, p. 23). La dissolution de l'espace-temps, l'absence d'intrigue et la quasi absence de conflit dramatique crée un sentiment de claustration tragique.

Nous avons fait remarquer que les pièces qui font l'objet d'étude ici, ont distordu les structures narratives classiques. De sorte que le personnage n'est plus « la force agissante centrale ». Sans épaisseurs, les personnages s'interrogent sur leur identité et ce à quoi ils servent : « Et toi ? dit-elle. Toi tu rimes à quoi, tu es censé signifier quoi ? » (S. Beckett, 1974, p.50). L'incohérence est le terme qui pourrait convenir pour qualifier l'agir des personnages burlesques de cette étude. D'humeur constamment changeante, ils semblent coupés des réalités et s'enferment dans des paradoxes : « le beau jour où la chair fond à tant de degrés » (S. Beckett, 1974, p. 23). Certainement que ce regard paradoxal de la vie est aussi synonyme de résignation ou résulte d'une dépression.

Tandis que Samuel Beckett privilégie le registre familier voire argotique, Eugène Ionesco, quant à lui, nous plonge au cœur du monde savant, de l'élitisme avec ses absurdités langagières. L'interprétation de ces choix dramaturgiques permettra de cerner les enjeux de cette écriture du burlesque.

3. De l'interprétabilité de l'écriture du burlesque à la construction d'une idéologie du théâtre de l'absurde

Pour Bergson afin de saisir la portée du rire, il faut impérativement le « replacer dans son milieu naturel, qui est la société ; il faut surtout en déterminer la fonction utile, qui est une fonction sociale » (*Ibid.*, p. 12). D'où l'intérêt de l'approche polyphonique envisagée comme point de départ de la démarche interprétative du jeu burlesque.

Claudine Nedelec écrit qu'« il n'y a pas de véritable burlesque sans burla, polyphonie énonciative, ambiguïté et équivoque. Le burlesque refuse les « raisons claires et distinctes », l'univocité de la

pensée et de l'écriture ; il préfère le doute aux certitudes établies » (C. Nedelec, 2004, p. 429). De même, Bakhtine fait correspondre la notion de polyphonie à une combinaison de pluralité de consciences. Toutefois, Ducrot postule que la production de sens ne se peut que dans l'énonciation, ce qu'il appelle « pragmatique sémantique ».

3.1. De la situation énonciative

Le mot n'étant point neutre, tout acte énoncé véhicule une certaine vision du monde. La subjectivité est indissociable de l'acte d'énonciation et est portée à existence par les outils linguistiques et littéraires. Le génie d'Ionesco aura été de mettre sur scène ses peurs, ses angoisses. Dans la même veine, Winnie serait aussi l'alter ego de Beckett dans son délire solipsiste. Ainsi, le détour par l'implicite, se cache une forme de perfidie. Les antiphrases et les présupposés et autres sous-entendus relevés dans les textes ne servent qu'à dissimuler les angoisses existentielles des personnages.

S'il y a un domaine où l'illusion et la duperie sont courantes, c'est bien le milieu artistique : « il est par essence l'aboutissement d'une logique de falsification » (L. Ucciani, 2012, p. 1). Mais selon Heidegger, « l'Art est la mise en œuvre de la vérité » (*Idem*). Ainsi, le processus dont il est question est le fait que les personnages, au regard de l'onomastique, dépassent le cadre de la simple fiction pour devenir des archétypes sociaux, mythifiés à la façon allégorique d'un Ubu.

Il arrive qu'on découvre des personnages muets. S'il est établi que la parole participe de la socialisation de l'individu, ne pas être capable de communiquer s'interprète comme une forme de deshumanisation. Willie est ce côté sombre et barbare de l'homme qui retombe en enfance mais aussi comme signe de sagesse et de cette conscience qui a compris l'absurdité de la vie, la faiblesse du mot, mais aussi la dangerosité du verbe. Toutefois, Kierkegaard écrit que « le plus sûr des mutismes n'est pas de se taire, mais de parler » (A. Camus, 1942, p. 42). Au-delà de cette agitation, il y a le regard des auteurs sur eux-mêmes dans une sorte d'autodérision. Et si pour Bergson « notre rire est toujours le rire d'un groupe » (H. Bergson, 2001, p.11). C'est donc toute l'humanité qui est tournée en dérision dans les œuvres étudiées.

3.2. La transgression des codes sociaux

Rappelons que le burlesque consiste à traiter des sujets nobles et sérieux dans un registre bas, familier voire trivial. Envisager le burlesque sous l'angle de la transgression et de la commission volontaire d'une faute, c'est l'inscrire dans l'axe de la réécriture. Ionesco et Beckett, refont l'histoire marquée par Les doutes permanents ou le refus de communiquer. Beckett disait que le mot clé dans ses pièces est « peut-être » (J. Seung-Hwa, 2018, p. 11). Cependant, le dramaturge est passé du doute à la négation. C'est pourquoi, Seung-Hwa Jeon n'hésite pas à parler de « théâtre de la négation » (*Id.*, p. 57) ou de « mise en scène du négatif » (*Ibid.*, p.58) pour qualifier l'œuvre dramatique que Becket.

On relève dans les œuvres une sorte de cynisme, défini comme un manque de foi ou d'espérance dans l'humanité et qui se traduit par l'expression sans ménagement de principes contraires à la morale et à la norme sociale. Le cynisme de Samuel Beckett se dissimule derrière le titre de son œuvre : *Oh les beaux jours*. C'est dire que tous les plaisirs auxquels l'homme s'accroche ne peuvent le soustraire au destin tragique qui est le sien.

Nous entendons le terme ritualisation au sens de mise en scène des habitudes et des comportements maniaques des hommes.

Les objets (chapeaux, parapluies, mouchoirs, lunettes...), symboles de l'aliénation de la vie quotidienne, tout comme les dialogues, les souvenirs et les gestes, sont des divertissements au sens pascalien¹ : ils permettent d'éviter de penser à ce que nous sommes, de prendre conscience de notre misère. C'est surtout dans *Oh les beaux jours* que cette thématique est marquante. Dans les œuvres étudiées, nous avons relevé une vision poétique du monde qui met l'accent sur la matérialité banale du quotidien. Winnie est le modèle réduit de la société de consommation où les objets font office de compagnons. Parce que finalement « les choses ont une vie » (S. Beckett, 1974, p. 65) et donner vie à une existence dépourvue de sens. C'est cette absurdité que tourne en dérision le dramaturge.

¹ Pour Blaise Pascal, le mot *divertissement* renvoie à l'ensemble des stratagèmes permettant inconsciemment à l'homme d'esquiver la conscience de sa misère. Il postule que l'homme est misérable par sa nature mortelle et parce qu'il est privé de Dieu, le seul être à pouvoir l'en sauver. Pour supporter cela, il n'a d'autre solution que de se divertir le plus possible afin d'y penser le moins possible. (Voir *Pensées*)

Chaque individu possède sa propre conscience identitaire qui le rend différent de tous les autres. Cependant, l'identité n'est pas une qualité statique, mais un processus dynamique qui se construit par la qualité des rapports que nous avons avec les sujets humains et non humains de notre environnement. L'analyse des textes a conduit au constat que les personnages n'ont pas d'identité propre, mais caractérisent par leurs troubles mentaux, partagés entre stoïcisme et révolte : « peux pas me plaindre (elle cherche ses lunettes) Non non (elle ramasse les lunettes) dois pas me plaindre (elle lève les lunettes devant les yeux) tant de motifs (elle regarde à travers un verre) de reconnaissance » (S. Beckett, 1974, p. 15). Sur la question, Beckett rejoint la philosophie camusienne de l'absurde à travers *Le mythe de Sisyphe*. Cependant, il est difficile d'échapper à la révolte qui récrimine contre tout et contre tous (comme avec *Le Professeur*).

3.3. De l'angoisse du non-sens

L'analyse du discours dramatique permet de saisir que l'écriture du burlesque est une longue allégorie de l'absurdité ou du non-sens de la vie. À travers le discours de l'excès, de la grossièreté et des paroxysmes, les dramaturges suscitent l'effroi relatif à l'absurdité de la vie dans la perspective d'une mort inévitable. Si Eugène Ionesco est terrifié par l'idée de la mort, Samuel Beckett est horrifié par le fait même de vivre. Ce qui accroît le sentiment de claustration.

Pour Camus, « l'absurde, c'est la raison lucide qui constate ses limites » (A. Camus, 1942, p.70). En conséquence, l'écriture du burlesque doit être appréhendée au-delà de sa simple abstraction. En effet, l'on découvre qu'il s'agit de la réification de la vision du monde et de la condition humaine.

La représentation du tragique est conçue comme l'évocation d'une situation dans laquelle l'homme prend douloureusement conscience de son destin ou de sa fatalité même si « le passage du burlesque au tragique doit se faire sans que le public s'en aperçoive » (E. Ionesco, 1962, p. 146) nous dit Ionesco. Premier constat tragique c'est que, dans sa situation de martyr et de condamné, l'homme est un être solitaire. Chez Ionesco, les personnages sans se connaître véritablement, par mauvaise fortune, se battent contre leur être solitaire dans une intransigeance belliqueuse. De même, le seul compagnon de Winnie est son sac dans lequel elle farfouille, tout comme Willie traîne

son mal de vivre dans les pages d'un vieux journal. Cependant, telle n'est pas la seule tragédie de l'homme.

La vie se présente comme une roue qui tourne sans cesse, et cela, sans but. À cet effet, Pour le nihilisme tout phénomène de valeur n'est qu'illusion. Telle est aussi la doctrine de Nietzsche, pour qui tout ce qui existe est dépourvu de sens : les fins manquent et on ne voit pas très bien quelle est la finalité humaine. S'il y a une entreprise dans laquelle a pu exceller le Théâtre de l'Absurde, c'est la déconstruction. Et si le style est relâché dans *Oh les beaux jours*, il est plutôt noble et soutenu dans *La Leçon*. Toutefois, les deux œuvres font montre d'un relâchement de mœurs et traitent sans pudeur la question du pouvoir et du sexe et le rejet de la foi dans une forme d'idéalisation cynique des antivaleurs.

Le théâtre de l'absurde a choisi une forme de communication singulière, le burlesque. L'absurde, devenu vérité alternative mise en scène par l'écriture du burlesque, équivaut à une norme relativiste qui refuse la notion de vérité absolue longtemps rattachée à Dieu. De même, Beckett a soutenu que « Employer le mot de Dieu, c'est plus qu'une paresse. C'est un refus de penser » (S. Beckett, 1990, p. 85.). On pourrait entendre par « penser » plutôt oser². On peut donc affirmer qu'Ionesco et Beckett s'inscrivent dans une philosophie de la négation et du scepticisme dont la quête insoupçonnée est « de transformer le désenchantement de l'existence en une école du bon sens et de l'accommodement au monde tel qu'il va » (M. Roman, 1996. p. 15). L'homme doit affirmer son sens de la responsabilité. On peut donc comprendre cet aphorisme philosophique dont se surprend Winnie elle-même dans *Oh les beaux jours* : « Le temps est à Dieu et à moi (Un temps). À Dieu et à moi... (Un temps) Drôle de tournure » (S. Beckett, 1974, p. 29). Ce qui laisse penser que l'homme a la possibilité de s'affranchir de certaines pesanteurs ou de se construire son destin. Dans ce processus relativiste il faut aussi y voir une invite à l'espérance. En effet, pour Ionesco, « renouveler le langage, c'est renouveler la conception, la vision du monde » (E. Ionesco, 1962, p. 157). Les pauses, les silences et les anomalies volontaires introduites les structures syntaxiques, le tout relevé dans les textes, contribuent à créer ce sentiment d'espoir.

² C'est nous qui soulignons ce terme. Nous estimons que *l'absurde* a quelque chose d'audacieux, d'aventureux par le renoncement même aux conventions.

Au regard de tout ce que nous venons de dire, il ressort que l'écriture du burlesque est en clair portée par la textualité. En réalité, la pertinence idéologique au travers de l'écriture du burlesque repose sur deux piliers principaux, à savoir un pilier sociologique et philosophique.

Conclusion

Au soir du dernier échafaud de notre réflexion que nous venons de mener, nous pouvons retenir qu'après avoir rompu avec les normes du théâtre classique, le choix du burlesque comme écriture et comme mode d'expression, est désormais l'orientation esthétique du théâtre de l'absurde. C'est un choix risqué, et pourtant, Ionesco et Beckett, écrivains du Théâtre de l'Absurde, prennent le pari du risible et de la dérision pour communiquer leur regard sur les questions touchant à l'existence humaine. En conséquence, au plan idéologique, nous relevons que le burlesque a servi de support pour évoquer la tragique, condition de l'existence humaine et toute la souffrance psychologique qui en découle en termes de traumatisme chez les hommes. Pour ce faire, il nous importe de dire que l'écriture du burlesque, dans le Théâtre de l'Absurde, est finalement une écriture du relativisme.

Références bibliographiques

- Beckett Samuel** (1974), *Ob les beaux jours*, Paris, Les Éditions Minuit.
- Beckett Samuel** (1957), *Fin de partie*, Paris, Éditions Minuit.
- Bergson Henri** (2001), *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris P.U.F. "Éditions du centenaire" des œuvres de Bergson, cité par Bertrand Gibier, dans le cadre de la collection: "Les classiques des sciences sociales", in <http://www.uqac.quebec.ca/zone30/>
- Boileau Nicolas** (1872), *Art poétique*, Paris, Imprimerie générale.
- Camus Albert** (1942), *Le mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde. Nouvelle édition augmentée d'une étude sur Franz Kafka*. Paris, Éditions Gallimard.
- Chabanne Jean-Charles** (2002), *Le comique*, collection La Bibliothèque-Textes et dossiers « Registre », Paris, Gallimard.
- De Saussure Ferdinand** (1916), *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot.
- Deshoulières Christophe** (1989), *Le théâtre du XXe siècle*, Paris, Bordas.
- Esslin Martin** (1971), *Le théâtre de l'absurde*, Paris, Buchet/Chastel.

- Hugo Victor** (1827), *Cromwell*, Préface, oct. Paris, Éditions Flammarion.
- Ionesco Eugène** (1966), *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard.
- Ionesco Eugène** (1957), *La cantatrice chauve* suivi de *La leçon*, Gallimard.
- Ionesco Eugène** (1977), *Entre la vie et le rêve. Entretiens avec Claude Bonnefoy*, Paris, Pierre Belfond.
- Jacquot Emmanuel** (1998), *Le théâtre de dérision*, Paris, Gallimard.
- Molinie Georges** (1995), *stylistique et Tradition rhétorique*, HERMÈS 15, Université de Paris TV-Sorbonne.
- Pavis Patrice**, (2016), *L'analyse des textes dramaturgiques de Sarraute à Pommerat*, Paris, Armand Colin, 3ème Edition.
- Pavis Patrice** (1996), *Dictionnaire du théâtre*, Paris Dunod.
- Roman Myriam** (1998), « Poétique du grotesque et pratiques du burlesque dans les romans hugoliens », dans Dominique Bertrand (dir.), *Poétiques du burlesque*, actes du colloque international de Clermont-Ferrand (22-23-24 févr. 1996), Honoré Champion, coll. Varia.