



**HAL**  
open science

## Burlesque

Benoît Barut

► **To cite this version:**

| Benoît Barut. Burlesque. Dictionnaire Eugène Ionesco, 2012, pp.98-101. hal-01522947

**HAL Id: hal-01522947**

**<https://hal.science/hal-01522947>**

Submitted on 15 May 2017

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# Burlesque

*Benoît BARUT* (Polen EA4710 – Cepoc)

(Notice du *Dictionnaire Eugène Ionesco*, Jeanyves Guérin (dir.), Paris, Honoré Champion, coll. « Dictionnaires et références », 2012, p. 98-101.)

[98] Pris dans son sens restreint, c'est-à-dire comme l'inverse de l'héroï-comique, le burlesque correspond à l'application d'un style bas à un sujet élevé, travestissement produisant du jeu aux deux sens du terme. Dans cette perspective, il est l'outil majeur du Nouveau Théâtre, ou théâtre de dérision. Le malheur humain y est en effet abordé non par la noble tragédie ou le drame frénétique mais à travers une dramaturgie comiquement ravagée. La crise de l'édifice humaniste au lendemain de la [99] Seconde Guerre mondiale donne lieu à des pièces qui font rire là où l'on devrait pleurer. Dans *La Cantatrice chauve*, on assiste à la faillite de l'homme comme être logique (pensant et parlant). Mais la « tragédie du langage » (*Notes et contre-notes*) se résout en une série de sketches au comique débridé et animés par des fantoches. Dans *Jacques ou la soumission*, la servitude familiale et sociale est symbolisée par des pommes de terre au lard, figuration prosaïque à hauteur d'estomac. Avec *Rhinocéros*, Ionesco aborde la question du totalitarisme et de la contagion idéologique mais l'expédient de l'allégorie pachydermique et l'artificialité des costumes forment une soupape bouffonne. *Macbett*, qui porte sur l'ambition meurtrière et la corruption du pouvoir, est une réécriture ludique, plaisamment dégradée, de Shakespeare. Dans *Délire à deux*, la guerre générale se déroule hors-scène et la pièce n'en offre qu'un écho domestique dévalué (une incessante scène de ménage) ou, au mieux, des bribes grotesques : les projectiles provenant de l'extérieur sont « comiques ou saugrenus : tasses, têtes de pipes, têtes de poupées, etc. » Au final, la société, le monde, la vie humaine ne sont qu'un « formidable bordel », et la seule réaction salutaire – c'est celle du Personnage de la pièce homonyme – est de rire de cette gigantesque farce dont l'homme, pantin manipulé, est le dindon. Les pièces de Ionesco sont bien burlesques car la dysphorie cosmique est transformée en euphorie comique.

Ce burlesque de travestissement a ses limites. D'une part, les sujets que traite Ionesco ne sont pas toujours élevés : les sketches (*La Nièce-épouse*, *La Jeune Fille à marier...*) ne sont souvent que des coups d'essais canulars éloignés des profonds questionnements ontologiques ou politiques. D'autre part, la dégradation comique n'est pas toujours à l'œuvre. Dans *Jeux de massacre*, le procédé burlesque du chamboule-tout, posé par le titre et illustré par la mécanisation de l'hécatombe, n'est pas poussé jusqu'au bout. Certaines scènes – notamment celle de la clinique – ne se fondent plus sur des anonymes caricaturaux mais sur des personnages véritables. L'humain fait retour et l'approche guignolesque se grippe. Le ludique laisse finalement place à l'épouvante dans l'ultime séquence de la pièce. De même, à la fin de *Tueur sans gages*, la solitude extrême de Bérenger, son inquiétude grandissante et

l'atmosphère crépusculaire de guet-apens problématissent le rire. Plaidant devant le Tueur, le personnage « doit être pathétique et naïf, assez ridicule ; tout son jeu doit paraître à la fois grotesque et sincère, dérisoire et pathétique ». L'hésitation lexicale prouve que le burlesque n'est pas qu'un travestissement qui tire vers le bas mais un brassage plus subtil, un va-et-vient entre [100] haut et bas. Une définition plus large du burlesque se profile. Selon Claudine Nédélec, le burlesque correspond en fait à une résistance à la hiérarchisation, qu'il s'agisse des thèmes, du lexique, des styles, des références voire des genres. Qu'elle soit consciemment oxymorique – « cette scène doit être jouée en guignol tragique » (*Le Roi se meurt*) – ou qu'elle joue simplement de l'hétérogène – « Très Joseph Prudhomme mêlé de Groucho » (*Le Tableau*) – l'esthétique de Ionesco illustre parfaitement la dé-hiérarchisation burlesque. À la fin de *Jacques ou la soumission*, les calembours enfantins – les « chatteries » du couple – font suite à une fantaisie onirique et poétique plus ouvragée et plus signifiante ainsi qu'à une parole christique (« J'ai soif », dit Jacques). En outre, le jeu candide et frais des amoureux naissants est finalement contredit par la « ronde molle » des autres personnages censée « provoquer chez les spectateurs un sentiment pénible, un malaise, une honte ». Le burlesque apparaît comme un refus de l'uniformité et consonne donc avec l'insolite – entendu comme discordance au sein du réalisme – auquel Ionesco recourt largement. Enfin, dans la perspective de cette dé-hiérarchisation, le burlesque se manifeste également dans le décousu et le discontinu, deux catégories particulièrement opérantes pour appréhender la dernière veine de Ionesco – notamment *L'Homme aux valises* et *Voyages chez les morts* – veine éclatée pour ne pas dire errante. Contrairement aux apparences, le burlesque n'a pas disparu de la dernière veine, il a juste changé de forme. S'il perd au fil de l'œuvre de sa *vis comica*, il gagne en diversité.

À ces deux définitions techniques et admises du burlesque, il faut ajouter celles plus personnelles mais aussi plus floues voire plus contradictoires que l'on déduit des textes critiques de Ionesco. À ses yeux, le burlesque n'est pas qu'un procédé consistant à mettre en rapport des éléments hétérogènes ; il est une tonalité en tant que telle, proche du grotesque. Il n'est pas que synthèse de l'hétéroclite mais une modalité propre entrant dans une esthétique du contrepoint : « Sur un texte burlesque, un jeu dramatique. / Sur un texte dramatique, un jeu burlesque. » (*Notes et contre-notes*) Néanmoins – la rigueur terminologique n'étant pas le fort de Ionesco – ce contrepoint grotesque semble fait du même bois que ce qu'il est censé contredire : « Pousser le burlesque à son extrême limite. Là, un léger coup de pouce, un glissement imperceptible et l'on se retrouve dans le tragique. C'est un tour de prestidigitation. » Le blason du burlesque, traditionnellement conçu comme procédé de peu de profondeur, s'en trouve redoré : une simple différence de degré semble le séparer du ton tragique, caractérisé par le sérieux et la profondeur de vue. Dans tous les cas, le burlesque apparaît comme un paroxysme et ne se départit pas d'une [101] violence certaine : « Humour, oui, mais avec les moyens du burlesque. Un comique dur, sans finesse, excessif. » Le burlesque est une force d'éclatement : « Au départ, je voyais pour *La Cantatrice chauve* une mise en scène plus burlesque, plus violente ; un peu dans le style des Marx Brothers, ce qui aurait permis une sorte d'éclatement. » Jouant avec et souvent au-delà des limites, il permet un dynamitage des catégories habituelles.

## **Bibliographie**

Claudine NÉDÉLEC, *Les États et Empires du burlesque*, Paris, Honoré Champion, 2004.

Jean ONIMUS, « Quand le terrible éclate de rire », *Ionesco, situation et perspectives*, Marie-France Ionesco et Paul Vernois (dir.), Belfond, 1980, p. 143-156.