

DEUXIEME PARTIE : LE BURLESQUE MUET¹

Lorsque l'absurde et le non-sens font leur apparition chez les Burlesques, l'art du cinéma est encore en formation. Le cinéma est en effet en noir et blanc, il est sonore mais muet, et la pellicule défile à la vitesse de seize images par seconde, ce qui confère aux mouvements un rendu plus saccadé.

Dans leur passage de la littérature, florissante au XIX^e, au spectacle cinématographique, encore balbutiant, au XX^e, les représentations de l'absurde et du non-sens vont radicalement se transformer. Il convient donc de s'interroger sur la nature de cette première évolution. Ainsi, comment la transfiguration du sens (et donc du non-sens et de l'absurde) va-t-elle apparaître, selon sa définition linguistique, dans son expression visuelle ? Faut-il et peut-on parler de sens, tout comme de non-sens, visuel ?

Chapitre préliminaire : Sens visuel

Avant même de s'interroger sur une possible transfiguration cinématographique de l'absurde verbal, il est nécessaire de se demander à quel niveau (phrase, mot, syllabe ? etc.,) l'absurde pointe dans le langage.

On sait de l'absurde qu'il se définit en fonction du sens. Il faut donc, même au niveau linguistique, qu'un certain sens émerge pour pouvoir ensuite en extraire un possible absurde. C'est-à-dire que tout ce qui est incompris dans le langage (par excellence une langue étrangère) ne peut paraître absurde : l'absurde ne s'engendre que dans ce qui véhicule déjà un sens. Ce besoin d'un sens initial ou originel, bref du rapport à un référent, implique aussi la nécessité d'un certain agencement : un mot seul et isolé ne peut être absurde. Il faut donc à l'absurde un ensemble de mots -au minimum un nom et son adjectif- qui propose une signification, laquelle dès lors peut être détournée. L'absurde ne fait donc finalement son apparition qu'à partir d'un certain degré d'organisation.

¹ La période dont nous traiterons s'étend de la fondation de la *Keystone* en 1912 jusqu'à la crise économique de 1929.

Dans le premier cas de figure du non-sens¹ les conditions sont à peu près les mêmes. Cette figure exige toutefois encore plus d'organisation puisque le non-sens (sensé en lui-même) n'est tel qu'en fonction d'un contexte lui aussi significatif.

Pour le second cas de figure du non-sens², nous avons vu qu'il émergeait dès le simple mot ("molmerase" par exemple). En fait lui aussi relève d'un principe de référence qui révèle en quoi il est non-sens. C'est-à-dire qu'il se définit en fonction d'un autre objet (comme par exemple le non-sens et l'absurde se définissent en fonction du sens). En réalité, le non-sens se définit lui aussi en fonction du bon sens, du sens commun, mais il a la possibilité d'apparaître sous la forme d'un seul mot car cette référence au bon sens est implicite, ce qui n'est pas véritablement le cas de l'absurde ou de la première figure du non-sens. Dans le cas de l'absurde, d'une part c'est un élément plus subjectif qui ne peut donc se référer à un ensemble sous-entendu universel, et d'autre part c'est un élément qui nécessite la présence du sens pour s'opposer à lui ; dans le cas de la première figure du non-sens, tout comme l'absurde, elle n'est non-sens que vis-à-vis d'un ensemble bien défini et ceci de façon ponctuelle et non par elle-même (alors que la deuxième figure du non-sens est non-sens en elle-même, elle ne véhicule pas de sens).

Le mot "bougie" est sensé ; ainsi isolé il n'est ni non-sens, ni absurde. "Veux-tu fermer la bougie" transforme le mot "bougie" en absurdité. Mais, comme nous nous l'avons dit, il a fallu le mettre en contact avec un sens possible : "bougie" remplace "porte" ou "fenêtre", par exemple. "Je reprendrais bien, bougie, un autre verre" : ici, le mot "bougie" est devenu non-sens. Il s'agit de sa première figure, c'est-à-dire que le mot "bougie" est ici non-sens en fonction du contexte où il se trouve. Pour la seconde figure du non-sens un seul mot suffit mais il faut que ce mot soit non-sens dès sa création. Avec "bougie" c'est impossible, nous l'avons dit, c'est un mot sensé, mais l'invention de Lewis Carroll, le "snark"³, remplit bien cette fonction.

¹ cf pages 13-14.

² cf pages 14-15.

³ cf Lewis Carroll, *Tout Alice*, (Les aventures d'Alice sous terre, Les aventures d'Alice au pays des merveilles, De l'autre côté du miroir et de ce qu'Alice y trouva, La chasse au Snark, Alice racontée au petits enfants, Alice à la scène, Une devinette d'Alice, Lettres à Alice Lindell), éditions Garnier Flammarion, 1979, traduction d'Henri Parisot, 442 pages.

Venons-en au domaine cinématographique. Dans un premier temps, on peut reconnaître ou plutôt ne pas reconnaître dans certains plans (de très gros plans habituellement) ce dont il s'agit et avoir un aperçu seulement formel d'une chose. C'est en fait -en rapport avec notre question- une transposition du non-sens pur. de telles images ne véhiculent pas d'autres significations que celles de leurs formes, comme un charabia n'est descriptible qu'au niveau sonore.

Ensuite, nous avons vu que seule la deuxième figure du non-sens s'exprime linguistiquement à travers un seul mot. Or cette figure est bannie du domaine visuel car irréprésentable : rappelez-vous¹, c'est une chimère, un mirage. Par contre, on peut s'interroger sur la possibilité de l'absurde et du non-sens (désormais nous parlerons uniquement de sa première figure) à ne figurer visuellement qu'à travers un seul élément. Cette hypothèse avorte rapidement car une des caractéristiques de l'image est d'englober et de reproduire indistinctement tout un ensemble de choses sans jamais figurer un élément unique et discernable. Prenons pour exemple le mot "chaise", s'il l'on voit une chaise à l'image elle sera toujours entourée d'un fond (même s'il s'agit d'un fond vierge) ; l'écran devrait avoir la forme de la chaise pour ne figurer qu'elle. Ainsi donc, fait très important, l'écran possède la propriété de toujours présenter un fond, c'est-à-dire le contexte de référence nécessaire à l'absurde et au non-sens.

L'absurde visuel apparaît dès le stade suivant par un simple assemblage illogique (comme nous l'avons décrit dans la partie absurde *idiot*), par exemple : un chevalier arrêté par des policiers (*Monty Python and the Holy Grail*). Ce que équivaut à dire : dès que deux éléments visuels sont en contact, par le biais d'un montage visuel, ils expriment une certaine relation donc un certain sens, ils ont donc la possibilité de représenter l'absurde. Ensuite l'absurde se nourrit de toutes les compositions possibles, il est donc très semblable à l'absurde linguistique.

¹ cf pages 14-15.

Pour le non-sens, la tâche est plus ardue, un simple montage visuel ne suffit plus à le prouver. Imaginons une phrase : "les cavaliers armés s'apprétaient à partir au combat, un seau rouge, et tous les chevaux, qui sentaient l'odeur de la bataille venir, hennissaient". L'élément "un seau rouge" est un non-sens linguistique. Si nous transfigurons cette phrase cinématographiquement, nous avons deux manières de représenter l'élément non-sens : en l'incluant dans l'image (c'est-à-dire en plaçant un seau rouge au milieu des chevaux hennissant), ou en l'incluant dans le montage (c'est-à-dire en insérant un plan représentant un seau rouge). Dans le second cas "un seau rouge" reste non-sens mais dans le premier il devient une absurdité, pourquoi ? L'image, nous l'avons dit, englobe tout, toutefois il aurait mieux valu écrire : réunit tout. Tout ce qui la constitue est mis en contact, les seules séparations physiques qui existent sont celles des coupures entre les plans et celles des bordures de l'écran. C'est pourquoi d'une part en étant inséré dans l'image le "seau rouge" devient absurde (il est entré en contact avec son entourage), et d'autre part le plan "seau rouge" reste non-sens (il est resté déconnecté de l'ensemble par la coupure du montage). C'est un problème important qui va considérablement réduire, comme nous le verrons l'impact du non-sens visuel.

Pour qu'un élément non-sens puisse être incorporé dans un plan et ne soit pas comme aspiré par l'image et transformé en absurdité, il a besoin d'une certaine "force de résistance" qui virtuellement le détache des autres éléments de l'écran. Cette "force" est à la mesure de la signification qu'il exprime. Si au lieu du simple "seau rouge", nous avons placé au milieu des chevaux hennissant "un policier armé, le regard haineux, en train de courir", visuellement ce nouvel élément aurait perduré comme non-sens car le "poids", la "force" de sa signification, de son exprimé le dégage des autres éléments. Le sens propre du "policier" est quasiment aussi complexe ou poussé que celui concernant "les chevaux hennissant" : l'un ne supprime donc pas l'autre au point de le faire disparaître, comme ce fut le cas pour le "seau rouge", l'un a donc la possibilité d'être non-sens vis-à-vis de l'autre.

Ces réflexions vont nous permettre de mieux préciser la place de l'absurde et du non-sens, particulièrement dans ces premières années du cinéma où la parole est absente et le texte réduit à des titres ou des intertitres. Nos deux notions se révéleront alors très différentes, c'est pourquoi nous avons séparé en deux parties notre étude, l'une concernera l'absurde, l'autre le non-sens.

Chapitre I. La tradition de l'absurde.

C'est dans les années dix avec **Mack Sennett** et la **Keystone** que s'inaugure véritablement ce que l'on peut appeler la tradition burlesque de l'absurde. L'intervalle qui sépare l'apogée littéraire de l'absurde et du non-sens (de la fin du XIX^{ème} siècle) aux débuts du cinéma burlesques (et notamment de l'invention du *slapstick*) fut très court. L'influence que la littérature exerçait encore (surtout dans les pays de culture anglosaxonne) était indéniable. Nous ne voulons pourtant pas dire par là que les burlesques furent poussés à faire de l'absurde. Pas du tout, chacun des burlesques voulait faire rire, peu lui importait les moyens. Nous voulons juste indiquer que l'absurde n'était pas étranger à la culture populaire et à la culture tout court, et qu'il était sûrement accepté beaucoup plus naturellement qu'il ne le sera par la suite (comme nous le verrons).

Une nette différence existe néanmoins entre ces deux formes de l'absurde : la littérature, à la fin du XIX^e, est un art évolué et subtil (*Sylvie et Bruno* de **Lewis Carroll** en témoigne bien¹). Le cinéma, qui n'en est encore qu'à ses débuts, reste une pratique très artisanale, surtout chez les burlesques, à la recherche d'une légitimité culturelle et d'une reconnaissance artistique.

Le fait d'avoir mis en évidence la contiguïté naturelle de l'absurde et du burlesque, l'actualité littéraire encore vivace de l'absurde, nous pousse à conclure que son apparition au sein des créations comiques cinématographiques de cette époque n'était nullement préméditée mais le fruit d'un cheminement normal de son évolution. Paradoxalement, ce fut un développement logique et sensé !

Ce n'est donc pas un esprit novateur qui eut l'idée géniale d'inclure l'absurde comme élément indispensable du

¹ cf **Lewis Carroll**, *Sylvie et Bruno*, éditions du Seuil, 1972, collection Points/Roman, traduction de Fanny Deleuze, 499 pages.

burlesque des *slapsticks* mais plutôt un environnement propice (nous allons y venir) . Trois éléments semblent être principalement intervenus dans l'épanouissement de l'absurde, premièrement : la part énorme qui était réservée à l'improvisation ; deuxièmement : celle aussi importante de l'émulation qui existait entre acteurs et réalisateurs ; et troisièmement : dans la construction filmique, l'imprécision des codes narratifs et techniques cinématographiques non encore véritablement établis. Enfin, la situation, à cette époque, très artisanale -répétons-le- du cinéma comique ne faisait qu'amplifier certains de ces éléments.

I.1. L'improvisation.

La part laissée à l'improvisation joua un rôle considérable dans la création absurde. Souvent, un incident, une célébration, une manifestation, servaient de toile de fond aux productions de **Sennett** qui se dépêchait d'envoyer ses opérateurs et ses acteurs sur place. "Dès que l'on avait une foule sous la main, on en profitait pour filmer, ce qui ne nous coûtait strictement rien¹ " se rappelle **Mack Sennett**. L'acteur mis au pied du mur par la nécessité de tourner se devait donc d'être un excellent improvisateur.

On peut dire que l'improvisation est l'aboutissement de deux principes : en premier lieu le résultat d'un entraînement des acteurs aux rôles du vaudeville, du cirque, etc., c'est-à-dire une expérience du music-hall que possédaient pratiquement tous les acteurs ; en second lieu le produit d'une spontanéité ponctuelle et nécessaire qui vient s'ajouter à l'expérience de l'acteur.

C'est la spontanéité qui tient le rôle important dans le cadre de l'absurde. La spontanéité, en effet, ne laisse pas le temps à la raison d'imposer sa domination et ainsi elle entraîne les acteurs dans des actes ou des choix irréfléchis qui peuvent paraître absurdes. Cependant, la forme spécifique

¹ Mack Sennett, *Le Roi du comique*, op cit, p93

de cette période étant la pantomime, l'expression visuelle est la seule possible. Voici quelques exemples d'absurdités nés de cette spontanéité :

Ben Turpin dans *Calouchon plombier*, est un plombier submergé par une inondation diluvienne dans une maison. Voyant le niveau de l'eau qui ne cesse de monter, complètement oublieux de son rôle de plombier, il se met à plonger comme s'il était à la piscine ou à la mer.

Bobby Vernon dans *Choose your Weapon*, est poursuivi par une troupe de militaires. Bloqué, il se précipite sous un long tapis et il commence à ramper. Les militaires, qui pourraient très bien l'attraper au moment de sa sortie ou même l'assommer alors qu'il est sous le tapis n'en font rien ; au contraire, ils rampent eux aussi à sa poursuite sous le tapis.

Buster Keaton dans *Daydreams*, alors qu'il vient d'être quasiment noyé est rattrapé par un pêcheur qui, avec un flegme très anglais, le tire hors de l'eau, en détache l'hameçon attaché à son pantalon accroche **Keaton** avec le reste de ses prises (des poissons évidemment !) sans se soucier aucunement de sa condition humaine.

Chaplin dans *The Pawnshop*, se retrouve face à un réveil récalcitrant qui dans ses mains ne cessera de se transformer : en coeur humain, en boîte à sardines, en plat d'anguilles, en tuyau à pipe bouché etc... C'est la grâce de **Chaplin** qui, dans ce même court-métrage, avait déjà osculté un client avec l'écouteur de son téléphone.

On peut distinguer deux formes d'actes absurdes dans les productions filmiques de cette époque :

* des actes mettant en rapport des éléments hétéroclites. Ceux-ci étaient favorisés en grande partie par l'environnement du studio de la Keystone : "à la Keystone, on pouvait tomber sur n'importe quoi : ça allait du lion à l'oeuf cru. On avait autant de chances de rencontrer un singe sur un

trottoir que d'y croiser **Gloria Swanson**¹".

* des actes reflétant une association d'idées absurdes. Le principe de leur fonctionnement est similaire à celui, déjà évoqué, des *nursery rhymes* ou des fatrasies. Mais, au lieu d'un son, d'une rime ou d'une consonnance, c'est une idée, une action qui en entraîne une suivante etc... et ce en réaction à une filiation strictement subjective dépendant d'une forme, d'une habitude etc... La signification globale perd sa valeur aux dépens d'un sens possible et immédiat.

Dans ces associations d'idées, la mémoire joue un rôle primordial. Pour **Vernon**, **Turpin** et **Keaton**, chacun de ces trois actes absurdes est en fait du à une association d'idée générée par la réminiscence d'un acte mémorisé devenu automatisme. Mémoire "proche" donc pour **Vernon** : il faut poursuivre ; l'idée de "suivre" agit comme un leitmotiv : elle est déjà mémorisée par tout le début de la poursuite (en effet on peut légitimement penser que si **Vernon** s'était jeté sous le tapis dès le début de la calvacade, les généraux n'auraient pas plongés ainsi à sa recherche). Mémoire moins proche dans les cas de **Keaton** et **Turpin** qui font ou provoquent des actes "mnésiques" plus profondément ancrés chez leurs créateurs. En fait, et plus précisément, c'est la dualité mémoire/automatisme, la première entraînant le second, qui régit ces associations absurdes. Absurdes car déplacées mais dont l'apparition est cependant possible justement grâce à ce couple : mémoire/automatisme.

Le cas de **Chaplin** est ici très différent : ce n'est pas la mémoire, mais l'imagination qui prime car son association d'idée est totalement inédite (la frontière définie auparavant entre imagination et absurde s'amenuise ici terriblement !). Cette originalité jouera un rôle conséquent sur le plan esthétique (que nous aborderons plus loin).

Ces actes absurdes ainsi décrits sont finalement très apparentés à une autre forme de pensée, quasiment contemporaine

¹ Mack Sennett, *Le Roi du comique*, op cit, p174.

: celle des **surréalistes**. D'une part avec l'idée "d'objets surréalistes" : "Qu'est-ce qu'un objet surréaliste ? On pourrait dire en gros : c'est tout objet *dépaysé*, c'est-à-dire sorti de son cadre habituel, employé à des usages autres que ceux auxquels il était destiné, ou dont on ne connaît pas l'utilisation. Par suite, tout objet qui semble fabriqué gratuitement, sans autre destination que la satisfaction de celui qui l'a créé, et par suite encore : tout objet fabriqué suivant les désirs de l'inconscient, du rêve¹". D'autre part avec l'"écriture automatique" : "Ecrivez vite, sans sujet préconçu, assez vite pour ne pas retenir et ne pas être tenté de vous relire. La première phrase viendra toute seule... Il est assez difficile de se prononcer sur le cas de la phrase suivante... Peu doit vous importer d'ailleurs. Continuez autant qu'il vous plaira. Fiez-vous au caractère inépuisable du murmure² " écrira **André Breton**. Là aussi, la raison perd son rôle de puissance mentale aux dépens de l'instinctif, du mécanique. On laisse le corps s'exprimer à travers la mémoire physique qu'il possède. C'est donc pratiquement à une "écriture automatique du cinéma" que se livrent les acteurs de *slapsticks*. Une libération du sens par un laisser-aller gestuel fondé sur des impulsions.

Avec le succès immédiat qu'il reçut, on peut penser que dès les années vingt, l'absurde qui finalement apparaissait jusqu'alors de manière improvisée, fut recherché de manière plus systématique.

Désormais c'est au stade des scénarios qu'il surgira (en témoigne le récit de **Frank Capra**³ sur le premier gag qu'il proposa à **Sennett**). Mais c'est un moyen de création moins spontané et il apparaîtra moins vivace. C'est l'absurde des parodies loufoques (de **Ben Turpin**) ou des anachronismes faciles (le téléphone de *L'étroit mousquetaire* de **Max Linder**). C'est un

¹ Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, éditions du Seuil, Paris, 1964, 525 pages, p152.

² *ibid*, p60, extrait du *Manifeste du surréalisme* d'André Breton.

³ cf Frank Capra, *Hollywood Story*, éditions Stock, 1971, collection Ramsay Poche Cinéma, traduction Ronald Blunden, 439 pages.

absurde différent qui lui succédera. Un absurde né de l'émulation, de la surenchère constante entre acteurs ou entre réalisateurs. (C'est, du reste, ce qui caractérise un peu la différence entre **Mack Sennett** et **Hal Roach** : anarchie et spontanéité face à l'idée d'une escalade constante ; les deux sont cependant présents (l'absurde de l'improvisation et celui de l'émulation) à tous les niveaux de la création de cette époque).

I.2. L'émulation.

Nous venons de le dire, à la spontanéité succèdent l'émulation, la surenchère. "Mes acteurs exécutaient les pitreries les plus grotesques devant la caméra", raconte **Mack Sennett**. "chacun essayant d'en faire toujours plus que l'autre. Ils se piquaient si fort au jeu qu'ils savaient rarement quand s'arrêter en vérité¹".

Avec comme origine l'émulation, l'absurde apparaît sous la forme d'un élan irrépressible. Une poursuite ou une bagarre s'engageait et le moment où elles auraient dû logiquement se conclure marquait la frontière où l'absurde devenait possible, visible. L'absurde prend donc ici la forme d'une surenchère quantitative provoquant un dépassement du "normal", du "sensé"².

L'exemple typique pourrait être le court-métrage **The Battle of the Century** de **Laurel & Hardy** dont le point d'orgue est une fabuleuse bataille de tartes à la crème. Celle-ci commence de façon anodine pour s'étendre à toute la rue. Bataille durant laquelle, selon **Roland Lacourbe**, 4000 tartes furent utilisées³. Ce qui fait partie, au début, du domaine du possible : **Oliver Hardy** fait tomber un garçon pâtissier, celui-ci se venge en lui écrasant une tarte sur le visage ; au fil des minutes où la bataille s'étend, elle perd peu à peu son

¹ Mack Sennett, *Le roi du comique*, op cit, p117.

² On retrouve bien, ici, l'idée de "dépense" de la théorie freudienne que nous avons abordé page 21.

³ Roland Lacourbe, *Laurel et Hardy*, op cit, p67.

sens, pour ne figurer à la fin qu'une monstrueuse bagarre informe.

L'absurde apparaît comme l'extension d'un acte hors de ce que la raison nécessitait. Dans le cas d'un absurde né de l'improvisation l'acte précédait la raison, avec l'émulation l'acte dépasse la raison.

Très souvent l'émulation et l'improvisation étaient liées. En témoigne ce récit de **Mack Sennett** sur **Del Lord**, un metteur en scène de la **Keystone**. **Del Lord**, par manie, voulait toujours débiter un film par le tournage d'un temps fort sans se préoccuper de ce qu'il adviendrait ensuite. Exemple typique de l'acte précédant la raison. Ici le temps fort consistait à faire jouer une scène de voyance à **Madeline Hurlock**. Tout le défi consistait ensuite à aménager un scénario autour de cette scène. C'est la deuxième phase : l'acte va dépasser la raison. **Mack Sennett** raconte :

"Pour commencer on voyait **Billy Bevan** et **Andy Clyde** à bord d'un train. Quand le contrôleur vit qu'ils n'avaient pas de billet ni d'argent, il les envoya à la cuisine. Un client commanda du poisson. Le train passa sur un pont au-dessus d'une rivière ; **Bill** sortit alors une canne à pêche et attrapa bien entendu un poisson. Cette farce leur valut d'être éjectés du train avec leur poisson. Comme ils avaient faim, ils décidèrent de le faire cuire et de le manger. C'est alors qu'ils trouvèrent un message codé à l'intérieur du poisson. Quoi de plus naturel dans un film de **Mack Sennett** ! **Del Lord** pouvait à présent placer la séquence de voyance avec **Madeline Hurlock**. **Bevan** et **Clyde** lui apportèrent le message ; elle le déchiffra et tout le monde vécut heureux¹".

I.3. Le rôle du montage².

A la fin du récit qu'il vient de faire du film de **Del Lord**, **Mack Sennett** s'exclame :

"Et la logique dans tout cela ? Mon patient lecteur a-t-il oublié

¹ **Mack Sennett**, *Le roi du comique*, op cit, p167

² Vouloir analyser en quelques lignes le rôle du montage est impossible. Ce champ d'étude est bien trop vaste. Mais, d'un autre côté nous ne pouvons pas passer outre. Il faut donc surtout voir dans cette partie la volonté de mettre en valeur quelques idées qui pourront ensuite servir de pistes pour des recherches à venir.

. la vitesse à laquelle les scènes s'enchaînaient ? Les séquences étaient tournées à une telle cadence, souvent deux fois plus rapide que la vitesse normale, et le montage était si serré, faisant alterner des gros plans, des scènes d'action, une avalanche de gags à un rythme fou, que personne n'avait le temps de se demander si l'histoire tenait debout¹".

Au regard de cette phrase de Sennett on perçoit bien le rôle qu'il voulait confier à l'époque au montage. Il devait, par un rythme effréné, suspendre la réflexion et susciter l'adhésion spontanée du public. La notion de vitesse, de "rythme fou", pour reprendre les mots de Sennett sert en fait surtout au rire, et à l'absurde qui le provoque. A l'image de l'absurde naissant de l'improvisation où l'acte précédait toute forme de réflexion, le rythme imposé du montage interfère dans la pensée du spectateur avant que celui-ci ne prenne conscience du caractère absurde de ce qu'on lui offre. Il doit percevoir sans raisonner. C'est donc une mission d'"envahissement" qui est demandé au montage. Il cherche à placer le spectateur dans un état analogue à celui de l'acteur : un sentiment de laisser-aller, de totale libération ; une perception instantanée dénuée de réflexion. Et c'est grâce à cela que l'absurde est accepté. Mais cela est possible vis-à-vis du spectateur parce que les codes narratifs et cinématographiques sont encore mal établis.

Il faut ici présenter la théorie comique de Marc Chapiro². Ce dernier estime que le phénomène du rire se divise en cinq temps : 1) notre esprit possède ce qu'il nomme -à la suite de Freud- "une censure logique". Censure applicable à tous les phénomènes absurdes ; 2) mais absurde revêt l'espace d'un instant l'apparence du vraisemblable et évite cette "censure logique" ; 3) la "censure logique" dévoile le stratagème et repousse l'absurdité hors de notre pensée consciente ; 4) dans son élan notre pensée consciente ne peut distinguer l'absurde du sensé et rejette en masse toutes pensées et renvoie notre conscience dans un état d'irréalité coupé du monde. Le comique naît de cet instant ; 5) enfin, un sentiment de triomphe et

¹ Mack Sennett, *Le roi du comique*, op cit, pp167-168

² Nous n'avons pas présenté cette thèse dans le chapitre concernant l'absurde et le rire, car, comme dans le cas de Jean Fourastié, cette une théorie méconnue, en marge de celle des grands penseurs. cf Marc Chapiro, *L'Illusion comique*, éditions PUF, 1940.

d'insensibilité naît de cet impression d'irréalité.

Mis à part le fait d'intégrer l'absurde comme élément indispensable de la création comique, cette théorie met en valeur, dans un second temps, le jeu important entre montage et absurde. Selon **Chapiro** la vraisemblance nécessaire, trompeuse, de l'absurde, qu'il appelle "masque", abuse notre "censure logique" par le biais des "schèmes". C'est-à-dire, en parfaite corrélation avec l'image de la pellicule cinématographique de vingt-quatre images par seconde, que l'on ne perçoit pas en continu mais schématiquement, l'esprit complétant, raccordant pour former dans notre conscience une continuité. Or, toujours selon **Chapiro**, s'est en s'intercalant entre ces "schèmes" que l'absurde peut pénétrer dans notre conscience, en trompant notre perception.

Cette thèse émet en fait une idée très appréciable sur les sur la relation entretenue entre l'absurde et le montage. Ce dernier créerait des failles où l'absurde s'immisce, et cela de deux manières : par un montage dans l'image, par un montage entre les plans. Métaphoriquement, on pourrait dire que le montage ouvre les portes d'un "monde du non-sens"¹.

Enfin, il faut aussi signaler le montage comme élément créateur. L'improvisation générerait tout un ensemble d'éléments disparates (quelques mètres de pellicules ou des bobines entières) que le montage avait pour mission de grouper créant ainsi des assemblages éventuellement absurdes.

Conclusion

L'absurde semble avoir été à cette époque un procédé, un moyen dont la finalité était de faire rire. Il est un effet ponctuel résultant d'un décalage (ou on pourrait dire un "déplacement") entre raison et action. Sa première représentation est marquée par deux temps : il est la conséquence de l'improvisation, puis celle de l'émulation.

¹ C'est une notion que nous allons traiter dans un chapitre ultérieur.

Pour finir, il convient de signaler sa présence sous forme de discours dans les "cartons" de texte. C'est une réminiscence de son passé, mais aussi un signe que son émancipation linguistique ne saurait tarder, dès que le cinéma lui en donnerait les moyens. C'est **Harry Langdon**, par exemple, dans *Tramp Tramp Tramp* qui s'exclame en parlant d'une somme d'argent : "je reviendrai avec dans trois mois, même si je dois y passer un an¹ !".

C'est avec l'école américaine que nous avons illustré le début de cette analyse. Certains y verrons la volonté d'éclipser les prémisses françaises de cette tradition de l'absurde. Mais l'école française est encore trop sujette à un certain cartésianisme pour véritablement libérer l'absurde. L'absurde n'y est pas encore assez épuré.

¹ Citation approximative de mémoire.

II. Le non-sens et le problème de la forme cinématographique.

Dans le cadre du burlesque muet, créer un non-sens pose un double problème. D'une part c'était un phénomène jusqu'alors exclusivement linguistique. D'autre part, nous l'avons vu précédemment (dans le chapitre consacré au sens visuel), son domaine d'action va être considérablement réduit par l'image.

En fait, il est conditionné par une nécessité : devenir visuel, laquelle lui offre deux possibilités :

- le non-sens est un élément visuel dans le plan.

- le non-sens est un plan ou une séquence qui s'immisce dans le récit. Il serait donc un élément visuel mais qui est non-sens de manière "contextuelle".

Dans les deux cas la notion de non-sens naît de son impossibilité à signifier vis-à-vis de l'ensemble dans lequel il est intégré.

II.1. Devenir visuel.

Où trouver cette image "non-sensique" dont le paradoxe est d'être incluse dans l'image, mais simultanément d'en être exclue au niveau des significations ? Nous avons observé antérieurement (dans le chapitre préliminaire) qu'il ne pouvait s'agir que d'une unité gestuelle signifiante assez élaborée.

Action.

A fortiori cette unité gestuelle signifiante peut être une action, car la notion d'action inclue déjà l'idée d'un certain agencement, qui est lui-même nécessaire au non-sens visuel. A l'instar de l'absurde, cette action peut découler de l'improvisation. Mais à l'inverse des actes absurdes que nous avons également évoqués, elle ne résulte pas d'une sorte d'élan irrépressible. Au contraire, elle se fonderait plutôt sur une réminiscence. C'est un acte passé qui ressurgit dans un environnement différent, une action fortement mémorisée par son créateur, qui la fait surgir de manière mécanique.

"Charlot se promenait dans ses films en prenant au hasard le pouls de ses partenaires¹ ", raconte Petr Král. Voilà un exemple précis de cette assez rare action "nonsensique". C'est une résurgence du passé de Charlot qui le pousse instinctivement à répéter ce geste et non une improvisation fondée sur son environnement. L'action non-sens est là, elle apparaît entière pour disparaître aussitôt. Dans ce cas, cela n'a rien à voir avec cette sorte de dépassement que connaît l'absurde, avec un sens en "sur/sous régime".

Pourtant, il est aussi tout à fait possible d'imaginer un non-sens découlant de cette notion de dépassement. Rappelez-vous le schéma que nous avons donné au chapitre des définitions indiquant une échelle de valeur du sens au non-sens pur : l'absurde découle du sens, et ce en raison de ce dépassement. Le non-sens succédant lui à l'absurde, serait-il possible d'imaginer là aussi la présence d'un "dépassement" régulant le passage de l'absurde au non-sens ?

Mouvement

Si un non-sens visuel ayant pour origine l'absurde peut exister, qu'elles en seraient les caractéristiques ? Il ne pourrait être action, car il est, nous l'avons dit, un "dépassement" de l'absurde, or l'absurde se constitue au niveau de l'action ; ce non-sens doit donc recherché une forme au-delà de l'action. De celle-ci doit s'extraire un nouvel élément ayant la possibilité de recevoir un sens (puisque le non-sens possède un sens propre). Il s'agit donc d'un mouvement.

Ce mouvement possède à peu près la même origine que l'action non-sens, c'est-à-dire une sorte de mécanisation ou de répétition. Mais celles-ci sont poussées à l'extrême dans la durée² et ne donnent plus l'impression d'avoir ni début, ni fin. Elles simulent une disparition, une anesthésie momentanée du temps. Poussé donc par une répétition ou une mécanisation à outrance, ce n'est plus l'action qui se détache d'un fond

¹ Petr Král, *Le burlesque ou morale de la tarte à la crème*, op cit, p262.

² Mais c'est surtout l'idée de répétition qui prévaut, car une grande intensité de mouvement peut rendre, à propos de ce sujet, le même effet qu'une répétition de longue durée.

figuratif mais le mouvement qui se détache de l'action ; celle-ci constituant alors le fond figuratif.

Ce mouvement, qui n'est dès lors plus une action, se trouve dans une sorte de stase tout à fait semblable au non-sens¹ ; et, celui-ci, vu sous cet angle, apparaît de fait comme un dépassement de l'absurde.

II.2. Devenir élément du récit.

La deuxième possibilité qui est offerte au non-sens n'est plus visuelle : ce n'est pas sa propriété visuelle qui le définit comme non-sens mais sa propriété "contextuelle". C'est-à-dire que l'élément non-sens est tel en fonction du récit, de la diégèse².

Montage

Le non-sens, ainsi abordé, est évidemment lié au montage. Mais, au contraire d'un absurde engendré par un agencement somme toute déficient, le montage non-sens doit être un acte extrêmement réfléchi : peut-être lors du scénario, forcément durant le tournage et le montage. Ici l'improvisation, source créatrice d'absurde, est bannie car il ne saurait y avoir de montage accidentel de plans ou de séquences, par exemple, dont le sens serait exact, complet, et qui toutefois n'aurait pas de signification vis-à-vis de la diégèse. C'est pourquoi nous ne connaissons pas d'exemple datant de cette époque, et probablement il n'en existe aucun. Il faut quand même signaler cette possibilité théorique, car elle aboutira ultérieurement chez d'autres burlesques.

¹ Ceci est malheureusement une analyse purement théorique car n'avons pas réussi à dénombrier un seul exemple pouvant la confirmer.

² L'exemple tiré du film des Nuls, *La Cité de la peur*, inclus dans le chapitre consacré aux définitions du non-sens, répond tout à fait à l'analyse ci-dessus.

Gag

Dans l'absolu, le gag est l'élément le plus proche de la structure du non-sens. Le gag est en fait un "élément ajouté" au récit dont la trame ne souffre, *a priori*, ni de son absence, ni de sa présence (mais dans bien des cas c'est lui qui en fait la richesse). Si l'on se réfère à la définition qu'en donne **François Mars**, le gag "est un phénomène extérieur à l'action¹". Il ajoute plus loin : "il faut absolument au gag, même verbal, une insolente gratuité qui l'isole du contexte et en fait un *tout* se suffisant à lui-même²". De par sa structure : un sous-ensemble du récit, narrativement peu chargé, mais dont la signification est entière et autonome, le gag est très semblable au non-sens. Pratiquement, il constituerait le chaînon manquant entre le mouvement ou l'action non-sens et sa représentation contextuelle puisque les deux cohabitent en lui : il est en même temps contenu et contenant.

D'un autre côté, le gag ne peut véritablement être non-sens en raison de son inclusion dans le récit. C'est une entité soit-disant superflue, mais pas totalement étrangère (souvent seul le protagoniste principal est l'élément commun entre lui et le récit). Le gag reste un élément rationnel, il exprime tout de même quelque chose (de superflu ou non mais de bien réel), or le mouvement non-sens n'exprime plus que son être ; l'action non-sens exprime quelque chose mais son isolement contextuel interdit l'émergence de cet exprimé et la renvoie au même stade que le mouvement "nonsensique". Le gag possède la structure du non-sens mais il est conciliable avec son entourage (c'est même une des premières règles qu'il doit respecter).

Une autre différence peut être signalée. On distingue souvent gag et effet comique. Le gag serait le fruit d'un raisonnement, d'un agencement réfléchi ; l'effet comique le résultat d'un agencement fortuit.

¹ François Mars, *Le Gag*, éditions du Cerf, 1964, collection "7ème Art", 148 pages, p11.

² *ibid*, p156.

"Avec le gag", nous dit Jean-Pierre Coursodon, "le rire n'est plus l'écho automatique d'un effet isolé, simple au sens chimique du mot et ne renvoyant qu'à lui-même, mais l'appréciation réfléchie d'une suite d'actions plus ou moins complexes distribuées dans le temps et étroitement liées entre elles, le comique naissant des *rappports* logiques qui réunissent ces actions¹".

Or un point important concernant le non-sens et l'absurde est qu'ils restent l'un et l'autre (si l'on s'en tient à cette définition du gag) exclusivement des effets comiques. Leur propension à déstructurer le récit inhibe leur implication dans toute forme de construction². Aussi complexes qu'ils soient ils restent des effets comiques (ce qui n'est nullement dévaluant).

Conclusion

Le non-sens apparaît comme un élément bien plus complexe que l'absurde. Et de fait sa présence dans les films de cette époque est très rare pour ne pas dire inexistante. D'une part parce que, à l'inverse de l'absurde, il est beaucoup moins naturel, sa création est donc nettement plus ardue. D'autre part il est aussi, en raison des représentations qu'il doit adopter à l'époque, beaucoup moins risible. Ces deux raisons expliquent aisément sa raréfaction.

¹ Jean-Pierre Coursodon, *Buster Keaton*, op cit, p244.

² Nous aborderons ce sujet plus loin.

III. Esthétisme et absurde

Une étude des formes de l'absurde ne peut se passer d'une analyse esthétique car, d'une part, la forme conduit à l'esthétisme, et d'autre part, très logiquement, cet esthétisme évoluera en fonction des mutations subies par sa forme.

Prenons comme point de départ les quatre exemples donnés dans la partie II, concernant l'improvisation (pages 34-35) c'est-à-dire, les scènes de Turpin, Vernon, Keaton et Chaplin. En fonction d'un jugement personnel, nous dirions que les trois premiers exemples font naître en nous le rire, un certain plaisir, mais peu de satisfaction esthétique. Au contraire, la scène de *The Pawnshop* de Chaplin¹ réveille d'abord un sentiment de stupeur, puis de grâce mêlée de poésie. Cependant, la notion de beauté -du beau- semble peu adaptée à l'absurde (cette hypothèse est toujours le fruit d'un jugement subjectif, et nous la confirmerons ou l'infirmerons plus loin !). Enfin, ce n'est pas à proprement parler la forme en elle-même qui nous a séduite dans cette dernière séquence, mais l'usage imaginatif qu'en faisait Charlot.

Qu'est-ce qui différencie cette dernière séquence des trois autres ? Peut-on évoquer et légitimer, à propos de la scène de Chaplin, un certain esthétisme dans l'absurde, et si oui, lequel ?

Le sentiment de stupeur que nous avons évoqué, l'idée selon laquelle l'imagination de l'artiste prévaut sur la forme nous indiquent une première piste, qui nous conduit à la notion de *sublime* telle qu'elle fut présentée aux XVIII^{ème} siècle (notamment par Kant), puis reprise par le mouvement romantique² de la fin du XVIII^{ème} au XX^{ème} siècle (notamment par Hegel et Nietzsche).

Selon Emmanuel Kant, "le beau de la nature concerne la forme de l'objet, qui consiste dans la limitation ; en revanche, le

¹ Chaplin dans *The Pawnshop*, se retrouve face à un réveil récalcitrant qui dans ses mains ne cessera de se transformer : en cœur humain, en boîte à sardines, en plat d'anguilles, en tuyau à pipe bouché etc...

² cf Marc Sherringham, *Introduction à la philosophie esthétique*, éditions Payot, 1991, collection Petite Bibliothèque Payot n123, 310 pages.

sublime pourra être trouvé aussi en un objet informe, pour autant que l'*illimité* sera représenté en lui ou grâce à lui et que néanmoins s'y ajoutera par la pensée la notion de sa totalité ; ainsi le beau semble convenir à la présentation d'un concept indéterminé de l'entendement, et le sublime à celle d'un concept indéterminé de la raison. (...) Le beau entraîne directement un sentiment d'épanouissement de la vie et de ce fait est susceptible d'être uni avec l'attrait et une imagination qui joue ; (...) le sentiment de sublime est un plaisir, qui ne jaillit qu'indirectement, étant produit par le sentiment d'un arrêt des forces vitales durant un bref instant immédiatement suivi par un *épanchement* de celles-ci d'autant plus fort ; et par conséquent en tant qu'émotion, il ne semble pas être un jeu, mais une chose sérieuse dans l'occupation de l'imagination¹".

On retrouve dans le concept du *sublime*, ainsi décrit par Kant, ce que l'intuition nous a fait écrire quelques lignes auparavant à propos de la séquence de Chaplin : le *sublime* est le résultat d'un jugement de goût relatif, non pas à la forme (qui, elle, est associée au *beau*), mais aux pensées, aux *Idées de la raison* qu'il suscite². Et, la raison étant impuissante à concevoir la chose dite *sublime* dans sa totalité, un conflit naissant entre l'imagination et la raison, un sentiment d'arrêt des forces vitales puis d'*épanchement* apparaît. C'est ce que nous avons appelé "stupeur"³...

L'absurde n'est donc pas *beau*, car il n'est pas esthétique en raison de sa forme, mais par le biais des sentiments qu'il éveille en nous. Par une utilisation inédite des formes, l'absurde semble susciter une sorte d'extase que l'on peut traduire par le concept de *sublime*.

Cependant, lorsque Kant formule sa définition du *sublime*, elle est encore loin d'inclure les "frasques" de l'absurde, qui détruisent, bafouent et recréent le réel selon leurs codes. Le *sublime* classique qui fut jusqu'alors l'apologie de "la belle forme, du triomphe absolu de la visibilité supérieure de

¹ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, éditions Librairie philosophique J.Vrin, 1993, bibliothèque des textes philosophiques, traduction Alexis Philonenko, 482 pages.

² "(...) le sublime authentique ne peut être contenu en aucune forme sensible ; il ne concerne que les Idées de la raison²", id, p120.

³ Il est intéressant de noter que ce sentiment d'*épanchement* est très proche de celui conférer au rire par Herbert Spencer, cf page 20, note 6.

l'être¹" influe encore sur la définition kantienne. Et le sublime, même s'il inclut désormais l'*obscurité*, le *désordre* et le *chaos*² est encore à l'image de la "dignité" qu'il véhicule : "est sublime en comparaison de quoi tout le reste est petit³", nous dit Kant.

Il faut en fait attendre le mouvement philosophique esthétique du romantisme pour pouvoir réellement mettre en évidence le lien qui unit le *sublime* à l'absurde.

Dans le romantisme⁴, il n'y a désormais plus de modèle, l'intelligence consiste tout simplement à apprendre à voir le monde. L'oeuvre d'art n'est plus à l'image de la vérité, elle l'a créée. Avec ces deux postulats, l'artiste a repris tous ses droits sur son oeuvre car la beauté de celle-ci se trouve en lui, et non en fonction de critères ou d'idéaux extérieurs. Ainsi donc, la matière plastique perd sa primauté aux dépens de l'usage que l'artiste en fait.

"La transfiguration artistique du banal, qui caractérise les derniers développements de l'art romantique, désigne en profondeur l'indifférence à l'égard de l'objet, réduit à un simple prétexte pour affirmer l'intériorité subjective. (...) l'objet devient l'occasion de prouver la virtuosité transfiguratrice du sujet. Le style de l'artiste devient essentiel. (...) la victoire du signifiant sur le signifié à l'intérieur de l'oeuvre d'art, renforce encore la domination géniale de l'artiste⁵".

L'absurde trouve donc ainsi un accès, un droit, à l'esthétisme, lui qui justement use des formes les plus communes de la vie et les transforme en figures inédites et insolites. Jugement qui est renforcé par cet extrait de l'*Esthétique* de Hegel, dans lequel on croit quasiment voir une description de la scène de Chaplin.

¹ Marc Sherringham, *Introduction à la philosophie esthétique*, op cit, p203.

² cf Emmanuel Kant, *Critique de la faculté du juger*, op cit, p121.

³ Emmanuel Kant in Marc Sherringham, *Introduction à la philosophie esthétique*, op cit, p216.

⁴ cf Marc Sherringham, *Introduction à la philosophie esthétique*, op cit.

⁵ Marc Sherringham, *Introduction à la philosophie esthétique*, op cit, p263.

"Dans l'humour", nous dit Hegel, "l'artiste ne se propose pas de donner une forme artistique et achevée à un contenu objectif déjà constitué dans ses principaux traits, en vertu des propriétés qui lui sont inhérentes, mais il s'introduit pour ainsi dire dans l'objet et applique le principal de son activité à dissocier, à décomposer par des trouvailles subjectives, des traits d'esprit inattendus, des idées frappantes, tout ce qui tend à s'objectiver et à revêtir une forme concrète et stable. On enlève ainsi à un contenu objectif toute son indépendance et on abolit du même coup la stable cohérence de la forme découlant de la chose elle-même ; la représentation devient un jeu avec les objets, une déformation et un renversement des sujets, un va-et-vient et un entrecroisement d'idées et d'attitudes par quoi l'artiste exprime le peu de cas qu'il fait de l'objet et de lui-même¹".

L'absurde trouvera même, dans la philosophie nietzschéenne qui conclut les thèses romantiques, une apologie de sa nature négative. -Négative en le sens où l'absurde est engendré par la destruction du sens, par des assemblages hétéroclites, heurtés, en un mot qui paraissent de prime abord "contre-nature"- . Car, dans la philosophie nietzschéenne, la puissance créatrice est duelle, elle a deux faces. L'une des faces est représentée par Apollon, (et serait en rapport avec la notion du *beau*) qui personnifie la belle apparence, l'harmonie. L'autre est représentée par Dionysos, qui personnifie la violence, la démesure et le déchirement.

Nietzsche s'interroge, "je me demande si c'est la faim ou le trop-plein qui est ici devenu créateur ? (...) si c'est le désir de fixité, d'éternisation, d'être qui est à l'origine de l'acte créateur ou au contraire le désir de destruction, de changement, du nouveau, de l'avenir, du *devenir*²".

Et, selon Nietzsche, c'est le créateur dionysiaque, représentant du *trop-plein*, de l'acte de destruction, de changement, etc., qui, dans l'avenir, va devenir le seul créateur possible à travers ce qu'il appelle le "pessimisme dionysiaque³".

¹ G.W.F. Hegel in Marc Sherringham, *Introduction à la philosophie esthétique*, op cit, p262.

² Friedrich Nietzsche, *Le gai savoir*, éditions Gallimard, 1982, collection folio/essais, traduction Pierre Klossowski, 384 pages, pp278-279.

³ id, p280.

"L'être le plus riche en abondance vitale," nous dit Nietzsche, "le dieu et l'homme dionysiaques peuvent s'offrir non seulement la vue de ce qui est terrible et problématique, mais aussi de commettre même une action terrible et de se livrer à tout luxe de destruction, de décomposition, de négation : chez eux le mal, l'absurde et la hideur semblent ainsi permis, en vertu d'un excédent de forces génératrices et fécondantes, capables de transformer n'importe quel désert en pays fertile⁴".

En conclusion, l'absurde est tout à fait susceptible de véhiculer un esthétisme. Puisque, il fait naître en nous, dans certains cas, un sentiment que l'on a associé au sentiment du *sublime*, et que, dans le même temps il répond aux caractéristiques de l'art telles qu'elles sont décrites par le *romantisme*.

Deux nouvelles questions se posent à nous. Qu'est-ce qui différencie désormais, sur le plan esthétique, l'extrait de Chaplin, des extraits de Vernon, Keaton ou Turpin ? Peut-on définir plus précisément le style de l'esthétique absurde ?

A la première question, nous pouvons répondre en nous reportant aux définitions du mouvement romantique. Chaplin s'est différencié des trois burlesques, dans ce cas, par l'imagination dont il a fait preuve en nous révélant l'objet qu'il maniait sous un angle totalement inédit, nouveau et surprenant. C'est l'émergence *de visu* d'un rapport totalement nouveau entre Charlot et le réveil, la contemplation d'un pur moment de création, qui éveille en nous le plaisir esthétique. Alors que, au contraire, les cabrioles de Bobby Vernon (plonger sous un tapis) ne sont pas nouvelles en elle-mêmes, seulement comiques dans leur contexte. Les actes absurdes des scènes de Keaton et Turpin paraissent déplacés dans le contexte où ils se trouvent, mais pas assez insolites, originaux ou inventifs pour provoquer un véritable sentiment esthétique : dans le cas de Chaplin s'est l'esprit qui manipule le réveil, dans les cas de Keaton et Turpin, c'est encore un réflexe corporel qui a provoqué l'absurdité, voilà toute la différence.

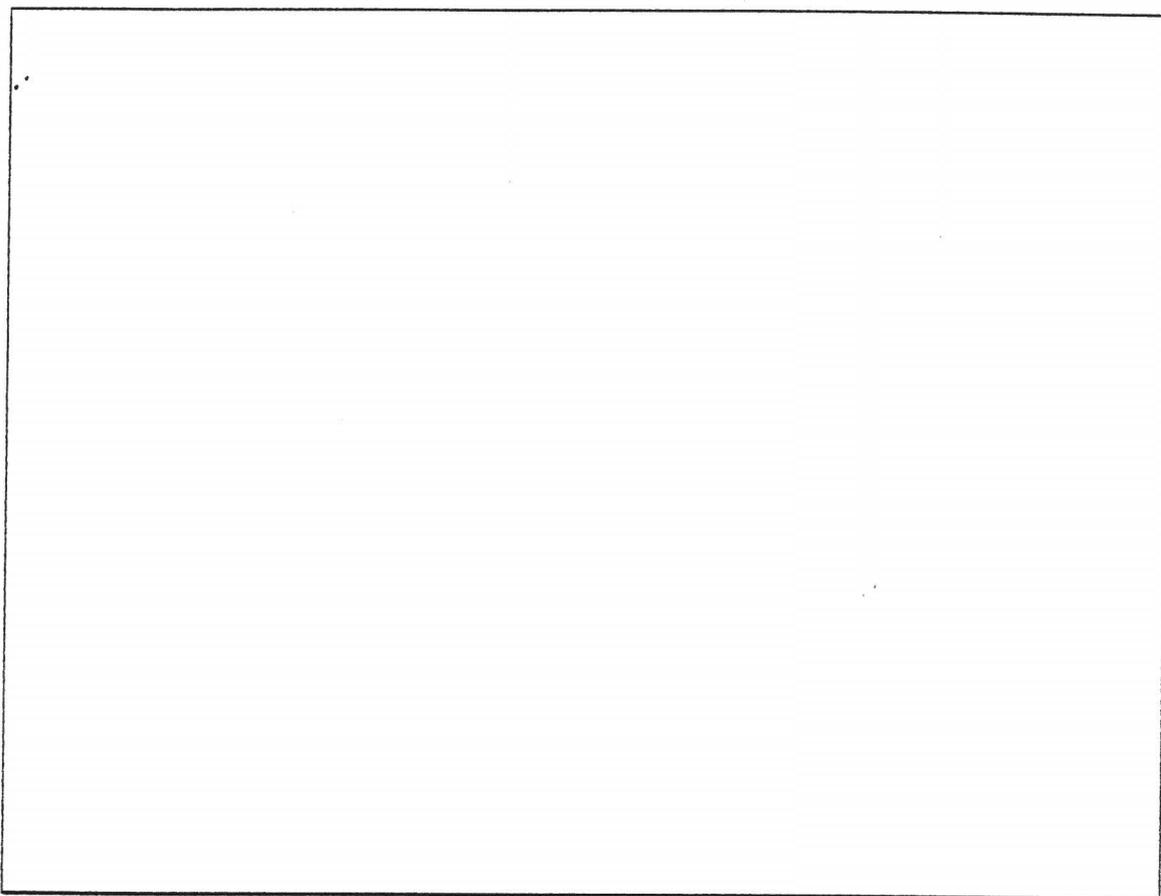
⁴ Friedrich Nietzsche, *Le gai savoir*, op cit, p278.

Pour répondre à la deuxième question, nous mettrons en parallèle l'esthétisme de l'absurde des burlesques muets avec un mouvement qui leur est contemporain et met en place un nouveau langage artistique -il s'agit bien évidemment des **surréalistes**- en concrétisant une forme d'art à l'image d'une part de certaines conceptions du romantisme, et d'autre part d'une forme d'expression où la raison, la rigueur etc..., volent en éclats. Les **surréalistes** prônent la toute-puissance de l'insconscient et de ses manifestations : le rêve, l'écriture automatique, etc.. La logique et la raison, en tant que garde-fous de la conscience, sont expulsées du domaine de la création. Les aboutissements artistiques du mouvement sont donc similaires à ceux de l'absurde. Certains assemblages incongrus sont quasiment interchangeableables comme par exemple la vache sur le lit de *L'Age d'or* et l'âne dans le piano dans *Le Chien Andalou* (Luis Buñuel) ou le cheval sur le piano dans *Wrong again* avec Laurel & Hardy. Certaines scènes ressemblent à des échos de *slapstick* comme le suggère l'extrait du scénario du film *L'Age d'or* distribué lors de ses premières projections : "Par la suite, on voit -le protagoniste du film- jeter par une fenêtre un sapin en flammes, un énorme instrument agricole, un archevêque, une girafe, des plumes¹."

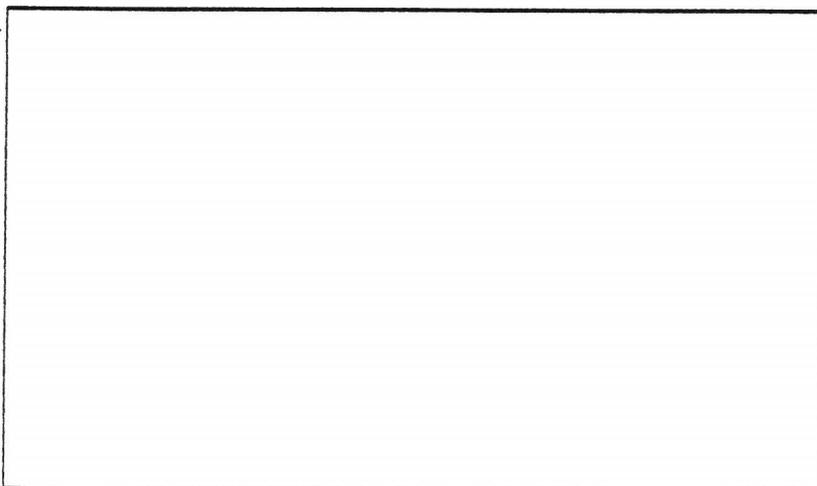
Or, s'il faut voir dans ces visions surréalistes (autant du reste celles des **surréalistes** que celles des burlesques) une recherche artistique, c'est celle de la poésie.

Il n'est pas surprenant d'aboutir à la poésie. C'est, tout comme l'absurde, un art du langage qui a vu ses formes évoluer dans le domaine du visuel. Et puis, l'absurde possède un antécédent, un passé où la poésie est présente : les *nursery rhymes*, les *limericks* ou les *fatrasies* en sont des formes quelques peu parallèles, le *Jabberwocky* ou *La chasse au Snark* de Lewis Carroll, des formes véritablement artistiques.

¹ Maurice Nadeau, *Histoire du Surréalisme*, op cit, p314.

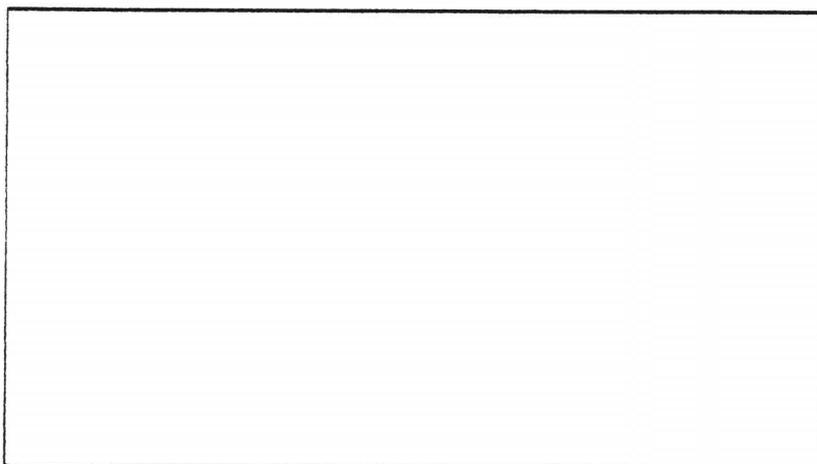


Laurel et Hardy dans
Wrong Again.



L'Age d'or de Luis Buñuel

Le surréalisme
et l'absurde :
un esthétisme
similaire.



Un chien andalou de Luis
Buñuel.

Toutefois le cinéma nécessite une approche différente de celle de l'écriture, et les critères de la poésie ne sont plus les mêmes. Jean Cocteau, qui fut lui-aussi associé au mouvement surréaliste, émaille ses textes de toute une gamme de propos au sujet de ce qu'il appelle la "poésie cinématographique". Et, les aspects qu'il met en valeur sont singulièrement proches, une fois encore, de ceux de l'absurde.

Selon lui, "Un poète ne doit pas se soucier de poésie, la poésie doit jaillir toute seule (...) ; la poésie doit sortir de l'organisation des images¹", ou, autrement dit : "la poésie doit venir d'on ne sait où, et non de l'intention de faire de la poésie, et c'est cette poésie là qui est forte²."

On sait des burlesques qu'ils ne se souciaient guère d'esthétisme, encore moins de poésie (et ce jusqu'à l'évolution manifeste de style dans les années vingt que nous aborderons dans le prochain chapitre). Cette absence de désir esthétique leur permet d'éviter de sombrer dans le poétique -antithèse péjorative selon Cocteau de la poésie- écueil que n'éviteront pas forcément les grands solitaires à venir ; mais surtout de faire jaillir, à l'improviste, la véritable poésie.

Car, la poésie, aux yeux de Cocteau, est aussi accidentelle, et souvent le fruit du hasard ou de l'erreur.

"Les poètes ne vivent que d'accidents," nous dit-il, "dès que tout à coup l'accident cesse pour faire place à une vaste phrase qui se déroule, c'est la pompe, c'est la mort. Il me semble qu'il n'y a de beauté qu'accidentelle³."

Or si le hasard est plutôt à mettre en rapport avec l'improvisation ou la spontanéité nécessaires à l'absurde, l'erreur et l'accident en sont des représentations possibles, l'absurde est l'erreur, l'accident de sens.

¹ Jean Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, éditions Pierre Belfond, 1973, collection Ramsay Poche Cinéma. 188 pages. p108.

² id, p141.

³ id, p114.

Enfin, la "poésie cinématographique" naît d'un assemblage ou d'une mise en valeur qui consiste à présenter les choses sous un aspect totalement inédit. On retrouve ici clairement les thèses du romantisme.

Cocteau dira : "le secret de la poésie, c'est de dépayser des choses que l'habitude nous cache et de les placer sous un angle qui nous les fasse voir comme si s'était la première fois qu'un sauvage voyait un avion, un téléphone, une lampe électrique ou une fourchette¹."

Tout l'art possible de l'absurde tiendrait en conséquence dans la réussite de ces déviations, assemblages hétéroclites ou dépassements, fruits de mélanges accidentels ou hasardeux (dus à l'improvisation ou à l'émulation) ; qui placés devant les yeux des spectateurs (probablement hilares) provoqueraient un sentiment de sublime et que l'on nommeraient poésie. Ainsi, l'esthétisme de l'absurde se résume dans cette phrase d'**André Malraux** : "Pour que l'art naisse, il faut que la relation entre les objets représentés et l'homme soit d'une autre nature que celle imposée par le monde²".

¹ Jean Cocteau, *Une Encre de Lumière*, (textes retrouvés et textes inédits publiés par François Amy de La Bretèque et Pierre Caizergues), éditions du Centre d'Etudes Littéraires Françaises du XX^e, Université Paul Valéry, Montpellier, 1989, 108 pages, p84. C'est nous qui soulignons.

² André Malraux, *Les Voix du silence*, éditions Nouvelle Revue Française, 1951, collection Galerie de la Pléiade, 657 pages, p275.

Chapitre IV. L'âge d'or du burlesque :
 une voie sans issue pour le non-sens et l'absurde.

Les années vingt représentent pour beaucoup l'apogée cinématographique du burlesque cinématographique. Ce furent des années flamboyantes où le succès et le génie de Chaplin, Keaton, Lloyd, Langdon, Laurel et Hardy apparurent au grand jour. Ce qui précéda cette période semblait alors n'être qu'une préhistoire, une gestation ; ce qui la suivit, des créateurs toujours redevables à ces années d'or.

Paradoxalement, plus les burlesques devenaient de véritables artistes, plus le non-sens et l'absurde étaient repoussés aux confins de la création jusqu'à disparaître presque totalement des écrans. L'évolution du burlesque semblait devoir se faire sans l'absurde. Sa disparition même apparaissait comme une condition *sine qua non* de la respectabilité artistique à venir.

Toutefois ce n'est pas seulement l'évolution stylistique qui entraîna sa raréfaction, mais aussi les mutations techniques. Finalement, émergeant dans ces années vingt, bon nombre de facteurs vinrent troubler le développement de l'absurde.

IV.1. Fin de l'improvisation¹

Le premier stade de cette désagrégation de l'absurde intervient au sein même de son processus de création : au niveau de l'improvisation. Cette méthode de création va se raréfier entraînant dans sa chute l'absurde. Cette disparition partielle intervient pour diverses raisons. La première est sûrement d'ordre artistique, l'euphorie créatrice des premières années des burlesques va laisser peu à peu la place à des créateurs plus mûrs. Le *slapstick* s'essoufle autant auprès du public que chez les acteurs. "Il devient de plus en plus difficile de satisfaire le public des comiques

¹ Cette "fin de l'improvisation" est surtout visible chez les burlesques les plus modernes et les plus célèbres. Historiquement nous pourrions la dater de 1923, (de *The Three Ages* de Keaton) à 1929, date de la crise économique.

cinématographiques", affirme **Sennett**, "le *slapstick* d'autrefois ne répond plus au besoin des spectateurs. Il fut un temps au théâtre et plus particulièrement au cinéma, ou un maquillage particulièrement grotesque suffisait à un acteur pour faire rire le public à chaque apparition. Cette époque est révolue (...) dans le domaine des films comiques, les styles changent aussi vite que dans celui des chapeaux féminins¹". On va donc rechercher l'absurde de manière plus cérébrale, au niveau du scénario. Mais, sans la spontanéité libérée par l'improvisation, l'absurde devient un élément bien plus embarrassant qui s'épuise à son tour. Plus embarrassant car moins naturel ce qui le met en porte-à-faux avec son statut précédent ; et en étant moins naturel l'absurde dérange.

La seconde raison tient à une évolution non pas stylistique mais économique. Le cinéma se structure, s'élabore. Une nouvelle ère est en passe de voir le jour, elle va s'accompagner de bouleversements économiques. C'est bien évidemment les conséquences d'un art en train de passer de l'artisanat à l'industrie. Le cinéma en devenant industriel se transforme simultanément en un marché potentiel où la recherche du bénéfice fait son entrée.

"Mes nuits étaient courtes", se rappelle **Mack Sennett**, "j'étais impliqué dans les grands changements qui affectaient le cinéma, lequel n'était plus simplement un jeu mais une industrie mondiale qui allait finir par transformer Hollywood en une véritable citadelle. Le long métrage à gros budget (...) était en passe de prendre la relève des petits films saccadés qui avaient dominé le cinéma jusqu'alors²".

Seul **Chaplin** peut se permettre désormais d'utiliser beaucoup de pellicules. Pour minimiser les risques financiers, on accorde une place plus grande au scénario. Double intérêt donc désormais pour les scénaristes dont les inventions remplacent désormais celle venues de l'improvisation, et sont sensées limiter les risques et les frais des tournages.

¹ Jean-Pierre Coursodon, *Keaton et Cie, les burlesques américains du muet*, éditions Seghers, 1964, collection "Cinéma d'aujourd'hui" n25, 208 pages, pp14-15

² Mack Sennett, *Le Roi du comique*, op cit, p261.

"L'expérience nous montra que, sans une préparation méthodique et laborieuse, on ne pouvait pas réaliser de bons films. (...) plus on dépensait d'argent au stade du scénario, moins le film coûtait cher à tourner¹".

Les problèmes financiers vont devenir d'autant plus importants désormais que la longueur du métrage des films augmente de manière manifeste. Les burlesques habitués aux deux bobines, passent peu à peu, suite aux réussites de Chaplin ou Keaton, aux quatre ou cinq bobines. Cette mutation est, évidemment, toujours liée à une évolution du style (dont nous parlerons plus loin), et simultanément au goût du public. Le temps des premiers slapstick était désormais bien révolu, d'autant plus que tous ces problèmes financiers vont bientôt se démultiplier avec l'apparition subite de la crise économique.

IV.2. L'absurde et le non-sens comme éléments destructurants.

Le deuxième élément qui entra en jeu dans cette disparition partielle de l'absurde fut justement cet allongement de la durée des films qui devenaient peu à peu des longs-métrages. Or la durée et l'absurde sont inconciliables, pourquoi ? On pourrait dire de l'absurde et du non-sens qu'ils sont des éléments destructurants. Ce sont des perturbateurs. "Le problème de la comédie non-sensique c'est sa longueur", nous dit John Cleese (l'un des Monty Python), "il est difficile de demeurer dans l'absurde pendant une heure et demie. Au bout d'une heure, on a vraiment besoin d'une histoire pour donner une armature à l'ensemble. Et s'il faut une histoire, celle-ci doit être crédible. Or la crédibilité souffre si le non-sens est tyrannique²".

Il serait bon de distinguer de nouveau non-sens et absurde, car si l'absurde appauvrit le sens global provoquant ainsi son extinction progressive, le non-sens est un élément plus percutant qui nous fait basculer d'un coup dans son monde.

¹ Mack Sennett, *Le Roi du comique*, op cit, p160.

² Yves Allion, *interview de John Cleese*, Revue du cinéma n445, pp61-62.

la frontière est nette, tranchée ; l'action de l'absurde est plus étirée en longueur.

L'absurde et le non-sens sont donc tout d'abord "destructurants" car ils sapent le sens des récits. La continuation probable, normale, plus encore attendue, est détournée ; elle a échoué.

Cette facilité à rendre la continuation d'un récit, jusqu'alors logique, hypothétique constitue la deuxième facette de leurs qualités, on oserait presque dire iconoclaste. Car, bien plus insidieusement que de détruire peu à peu ou brutalement le récit, en faisant la preuve de leur présence, l'absurde et le non-sens relativisent tous les éléments postérieurs et antérieurs à leur apparition. Ils mettent un terme à l'envoûtement du spectateur, annihilent toute illusion d'une histoire. Ils détruisent la fonction de narration, matière essentielle des longs métrages alors naissants. Il y a un mouvement de recul de la part du spectateur. C'est bien Keaton qui écrivait très justement dans ses mémoires : "dans un grand film, il fallait que les spectateurs croient aux personnages qu'on leur montrait. En leur proposant un gag absurde, c'est comme si nous leur avions crié tout à coup *Poisson d'avril !* ou *On vous a bien eu !* pour avoir cru à notre histoire¹".

Ce qui était possible dans un court-métrage, un récit éclaté par l'absurde, devient intenable dans le cadre d'un long métrage car cela est très exténuant pour l'esprit dont une des fonctions habituelles est de chercher à rassembler, construire.

Tout cela, la disparition partielle de l'improvisation et la faculté "destructurante" du non-sens et de l'absurde, est inévitablement accompagné d'un changement de style. Celui-ci clôturera cette extinction progressive de l'absurde.

¹ Buster Keaton, *Slapstick* ("My Wonderful World of Slapstick"), avec la collaboration de Charles Samuels. éditions Librairie l'Atalante, 1984, collection Points Virgule n49, traduction de Michel Lebrun. 318 pages, pp167-168.

IV.3. Changement de style.

Le cinéma se structure, s'élabore, il se cherche une consécration qu'il ne pense pas trouver dans les frasques impromptues des troupes de **Sennett** ou d'**Hal Roach** mais dans un art de la narration. Les groupes, les troupes comme les célèbres **Keystone Cops** vont laisser la place à ceux que l'on a appelé les grands solitaires : **Chaplin**, **Keaton**, **Langdon** etc... C'est un autre élément qui va à l'encontre de l'absurde. Car l'émulation qui régnait entre les différents protagonistes entraînant les débordements propres à l'absurde laissent place à l'imagination de l'artiste. On ne s'entrechoque plus, l'artiste est libre, seul : il crée en produisant plutôt qu'en associant ou en brisant. On retrouve là plutôt le côté positif de l'imagination que l'aspect négatif de l'absurde.

Cette évolution s'accompagne d'un retour au réalisme et d'une recherche d'esthétisme. Les burlesques ne veulent plus seulement faire rire, leurs films véhiculent d'autres émotions comme la pitié ou la compassion (**Chaplin** et **Langdon** en sont les maîtres). "Le rire, de plus en plus, est d'origine intellectuelle et non simplement physique, comme aux anciens jours des tartes à la crème et des poursuites échevelées¹". Or nous avons vu que l'absurde est spécifiquement, dans la période du muet, un phénomène physique. La question qui se pose serait de savoir si cette évolution représente la recherche d'une certaine reconnaissance artistique ou si elle correspond à un épuisement des anciennes formes burlesques ; à cela il n'y a pas de réponse précise. Les conséquences sont moins abstraites : le non-sens est complètement inusité, l'absurde n'est plus accepté qu'à "dose homéopathique" ou alors sous couvert d'une explication onirique. L'évolution technique va aussi peu à peu réduire l'absurde en faisant disparaître peu à peu les montages maladroits ou accidentels.

Evidemment, le rythme effréné du *slapstick* laisse place à une pulsation plus posée (Tout comme l'absurde, le rythme des *slapsticks* serait difficilement acceptable dans le cadre d'un

¹ Harold Lloyd in Roland Lacourbe, *Harold Lloyd*, éditions Seghers, 1970, Collection Cinéma d'aujourd'hui" n°66, 182 pages, p146.

long-métrage). Les seuls véritables célébrités qui parviendront à concilier l'absurde avec un rythme lent sont **Laurel & Hardy**. Mais, le lancement de leur carrière commune ne débutera qu'en 1926-1927, et leur premier long métrage ne date que de 1931. Et puis, à l'image des artistes d'**Hal Roach**, ils usent surtout de l'émulation, beaucoup moins touchée que l'improvisation.

Pour clore l'évocation de ce déclin de l'absurde, il faut mettre en évidence un paradoxe intéressant. Si l'absurde n'est plus traité de manière concrète, physique, il ressurgit (comme si, nous l'avons dit à son propos dans notre introduction, sa présence était vitale) sous un aspect métaphysique. En effet, avec l'évolution des thèmes et des interprétations, c'est la présence d'un absurde surtout métaphysique qui se fait jour, et de manière étonnante, chez ceux qui tangiblement s'en sont le plus éloignés : **Chaplin**, **Keaton** ou **Langdon**¹.

En témoigne l'incompatibilité et l'incompréhension qui règnent entre **Langdon** et la vie (particulièrement *Three's crowd*), les conditions de vie de **Charlot** ou le fatalisme de **Keaton**. Des trois, **Keaton** est celui dont la symbolique est la plus tranchée : la roue à aube dans laquelle il est prisonnier (*Daydreams*) en est sûrement l'exemple le plus célèbre, du moins le plus explicite. Symbolique d'autant plus accentuée par la noirceur de son monde, de loin le plus macabre : exécution capitale dans *Convict 13*, suicides dans *Hard Luck* et *Electric House*, meurtres dans *Frozen North*, accident fatal dans *Love Nest...*

Cette période difficile pour l'absurde débute dès les premières réalisations des années vingt et prendra brusquement fin avec la crise de 1929. Le choc psychique qui l'accompagne et l'explosion du cinéma parlant transformeront radicalement la place tenue par l'absurde qui va de nouveau être au faite de la production cinématographique burlesque.

¹ **Harold Lloyd**, est peut-être le moins absurde de tous ces comiques, les choix réfléchis qu'il a concédé à son art semblent lui interdire l'utilisation de tout élément qui paraisse quelque peu irrationnel encore moins fataliste comme le sont l'absurde concret et l'absurde métaphysique ; c'est pourquoi nous l'écartons de nos propos.