

## TROISIEME PARTIE : LE BURLESQUE PARLANT

### Chapitre I. De la crise économique de 1929 à l'Holocauste

#### I.1. Deux facteurs capitaux, la crise de 1929 et l'avènement du parlant.

Alors que les années vingt touchent à leur fin, deux facteurs vont bouleverser les relations qui existaient entre l'absurde et le cinéma burlesque. Un facteur économique accompagné d'une résonance psychologique : la crise économique de 1929, dont les conséquences s'étendront jusqu'à la Seconde Guerre Mondiale ; et un facteur technique : l'invention du cinéma parlant.

##### I.1.a. La crise de 1929.

Nous avons déjà eu l'occasion de dire que l'absurde métaphysique et l'absurde concret sont intimement liés l'un à l'autre. Il paraît clair que l'absurde *physique* ou *concret* des burlesques ne se conçoit inconsciemment que grâce à la présence implicite de cet absurde métaphysique. On peut donc penser que la raréfaction de l'absurde qui est apparue dans les années vingt fut en grande partie due à l'état psychologique général, très positif à l'époque<sup>1</sup>. Les conditions de vie des années vingt furent bonnes, il y eut un "dynamisme indiscutable et même provocant (...), parler de "boom" entre 1925 et 1929 semble excessif ; toutefois l'expansion est frappante dans la plupart des pays du monde capitaliste<sup>2</sup> ".

Chez **Sennett**, la chose est saisissante : "C'était une époque imprévisible. Chaque américain s'enrichissait et se sentait à l'abri de tout danger. Il y eut un formidable élan de vie pendant cette époque folle du début des années vingt, mais personne ne pouvait prédire l'avenir. Ces années marquèrent l'apogée de ma carrière : on réalisait de grands films, on gagnait beaucoup d'argent et on pensait qu'il n'y aurait jamais de fin<sup>3</sup> ".

<sup>1</sup> Cette hypothèse expliquerait donc *a contrario* l'explosion véritable de l'absurde cinématographique durant la Première Guerre Mondiale.

<sup>2</sup> Bernard Gazier, *La Crise de 1929*, éditions PUF, 1983, 3ème édition 1989, collection Que sais-je n2126, 126 pages.

<sup>3</sup> Mack Sennett, *Le Roi du comique*, op cit, p276.

Cet élan d'optimisme fut d'ailleurs un autre facteur qui joua un rôle important dans la disparition partielle de l'absurde des écrans. Et l'on comprend mieux en lisant **Mack Sennett** que l'absurde devait sembler *déplacé* pendant cette époque faste.

Mais, la crise économique de 1929 (américaine de surcroît -c'est le pays des burlesques-) va de nouveau tout bouleverser et donner un nouvel essor à l'absurde. Toutefois, cette réapparition de l'absurde va se faire en deux temps (de manière analogue à la crise) : 1) par un choc brutal (le "jeudi noir" en est le déclencheur) ; 2) par une cohabitation plus longue entre la crise et l'absurde qui s'exercera jusqu'à la Seconde Guerre Mondiale et plus précisément à la révélation et à la prise de conscience de l'existence de l'Holocauste (nouveau choc psychologique qui détronera son prédécesseur (la crise de 1929) et entrainera de nouvelles mutations). La crise fut donc un facteur fondamental du renouveau de l'absurde.

#### Une révélation soudaine

Le crach boursier en lui-même ne dura que quelques journées (le jeudi 24 et le mardi 29 octobre 1929 en restent les plus terribles). Personne n'écoutait véritablement les mises en garde qui avaient commencé à devenir alarmantes, et l'effondrement du marché fut soudain.

C'est donc un renversement brutal et total du mode de pensée et du mode de vie qui s'opère (aux Etat-Unis, car l'Europe sera touchée par les retombées un peu plus tard). Une révélation soudaine et irréversible : "la sentence qu'on nous avait appliquée était l'abolition de la décade 1920. Désormais, la vie ne serait jamais plus amusement ni jeux<sup>1</sup>", dira **Harpo Marx**.

---

<sup>1</sup> Harpo Marx, *Harpo et moi* (Harpo speaks !), éditions Freeway Press Inc., 1974, collection Ramsay Poche Cinéma n4, 437 pages, p277.

## L'absurde au quotidien : les années trente.

La catastrophe ponctuelle laissera la place à une ère de crise qui s'étendra pendant à peu près une décennie. Le chômage, l'inquiétude, la naissance du sous-développement, les crises sociales en sont les éléments prééminents. Le point culminant en étant "la panique de 1933 qui fut aux yeux des observateurs de la Société Des Nations *l'effondrement le plus dramatique de la confiance qu'on ait observé dans aucun pays depuis de longues années*<sup>1</sup>".

L'absurde revêt dès lors une signification bien plus importante, la simplicité qu'il pouvait encore véhiculer au début des années vingt et dans les années dix a disparue pour laisser place à un phénomène bien plus agressif dont le travail de sape est vécu au quotidien.

L'un des éléments les plus importants de la crise réside dans la montée du fascisme et particulièrement celle du nazisme (qui revêtira une importance particulière chez les burlesques souvent juifs d'origine).

"Le tournage de *Duck Soup*, le dernier film que nous venions de signer avec la Paramount, fut le plus difficile que j'aie jamais dû faire", racontera **Harpo Marx**, "l'ennui n'était pas tellement les horaires de travail, le directeur ou les chûtes que je devais faire (je n'étais jamais doublé). Non, l'ennui véritable c'était Adolf Hitler. Ses discours étaient maintenant retransmis en Amérique. Quelqu'un avait apporté une radio sur le plateau et par deux fois nous arrêtâmes le tournage pour entendre ses cris. Hindenburg étant mort, Hitler était maintenant le dictateur absolu de l'Allemagne<sup>2</sup>."

Il est clair qu'à travers la crise et ses composantes l'absurde à pris forme. Un seuil a été franchi dans l'inacceptable. Dans le domaine du cinéma burlesque cela va provoquer un total revirement de situation, car l'absurde, désormais chargé d'une autre "résonnance" (la crise en l'occurrence), ne sera jamais le même. Avant d'en étudier les

<sup>1</sup> Bernard Gazier, *La Crise de 1929*, op cit, p45.

<sup>2</sup> Harpo Marx, *Harpo et moi*, op cit, p334.

mutations, il nous faut nous attarder sur une autre transformation, quasiment simultanée à la crise : l'invention du cinéma parlant.

### I.1.b. L'avènement du parlant.

L'avènement du parlant va bouleverser radicalement le mode d'expression des comiques. La plupart des burlesques craignaient cette innovation, et certains à juste titre. Pour le non-sens et l'absurde c'est une manne. Ils retrouvent à travers le discours leur moyen d'expression originel : le langage. Leurs formes vont donc subir une véritable expansion.

#### Les Marx Brothers, spectre sonore et visuel de l'absurde et du non-sens.

Cette nouvelle étape technologique va véritablement influencer sur les représentations du non-sens et de l'absurde. Les **Marx Brothers** incarnent parfaitement l'étendue de leur domaine, avec à une extrémité, **Harpo**, muet, visuel au comportement prélogique<sup>1</sup> et à l'autre, **Groucho**, cérébral à "la parole mitrailleuse<sup>2</sup>". A ce spectre visuel et sonore il restera à ajouter les aspects plus proprement cinématographiques tels le montage ou le cadrage (domaines très riches mais dont le non-sens et l'absurde se sont jusqu'à maintenant peu servi) et l'on aura la totalité des possibles expressions de l'absurde (sur des éléments visuels et sonores concrets, c'est-à-dire filmés -il faut mettre à part le dessin animé que nous aborderons plus loin).

Sans toutefois effacer les formes nées des impulsions physiques des comiques, le langage et ses règles vont s'imposer autant dans les dialogues que dans l'image, il n'y a plus de

---

<sup>1</sup> D'après le dictionnaire *Le Robert*, Tome 5, page 415 : "nom donné en 1910 par Lévy-Bruhl à la mentalité propre aux sociétés primitives, caractérisée essentiellement par le fait qu'elle ne répugne pas à la contradiction. (...) Psychologiquement : *Stade prélogique*, pendant lequel l'esprit de l'enfant ne respecte pas encore les règles de la logique(...)".

<sup>2</sup> *La dynamite des Marx*, France Culture : les Mardis du cinéma. Mardi 18 Janvier 1994. 15h30-17h, avec Jean Douchet (l'expression est de lui), Michel Lebrun, Petr Kral et Max Piquèpe.

cloisonnement.

Nous avons vu que les formes de l'absurde et du non-sens du cinéma muet étaient souvent engendrées par une sorte de "mémoire physique" du corps des acteurs qui généraient des actes absurdes en suivant instinctivement les impulsions de leur organisme. Cette expression était une retranscription physique du fonctionnement sonore des formes du non-sens et de l'absurde pré-cinématographique qui se basaient sur des impulsions sonores. Lorsque le langage s'insère dans l'image au début de cette nouvelle décennie c'est la première fois que simultanément le non-sens et l'absurde peuvent-être visuels et sonores. Toutes les choses acquièrent un double caractère : iconique et verbal, c'est-à-dire que tous deviennent, par exemple, simultanément l'objet chaise, et le mot chaise. Au combinaisons de l'image, à celles du langage, vient donc en plus s'ajouter toute une gamme de possibilités naissant du jeu constant entre ces deux domaines.

Deux hommes jouent aux cartes, l'un s'écrie "coupe" et Harpo, qui trainait par là, tranche le jeu en deux avec une hache sous les regards éberlués des deux joueurs (*Horses feathers*).

Pour le reste, l'absurde et le non-sens verbaux se construisent de manière similaire à leurs homologues muets : ils se contruisent et se modèlent à partir de sons, d'analogies, de correspondances directes non logiques ou raisonnées.

"La vitesse de la pensée n'est pas supérieure à celle de la parole, et elle ne défie pas forcément la langue, ni même la plume qui court<sup>1</sup>", nous dit André Breton, et il faut ajouter : comme elle n'est et n'était pas supérieure aux impulsions corporelles.

(Il faut aussi signaler le retour de la deuxième figure du non-sens, qui retrouve grâce au langage un moyen d'expression).

---

<sup>1</sup> André Breton (*Manifeste du surréalisme*, 1924) in Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, op cit, pp51-52.

## Les formes rhétorique de l'absurde et du non-sens.

Une pléiade de formes discursives du non-sens et de l'absurde apparaissent donc : le *syllogisme* (au sens péjoratif) c'est-à-dire "un raisonnement purement formel, étranger au réel<sup>1</sup>". La réplique de Groucho ("Ou bien cet homme est mort, ou bien ma montre est arrêtée !") présentée dans le chapitre des définitions en fournit un exemple clair.

Le *paradoxe* : "Le bon-sens est l'affirmation que, en toutes choses, il y a un sens déterminable : mais le *paradoxe* est l'affirmation des deux sens à la fois<sup>2</sup>". Groucho dans *Monkey Business* : "Moi, je n'ai peur de rien...sauf du danger!".

Le *contre-sens* qui s'oppose à la signification véritable: le capitaine d'un navire, insulté (comme à son habitude) par Groucho (passager clandestin) menace : "Un mot de plus et je vous mets aux fers !". La réplique est nette : "Inutile, je frise naturellement" (*Monkey Business*).

Les propos *alogiques*, étrangers aux déterminations de la logique: ((Groucho dans *Animal Crackers*) "Pas un mot à quiconque, pas même à moi !")); ou *illogiques*, qui s'y opposent : Groucho à Magaret Dumont (*A Night at the Opera*) "Je suis avec vous car vous me faites penser à vous ! Vos yeux, votre gorge, vos lèvres, tout chez vous me fait penser à vous, sauf vous-même!"

Les propos *insensés*, étrangers aux déterminations du sens ; *forcenés* lorsque cela est sous l'emprise de passion ou d'émotions violentes. Les propos *incohérents*, dont la signification manque d'unité. Groucho à Chico "je cherchais quelqu'un, vous ne savez pas qui ?", réponse du frère : "c'est drôle, ça m'a échappé."

<sup>1</sup> Dictionnaire *Le Robert*, op cit, Tome 6, p433.

<sup>2</sup> Gilles Deleuze, *Logique du sens*, op cit, p9.

Evidemment, les entrelacs de ces formes les rendent très proches les unes des autres. Ce qu'il faut surtout comprendre c'est que le langage n'a pas bouleversé<sup>1</sup> la structure de l'absurde ou du non-sens, mais à plutôt joué le rôle d'un énorme et nouveau réservoir de possibilités, entre l'image et le signe linguistique notamment, et ce surtout dans le domaine cinématographique.

---

<sup>1</sup> Au contraire, on retrouve une grande similitude avec les textes absurdes de la fin du XIX<sup>e</sup>. cf Annexe - III- une mise en parallèle entre *l'interview* de Mark Twain, et un extrait de dialogue de *Mississippi* de W.C. Fields.

## Chapitre II. Conséquences

Premièrement, si l'avènement du parlant n'a pas révolutionné la structure de l'absurde, il a cependant introduit dans sa constitution une donnée nouvelle : une composante psychique, qui va transformer l'idée que l'on pouvait avoir de lui. C'est ce que nous allons voir dans le chapitre ci-dessous.

Deuxièmement, la crise, quant à elle, eut surtout un rôle de révélateur de l'absurde. Par la dureté de vie qu'elle imposa dans les années trente, elle l'a propagé et l'a fixé dans les esprits. Cette "régénération" de l'absurde eut surtout un effet sur la diégèse des films avec l'invention des *mondes du non-sens*, que nous verrons plus loin.

### II.1. Au niveau oral (Non-sens, absurde et psychanalyse)

Nous avons observé, durant la période muette du cinéma, le rôle prépondérant que jouait la "mémoire physique" des corps et les impulsions absurdes qui en résultait. Et, nous venons de dire que le fonctionnement, du moins la structure, de l'absurde, n'a pas changé avec la venue du langage, qu'elle a simplement, mais de manière conséquente, élargi son champ d'action. Aux gestes, mouvements ou actions absurdes viennent s'ajouter phrases, mots, paroles, discours, etc., absurdes. On peut donc légitimement s'interroger sur la transfiguration de cette notion de "mémoire" (jusqu'alors "physique") au niveau du discours. Il ne serait pas étonnant que cette recherche nous mène tout naturellement vers les théories freudienne et lacanienne.

#### II.1.a. Relation à l'inconscient

L'idée d'une "mémoire corporelle" est facilement compréhensible. Chacun de nous a déjà réalisé machinalement certains gestes (par automatisme ou par réflexe) dans des situations qui ne s'y prêtaient pas. La "mémoire" dont nous parlons dans ce cas est une mémoire organique et mécanique.

Dans le cadre de la parole, du discours, les mots ou les phrases qui émergent et qui constituent l'absurde sont sélectionnés dans un champ sémantique. Le choix des mots et du champ sémantique apparaît d'autant plus important dans le cadre de l'absurde, qu'il ne recherche pas le sens. Et donc la préférence d'un mot pour un autre est d'autant plus significative.

Qu'est-ce qui a guidé un tel choix ? Que révèle-t-il ? On sait, à la lecture de Jacques Lacan<sup>1</sup>, que le vocabulaire de chacun est à l'image de son inconscient :

*"l'inconscient est ce chapitre qui est marqué par un blanc ou occupé par un mensonge : c'est le chapitre censuré. Mais la vérité peut être retrouvée; le plus souvent déjà elle est écrite ailleurs. À savoir : dans les monuments ; et ceci est mon corps, c'est-à-dire le noyau hystérique de la névrose où le symptôme hystérique montre la structure d'un langage et se déchiffre comme une inscription qui, une fois recueillie, peut sans perte grave être détruite ; dans les documents d'archives aussi ; et ce sont les souvenirs de mon enfance, impénétrables aussi bien qu'eux, quand je n'en connais pas la provenance ; dans l'évolution sémantique ; et ceci répond au stock et aux acceptations du vocabulaire qui m'est particulier, comme au style de ma vie et à mon caractère ; dans les traditions aussi, voire dans les légendes qui sous une forme héroïsée véhiculent mon histoire ; dans les traces, enfin, qu'en conservent inévitablement les distorsions, nécessitées par le raccord du chapitre adultéré dans les chapitres qui l'encadrent, et dont mon exégèse rétablira le sens"<sup>2</sup>.*

Seulement, comme le non-sens et l'absurde verbaux ne remplissent pas le contrat de communication qui habituellement est demandé au langage, ils trahissent ou laissent entre-apercevoir beaucoup plus directement, clairement, l'inconscient de celui qui les profère. Ils en sont donc une représentation plus sensible dont le seul "masque", dont la seule barrière, qui est chargée nous cacher la réalité des propos tenus, est le manque ou l'absence de sens de l'absurde et du non-sens. (À ce sujet le non-sens est d'ailleurs beaucoup plus révélateur car il est en lui-même sensé).

<sup>1</sup> cf Jacques Lacan, *Écrits*, édition du Seuil, Paris, 1966, collection Le champ freudien, 919 pages.

<sup>2</sup> id, p259. C'est nous qui soulignons.

Prenons un exemple cinématographique : Groucho, dans *Animal Crackers*, est le courtisan de deux femmes à la fois (dont l'inévitable Magaret Dumont). Tandis qu'il flirte, soudainement, il s'arrête, s'avance vers le spectateur et déclame un monologue "nonsensique" :

"(...) le commencement de la fin ! un passé mort sans lendemains magnifiques. Bruits mystérieux dans les vieux corridors. Etranges visages, chiffres mystérieux. Suez 186. Anaconda 74".

Que signifie ceci ? Mais c'est très clair ! En lisant l'autobiographie de Groucho<sup>1</sup> on s'aperçoit que "Anaconda 74" est en fait le prix d'une action de mine de cuivre, et que tout cette intervention est en réalité une réminiscence de la crise de 1929, qui justement eut lieu durant leurs représentations théâtrales d'*Animal Crackers* !!!

Le non-sens apparaît donc ici clairement comme une résurgence de pensées latentes refoulées dans l'inconscient. Précisément ici, il est question de la crise économique, épreuve que Groucho eut beaucoup de mal à surmonter ("Si j'ai survécu à l'épreuve, c'est pour une seule raison : tous mes amis étaient dans la même galère<sup>2</sup>").

On sait aussi de Freud qu'il associa le non-sens (et l'absurde qu'il met sous le même chapitre) à l'activité de l'enfant de bas âge découvrant le langage :

"A l'âge où l'enfant apprend à manier le vocabulaire de sa langue maternelle", écrit-il, "il éprouve un plaisir manifeste à faire de ce matériau une *expérimentation ludique*, et il assemble les mots sans se soumettre à la condition de sens, afin d'obtenir grâce à eux l'effet de plaisir lié au rythme ou à la rime<sup>3</sup>". Et ce "*plaisir pris au non-sens*", nous dit-il, "(...) reste, il est vrai, dans les moments sérieux de la vie (d'adulte), caché jusqu'à disparaître complètement<sup>4</sup>".

<sup>1</sup> cf Groucho Marx, *Mémoires Capitales* (Groucho and me), éditions L'Atalante, 1981, collection Points Virgule n29, traduction de Jacques Le Gal et Pierre Michaut, 281 pages. Lire le chapitre 15 : "Wall Street 1929 : un four !".

<sup>2</sup> id, p162.

<sup>3</sup> Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, op cit, p235.

<sup>4</sup> ibid.

Il corrobore ainsi notre jugement sur l'existence d'une liaison effective entre l'inconscient, le non-sens et l'absurde.

Mais Freud appréhende surtout le non-sens et l'absurde comme des formes, des moyens -surtout utilisés dans le cadre du rêve, ou du mot d'esprit- et non comme une finalité en soi. Dans ce qu'il nomme "plaisir du non-sens", par exemple, le non-sens apparaît surtout comme une façon de se soustraire à la raison critique. L'analyse du langage de Lacan leur accorde beaucoup plus d'importance.

### II.1.b. De l'importance du signifiant dans l'absurde

"Tout signe linguistique se décompose en une face perceptible, audible... : le signifiant ; et une face invisible, conceptuelle : le signifié<sup>2</sup>".

Dans le cadre de l'absurde et du non-sens, on observe nettement une prédominance du signifiant accompagnée d'un étouffement du signifié. Ce qui, *a fortiori*, est normal : pour pouvoir se permettre un éclatement de la logique, de la raison et du bon sens, le langage absurde doit passer par un stade où l'on assiste à un "bâillonnement" du signifié.

Revenons aux concepts psychanalytiques lacaniens. On sait désormais de l'absurde et du non-sens qu'ils peuvent être à l'image d'un refoulement dont la face visible se structure spécifiquement sous la forme d'un signifiant. Du monologue de Groucho, celui qui ne connaît pas son histoire n'en tire qu'un amas de phrases "audibles, perceptibles" mais il n'extraît aucun sens, placé (le monologue) comme il l'est au milieu d'un flirt passionné.

Enfin, on connaît l'importance que Lacan accorde au signifiant. Selon lui le langage se constitue par une chaîne de signifiants dont la régression nous ramène à un signifiant

-----  
<sup>1</sup> Jean-Baptiste Fages, *Comprendre Jacques Lacan*, éditions Privat, 1971, 126 pages, p56.

ultime, fondamental, désigné par le "stade du miroir", et qui symboliquement est représenté par le phallus (au sens lacanien).

"Telle est la réponse du signifiant au-delà de toutes les significations", nous dit Lacan, "tu crois agir alors que je t'agite au gré des liens dont je noue tes désirs. Ainsi ceux-ci se croisent-ils en forces et se multiplient en objets qui te ramènent au morcellement de ton enfance déchirée (...)¹".

L'absurde et surtout le non-sens, figures au signifiant prédominant et au signifié "éteint", rendent presque cette chaîne de signifiants ineffective tant ils sont à l'image de ce *manque-à-être*², tant ils émergent de bien plus profondément que le langage commun, à l'image de certains discours d'aliénés³.

### II.1.c. relation avec la pulsion

Cette dernière association entre l'absurde et le concept lacanien du *manque-à-être*, suggère une nouvelle corrélation, entre l'absurde et la pulsion. Cependant si l'absurde semble être l'image du *manque-à-être*, la pulsion, au contraire, cherche à combler celui-ci.

"Une pulsion", nous dit Freud, "serait une poussé inhérente à l'organisme vivant vers le rétablissement d'un état antérieur que cet être vivant a dû abandonner sous l'influence perturbatrice de forces extérieures⁴".

¹ Jacques Lacan, *Ecrits*, op cit, p40.

² Le concept du *manque-à-être* est le résultat, chez Lacan, de l'interdit du père dans la complexe d'Oedipe freudien, il est la condition d'existence du sujet séparé du complément maternel.

³ A ce sujet Jacques Lacan dira, à propos de son travail à l'hôpital St Anne, "l'aliéné nous conduit là où l'on commence à prendre les choses au sérieux", in *Jacques Lacan parle*, réalisé par Françoise Wolff. Dans cette optique, nous nous autorisons une petite digression, si les *Marx Brothers* ne sont pas véritablement des aliénés, ils contractent cependant chacun des troubles du langage : Harpo est comme atteint d'aphasie, Chico de paraphrasie, et Groucho d'écholalie.

⁴ Sigmund Freud, *Essais de psychanalyse*, éditions Payot, 1981, collection Petite bibliothèque Payot n15, Chapitre II "Au-delà du principe de plaisir", Traduction J.Laplanche & J-B.Pontalis, 275 pages, p80. Chez Lacan cette définition correspond plutôt à la dualité *demande/désir* (Lacan a opéré une redéfinition des concepts freudiens de *besoin*, *pulsion* et *désir* et inclue la *demande* comme transcription du *désir* au plan du langage), cf Jean Baptiste Fages, Comprendre Jacques Lacan, op cit, p28 à 36.

L'absurde et la pulsion paraissent donc seulement proches par leur rapport au concept du *manque-à-être*. Cependant, un lien plus étroit semble les lier. En effet, **Freud** dénombre deux pulsions fondamentales (du moins, il ramène son examen à deux pulsions primordiales) : la pulsion sexuelle ou *Eros* et la pulsion de mort ou *instinct de destruction*<sup>1</sup>. Or, l'une des nouveautés relevée dans le style burlesque de l'entre-deux guerres consiste justement en l'irruption du sadisme, de la violence et de la sexualité. **Harpo** se jette littéralement sur les femmes blondes, **W.C. Fields** hait femmes et enfants, **Tex Avery** nous fait découvrir toutes sortes d'animaux obsédés, violents et maniaques, **Groucho** ne cesse d'importuner **Magaret Dumont** etc...

Et, dans bien des cas, ces actes, nés *a fortiori* des deux pulsions évoqués par **Freud**, prennent l'apparence de l'absurde. **Tex Avery** invente en fait de nouveaux assemblages de l'absurde *idiot* ; **Harpo** poursuit ces jeunes filles sans raison, ni motif, en traversant souvent l'écran sans crier gare (l'aphasie de son personnage n'y est pour rien !) : il s'agit bien évidemment d'absurde *sauvage* ; **Groucho** use de syllogismes, d'illogismes ou de contre-sens, etc., absurdes pour dissimuler les insultes qu'il lance à **Margaret Dumont**, etc...

Ainsi donc, la pulsion s'avèrerait être le substitut de l'impulsion. En effet, dans le cas des productions burlesques précédant la crise économique, l'absurde naissait, nous l'avons dit, d'impulsions qui tiraient leur aspect de la "mémoire physique" de l'acteur. Dans le schéma reliant l'absurde à l'inconscient, la pulsion joue le rôle de cette poussée qui était jusqu'alors musculaire. Ce n'est plus l'impulsion mais la pulsion, serions-nous tenté de dire.

---

<sup>1</sup> cf Sigmund Freud, id, Chapitre IV, partie 4, "Les deux espèces de pulsions", pp253,254,255, traduction Jean Laplanche.

Auparavant l'impulsion était à l'image de la "mémoire physique" véhiculée par le corps de l'acteur. Dans le cas de l'inconscient et de la pulsion qu'en est-il ? On sait de la pulsion qu'elle est à la "recherche du rétablissement d'un état antérieur". Quel est donc cet état ?

"Si le but de la vie était un état qui n'a pas encore été atteint auparavant", nous dit Freud, "il y aurait là une contradiction avec la nature conservatrice des pulsions. Ce but doit bien plutôt être un état ancien, un état initial que le vivant à jadis abandonné et auquel il tend à revenir par tous les détours du développement. S'il nous est permis d'admettre comme un fait d'expérience ne souffrant pas d'exception que tout être vivant meurt, fait retour à l'anorganique, pour des raisons internes, alors nous ne pouvons que dire : *le but de toute vie est la mort* et, en remontant en arrière, *le non-vivant était là avant le vivant*<sup>1</sup>".

Peut-on faire un parallèle entre l'anorganique et le non-sens pur, (l'absurde et le non-sens tendraient alors vers lui). Cette hypothèse aide à comprendre le lien qui semble s'être créé entre l'absurde et les pulsions : l'absurde étant une négation du sens, de la logique du raisonnement ; la pulsion, une recherche de l'anorganique<sup>2</sup>.

Quoi qu'il en soit, la pulsion ne peut être à l'image de son but. Ne le pouvant elle prend l'aspect de son échec : le *manque-à-être* dont nous avons déjà mis en évidence la contiguité avec l'absurde.

L'absurde semble donc être un lieu où se mêlent de nombreux phénomènes de la vie psychique. Comme si grâce à la rupture de communication et de signification opérée par l'absurde toutes les énergies et les forces inconscientes du domaine psychique s'engouffraient en lui.

---

<sup>1</sup> Sigmund Freud, Essais de psychanalyse, Chapitre II "Au-delà du principe de plaisir", op cit, p82, c'est lui qui souligne.

<sup>2</sup> A propos de l'analogie sens/non-sens pur et organique/anorganique, il est intéressant de lire Hubert Reeves, *L'heure de s'enivrer*, (l'univers a-t-il un sens), éditions du Seuil, 1986, collection science ouverte, 276 pages, chapitre 2, "la nature est structurée comme un langage", p54.

Pour conclure, le non-sens et l'absurde, avec l'intrusion de la parole deviennent paradoxalement chargés de sens. Ce qui semblait jusqu'à présent fabulation, excentricité, loufoquerie, se révèle maintenant beaucoup moins innocent qu'il n'y paraissait. Doit-on en conclure que l'absurde, tel qu'il fut avant la crise économique, possédait déjà ces implications psychiques, qu'elles étaient alors beaucoup moins perceptibles faute de pouvoir s'exprimer par le discours, et donc que la "mémoire physique" et l'impulsion dont nous avons relevé l'existence ne sont en fait que des leurres ?

Une analyse plus poussée de la tradition littéraire absurde pré-cinématographique tendrait sûrement à confirmer cette dernière hypothèse, car, à n'en pas douter, *limericks* et *fatrasies*, par exemple, recèlent les mêmes caractéristiques que l'absurde verbal des burlesques parlants<sup>1</sup>. Cependant, une mise en parallèle du comportement de Harpo, qui est un "spécimen" parfait puisqu'il joue comme un acteur muet durant la période parlante, avec les acteurs du burlesque primitif, laisse apparaître une énorme différence au niveau des représentations de l'absurde.

En conclusion, nous pensons que la "mémoire physique" que nous avons évoquée est bien réelle, et que la période cinématographique muette de l'absurde ne fut pas réellement conditionnée par les ressorts de l'inconscient. Ceux-ci semblent avoir été comme doublement réactivés, par la crise, et par l'avènement du parlant. Mais, qu'auparavant, la simplicité de la relation qui existait avec l'absurde avait délié ses rapports avec l'inconscient (qui, il est sûr, existaient antérieurement, et notamment dans les écrits absurdes que furent les *fatrasies*, les *nursery rhymes* ou les *limericks*).

---

<sup>1</sup> Nous avons déjà mis en évidence cette analogie dans la note 1 de la page 67 ; elle reportait à l'annexe - III-, laquelle présente une mise en parallèle d'un texte de W.C. Fields, et d'un texte de Mark Twain.

## II.2. Au niveau diégétique : L'apparition de *mondes du non-sens*

L'univers de certains films va être fortement influencé par l'expansion de l'absurde. A l'image, et peut-être en raison de la longue récession qui s'installa dans les années trente, l'absurde va étendre son champ d'action, qui jusqu'alors ne dépassait pas des effets ponctuels, qu'ils soient verbaux ou physiques, à l'ensemble de la diégèse. On découvre alors un élément tout nouveau dans le domaine du burlesque cinématographique : le ou les *monde(s) du non-sens*.

Le *monde du non-sens* est un monde clos sur ses propres règles ou plutôt son absence de règles. Où les notions de vrai, de faux, de sens, de non-sens et d'absurde ont perdu leurs valeurs au dépend d'un *possible universel* qui inclut des raisonnements bancals, des associations d'idées saugrenues, des logiques hasardeuses etc... Bref, rien ne répond plus aux critères de la raison tel que nous les connaissons dans le monde réel.

G.K. Chesterton écrivait à propos du non-sens de Lewis Carroll -mais ceci peut aussi se dire du *monde du non-sens*- : "l'idée de s'échapper, s'échapper dans un monde où les choses ne seraient pas fixées de manière horrible et éternelle à la même signification<sup>1</sup>".

Nous ne pouvons précisément dater la première apparition de *monde du non-sens*<sup>2</sup>, mais celle-ci c'est probablement faite tardivement (peut-être au début de la Seconde Guerre Mondiale qui joua, c'est probable, un rôle dans cette nouvelle expansion) : du moins, lorsque l'absurde fut assez ancré dans les mentalités. Par contre, ses premiers hérauts furent, sans nul doute, W.C. Fields ou Tex Avery.

<sup>1</sup> Gilbert Keith Chesterton, *Stories, essays & poems*, éditions Everyman's Library, 1935, lire "Defense of nonsense", pp123-127, p124. "*The idea of escape, escape into a world where things are not fixed horribly in a eternal appropriateness*".

<sup>2</sup> Il y a tout lieu de penser que le premier *monde du non-sens* fut révélé dans un film de W.C. Fields, or ceux-ci sont, dans leur grande majorité, introuvables en France.

W.C. Fields, car il fut peut-être le seul burlesque assez "dément" pour inaugurer ce type de burlesque (l'alcoolisme dont il souffrait y était peut-être pour quelque chose).

"Sur la plan de la créativité", nous dit son biographe, "Fields gardait ses distances avec la narration classique. Il considérait l'existence comme une sorte d'histoire de fous dans le meilleur des cas, et était convaincu que l'art devait la reproduire fidèlement<sup>1</sup>".

Si les autres burlesques, et notamment les **Marx Brothers**, se basent sur notre monde réel pour pouvoir lui asséner une critique violente sous la forme de l'absurde ; W.C. Fields, lui, est déjà ailleurs, dans ce monde parallèle qu'est celui du non-sens, où il peut à loisir contenter ses désirs et ses élucubrations, en témoigne l'incroyable *Never give a sucker an even break*<sup>2</sup>. Dans le premier cas (celui des **Marx** par exemple) il s'agit d'une attaque du monde réel, dans le second (W.C. **Fields**) d'une extrapolation loufoque. (C'est pourquoi on parle de *monde du non-sens* et non de l'absurde, car ce monde est un monde parallèle, déconnecté du monde réel, ils ne sont pas en contact).

**Tex Avery**, d'autre part, pour qui, par le biais du dessin animé, offre toutes possibilités à l'absurde.

"Avery nous propose ses propres lois naturelles, qui sont toutes de dérèglements, d'inversions, de violations physiques de l'ordre scientifique (il nie la gravitation, l'attraction terrestre, l'échelle des espèces, s'en tient au pur extrême et aux anomalies, quitte à verser dans l'illusion d'optique)<sup>3</sup>".

Le postulat des dessin-animés burlesques est justement d'aller au-delà du possible, dans l'impossible. La technique du "dessin", "animé", littéralement, rend toutes les inventions réalisables : Le kangourou, qui, pour fuir le danger, saute dans sa propre poche, le loup se démultipliant, le hareng saoul, etc...

<sup>1</sup> Robert Lewis Taylor, *L'Extravagant W.C. Fields* (W.C. Fields - His follies and fortunes), éditions J.C. Lattès, 1975, collection Ramsay Poche Cinéma, traduction de Michel Lebrun, 318 pages, p16.

<sup>2</sup> Vous trouverez dans l'annexe - IV - un résumé de *Never give a sucker an even break*.

<sup>3</sup> Robert Benayoun, *Le Mystère Tex Avery*, éditions du Seuil, 1988, collection Point Virgule n57, 119 pages, p67.



C'est un univers parallèle par excellence, on y découvre l'existence de doubles : **Mister Magoo** pour **W.C. Fields**, **Bugs Bunny** pour **Groucho Marx**, **Woody Woodpecker** pour **Harpo Marx**, **Droopy** pour **Harry Langdon**, etc...

Le dessin animé pourrait être décrit comme le paroxysme de l'absurde, de fait, souvent il n'y a plus de narration, l'absurde et le non-sens ont monopolisé tout l'espace.

Cette aisance est pourtant à ambivalente, car jamais on n'accordera -dans le cadre de l'absurde- autant de crédit à ces créatures insensées qu'aux facéties d'**Harpo Marx** de **Stan Laurel** ou de **W.C. Fields** par exemple. Nous nous retrouvons face à l'un des préceptes que nous avons précédemment formulé à l'encontre du non-sens (car de fait il s'agit de *monde du non-sens*) : sa valeur se mesure à la qualité de l'illusion de sens qu'il est capable de susciter. Or, à ce propos, le dessin animé part avec un handicap que l'invention dont il peut faire preuve ne suffit pas à effacer ou à compenser.

#### Relation au monde du rêve

Les recherches qui nous ont conduit à associer l'absurde et le non-sens aux théories psychanalytiques nous poussent maintenant naturellement à nous interroger sur l'équivalence possible entre le monde du rêve et le *monde du non-sens*. Nous avons observé les liens qui unissaient le non-sens et l'absurde à l'inconscient. Or le rêve est l'un des véhicules par lequel l'inconscient s'exprime (et ce souvent par le biais de l'absurde et du non-sens). Le *monde du non-sens* et le monde du rêve étant donc, premièrement, comparable en l'idée d'un relâchement de la censure logique, deuxièmement, par la présence multiple du non-sens et de l'absurde, il semble ainsi logique de les mettre en parallèle.

Toutefois, une première différence naît du rapport qui existe entre ces mondes (du rêve et du non-sens) et l'absurde et le non-sens. Dans le monde du rêve, l'absurde et le non-sens

sont des éléments parmi d'autres (mais ils n'en sont pas des éléments indispensables bien qu'on les y retrouve fréquemment). Dans le cas de *monde du non-sens*, ils sont indispensables.

Une deuxième différence naît des lois (ou de leurs absences) qui régissent (ou non) ces deux mondes. Dans le cadre du rêve, il n'y a pas de lois immuables, chaque manifestation onirique est régie par des associations, des équivalences, une "logique" etc., qui lui sont propres. Le *monde du non-sens* est lui, au contraire, régi par des lois immuables (quel paradoxe !). Ces lois sont en fait une absence de loi mais la liberté qui en découle est structurée, réfléchie ; bref c'est "une liberté vigilante" qui se constitue selon un rituel bien défini (un son, une impulsion, une pulsion, des associations de signes, d'idées, de mots, etc...). Il est frappant de voir que les séries bien établies (comme par exemple les suites de nombres, l'alphabet, la liste des jours et des mois) sont toujours fidèles dans le *monde du non-sens* alors que dans le cadre du rêve elles subissent régulièrement des distorsions. Ce fait est d'autant plus important que l'absurde ou le non-sens usent beaucoup de ces séries (comme pour mieux simuler ou faire ressentir le réel). Cette différence essentielle est due au système de création du monde du rêve et du *monde du non-sens*. Dans le premier cas, il s'agit d'un relâchement involontaire de la censure logique, dans le second il s'agit non plus véritablement d'un relâchement, mais d'une création voulue, et donc contrôlée.

### II.3. Au niveau esthétique

Les années trente ont vu l'absurde se transformer radicalement. Cette mutation va avoir des conséquences au niveau esthétique.

L'absurde s'est chargé de sens : - il véhicule désormais (même si cela est de manière latente) la double image de la crise (brutale et interminable);

- il a tissé des liens avec l'inconscient, et ses manifestations ne sont plus guidées seulement par l'impulsion mais aussi par la pulsion.

Tous ces facteurs suppriment le lien qui existait entre un certain absurde et le sublime. Désormais la faculté de l'absurde à laisser entrevoir, par l'insolite qu'il proposait, un univers caché et incommensurable, est annihilée. C'est dans l'inconscient où il est confiné, que l'on cherchera son origine. Il ne figure aussi dorénavant que des "déclinaisons" virtuelles de l'image de la crise.

Esthétiquement, il ne garde de valeur qu'au plan poétique, par la faculté qu'il a de toujours mettre en avant l'original, l'inédit, l'insolite. Il renforce même, grâce au rapport qu'il entretient désormais ouvertement avec l'inconscient, ses liens avec le **surréalisme**.

### Chapitre III. Les comiques modernes sous l'influence de l'Holocauste

Tout comme la crise de 1929, l'irruption de la Seconde Guerre Mondiale affecta les esprits. Cependant cet événement n'eut pas des conséquences sur l'absurde de la même ampleur. Cet épisode de l'histoire aurait plutôt eu tendance -non pas à révolutionner l'absurde- mais à le renforcer (nous avons vu que les *mondes du non-sens* semblaient être apparus durant les premières années de ce nouveau conflit).

Il faut finalement attendre la fin de la Guerre pour relever ce qui va engendrer une nouvelle mutation de l'absurde : la découverte et la prise de conscience de l'existence de l'Holocauste, des camps d'extermination, du génocide juif<sup>1</sup>. Nous savons par l'Histoire, que beaucoup de personnes ignoraient ou ne voulaient pas savoir ce qui s'était passé dans les *lagers*, qu'ils n'admirent pas la possibilité d'une telle atrocité, que certains en réfutèrent l'existence, que la plupart furent incapables d'accepter ou de comprendre de tels faits. Cet état d'esprit duel entre l'acceptation ou la conjuration va se refléter dans les productions comiques. L'Holocauste, en dépassant par sa monstruosité le sens rejoint par là-même l'absurde. Et la composante absurde de l'Holocauste a pris une telle dimension que, chez les burlesques cinématographiques, elle semble avoir scindé en deux courants les futures représentations de celui-ci.

D'une part, on assiste à une sorte de retour en arrière : l'absurde à "dépassé les bornes", il n'est plus recevable comme tel, il s'est surchargé de sens, son implication avec l'Holocauste en fait un élément non modelable. Il faut donc pour l'utiliser revenir aux modèles anciens, et se référer au passé ; on retrouve donc chez certains modernes -dans le domaine de l'absurde- l'empreinte, le style de leurs aînés : nous pensons entre autres, surtout à **Jerry Lewis**, mais aussi à

---

<sup>1</sup> cf Primo Levi, *Si c'est un homme*, éditions Julliard, 1987, traduction par Martine Schruoffeneger, 265 pages ; et *Les naufragés et les rescapés* (quarante ans après Auschwitz), éditions Gallimard, 1989, collection Arcades, traduction par André Mauge, 200 pages.

**Mel Brooks**, ou **Pierre Richard** et **Louis de Funès** chez les français et dans une certaine mesure à **Jacques Tati** (pour l'aspect métaphysique).

D'autre part, l'absurde est accepté dans sa nouvelle forme. Mais celle-ci impose de nouvelles conditions :

- l'absurde est devenu trop lourd à porter pour émerger de l'improvisation. Désormais il ne peut être créé que cérébralement.

- Il a trouvé dans l'Holocauste, une effigie, un symbole à son image. Il perd ainsi son aspect poétique car désormais toute association absurde aussi inventive soit-elle n'est qu'une allégorie renvoyant implicitement à l'Holocauste (il n'y a plus de *dépayement* possible).

- Ces deux conséquences, soit la perte définitive de tout esthétisme, et la nécessité d'une création cérébrale, provoque l'irruption d'un nouveau genre basé sur un intellectualisme poussé et un besoin de constantes références culturelles (comme le vide créé par la perte de la poésie devait se combler par une autre forme d'"énergie"<sup>1</sup>)

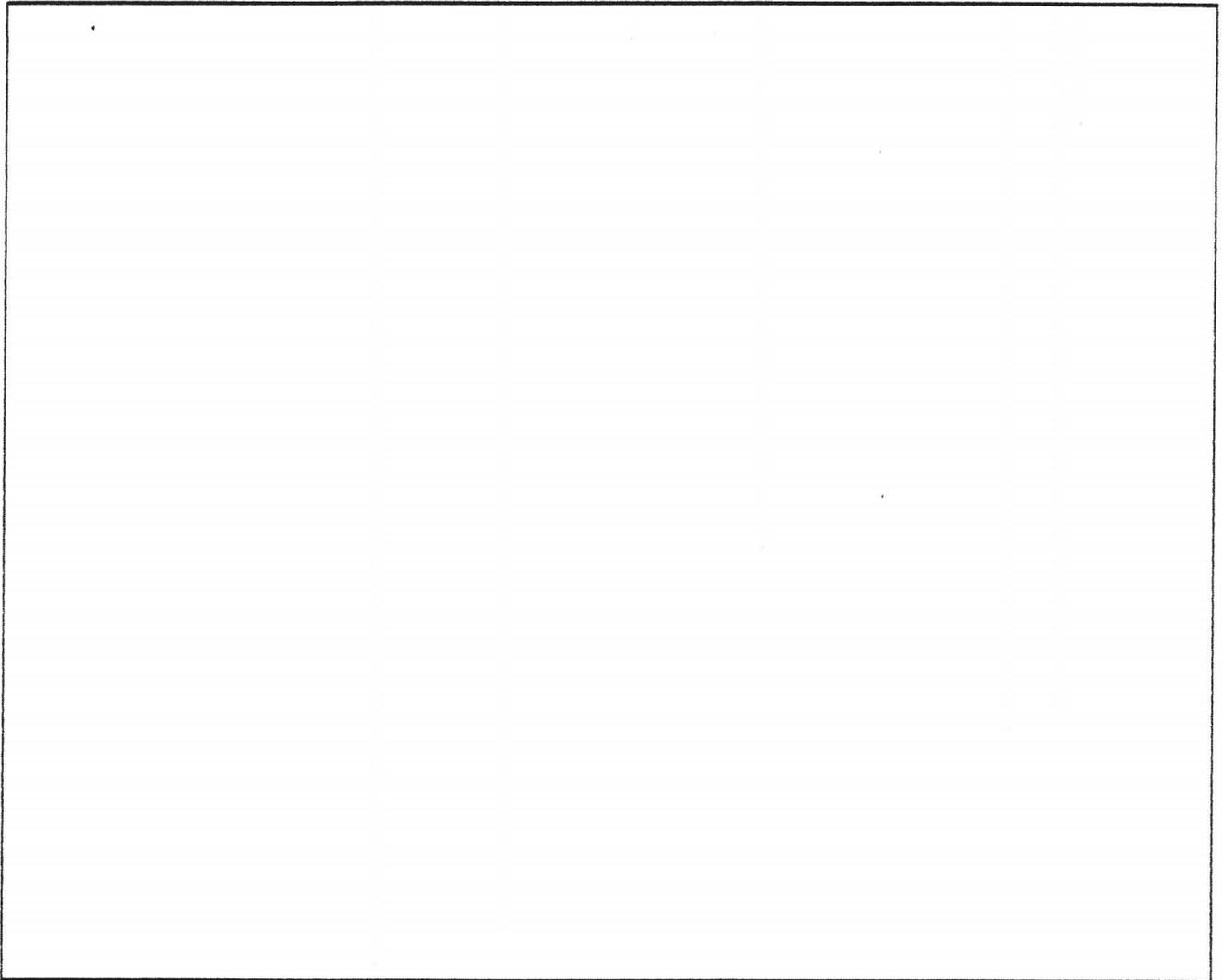
Nous pensons, entre autres, à **Woody Allen**, aux **Monty Python**, à quelques **Ealing Comedies**, et dans une certaine mesure aux **Nuls** (mais nous verrons qu'ils n'appartiennent pas véritablement à ce courant). C'est évidemment ce groupe de comiques qui retient notre attention, car il représente l'absurde moderne.

### III.1. L'absurde moderne

En quoi l'absurde moderne est-il fondamentalement différent de ses prédécesseurs ? L'absurde moderne est fondamentalement différent de ses prédécesseurs par la qualité qu'il a de s'être figé dans une allégorie de l'Holocauste.

---

<sup>1</sup> Ou comme si le facteur inventif était remplacé par le facteur relatif (cf pages 23-24-25).



Woody Allen revisite Tolstoï,  
"Guerre et Paix" devient  
"Guerre et amour".



Les Monty Python ou comment  
résumer "A la recherche du  
temps perdu" de Marcel Proust  
en quinze secondes.

De nouvelles références culturelles

L'Holocauste en figurant l'absurde avec une telle intensité l'a cristallisé. Et en se cristallisant sous l'effigie de ce drame monstrueux, il a accédé à l'existence. Autrefois, les burlesques le créent volontairement ou involontairement, il existait par intermittence. Désormais, on ne le crée plus, il existe déjà ! Les comiques doivent le travailler, le modeler, mais ils ne l'engendrent plus (d'où l'inaptitude de l'improvisation). L'absurde, en prenant une place, un espace, s'est radicalisé. On le définit plus nettement, il échappe donc à la confusion avec l'imagination, s'interdit la poésie (nous l'avons déjà dit), se distingue nettement des émotions qu'il peut encore véhiculer. Comment donc les burlesques vont-ils "travailler" l'absurde ?

Nous avons déjà préalablement répondu à cette question : par une création cérébrale qui engendre un absurde chargé de références culturelles et imprégné d'intellectualisme.

Premièrement cela semble affectivement (nous entendons par là : pour éviter toute implication d'affects) le seul moyen : chaque absurde étant désormais virtuellement un "descendant" de l'Holocauste, on ne peut s'investir émotionnellement en lui car il est déjà surchargé de sens et d'émotions.

Deuxièmement, la population s'est, dans sa grande majorité, cultivée. Les comiques, qui en font partie, ne sont plus des enfants de la balle comme le furent **Chaplin** ou **W.C. Fields**, ou des artistes itinérants comme le furent les **Marx Brothers** ou **Buster Keaton** ; ils viennent d'un milieu confortable et cultivé : **Woody Allen** vient d'une famille bourgeoise, il a suivi un parcours scolaire normal ; les **Monty Python** viennent tous de Cambridge ou d'Oxford !

"Les spectateurs avaient changé. En 1950, on comptait en Amérique deux fois plus de diplômés que dix ans auparavant et la population universitaire allait s'accroître jusqu'à atteindre les six millions en 1968, soit quatre fois le chiffre de 1940. Ce public avait des

goûts spécifiques en matière de musique, de littérature, de cinéma, de bandes dessinées, et d'humour. Les acrobaties de l'esprit avaient beaucoup plus de prise sur lui que les acrobaties du corps<sup>1</sup>."

Troisièmement, Comme nous l'avons dit, il semble qu'il y ait également eu la nécessité de combler le vide laissé par l'absence d'esthétisme.

Cette approche réfléchie et intellectuelle inclut deux choses :

- une transformation radicale des méthodes de travail. Désormais le comique crée l'absurde "assis à son bureau" sur une feuille avant de le filmer. Nous savons des **Monty Python** que rares furent les moments d'improvisations<sup>2</sup> (ils écrivaient chacun des textes qu'ils soumettaient au groupe) ; que **Woody Allen** fut d'abord un écrivain avant d'être un acteur.

- Une exploitation des possibilités de représentation de l'absurde bien plus poussée, comme s'il s'agissait de résoudre une équation avec tous les choix possibles. Mais surtout la réalisation "scientifique" de possibilités connues mais jusqu'alors inabordables. En témoigne le seul "montage-non-sens" de l'histoire du cinéma réalisé par les **Monty Python** dans *Monty Python and the Holy Grail*, lors de la Geste de Lancelot : Lancelot s'élance vers un château, deux soldats qui gardent la porte d'entrée l'aperçoivent. S'ensuit alors une série de champ/contre-champ tout à fait habituelle à ceci près toutefois que le plan de Lancelot est toujours le même ! Ainsi, trois fois de suite, on voit Lancelot repartir exactement du même point, avec la même vitesse, les mêmes gestes, etc... C'est donc véritablement le montage qui est non-sens. Une telle création n'a pu être possible que grâce à

<sup>1</sup> Giannalberto Bendazzi, *Woody*, op cit, p14.

<sup>2</sup> Il n'y a peut-être eu qu'une seule réplique improvisée dans toute la carrière des **Monty Python**, il s'agirait d'une de celle de **Michael Palin** dans *The Meaning of life*, pour plus de détails : cf "Kim" Howard Johnson, *The first 20 years of Monty Python*, éditions Plexus, Londres, 1989, 269 pages.

une réflexion quasi-scientifique de la part des comiques, et une certaine intelligence du spectateur...

Enfin, récemment<sup>1</sup>, une nouvelle phase semble se dessiner, l'émergence d'une forme hybride consistant dans l'utilisation d'une violence et d'une sexualité moins intellectualisée et des références constantes à une culture et mais pas à La Culture.

Si cela transparait un peu dans le dernier film des Monty Python, *The Meaning of life*, c'est beaucoup plus net dans celui des Nuls (*La Cité de la peur*) ou dans des productions américaines analogues (c'est-à-dire réalisées par des artistes comiques venant de la télévision), comme par exemple *Spinal Tap* de Rob Reiner.

Cette dernière mutation est d'ailleurs probablement engendrée par l'emprise de la télévision sur le cinéma actuel, comme tout semble l'indiquer : le langage filmique, les codes, etc... ; ainsi, que peut-être, par la crise économique des années soixante-dix, quatre-vingt.

Il faut mettre en évidence le fait que le cinéma comme moyen d'expression de l'absurde s'est substitué à la littérature peu de temps après que celle-ci soit arrivée à son apogée dans le domaine de l'absurde. Ceci qui équivaut à dire que l'absurde littéraire aurait peut-être connu de nouvelles formes si le cinéma n'était apparu à ce moment-là ; et que rien ne laissant présager l'invention d'un nouveau moyen d'expression, ou une révolution dans le domaine audiovisuel, le cinéma va aborder une zone inconnue jusqu'à présent dans le domaine de l'absurde.

---

<sup>1</sup> Nous pensons au début des années quatre-vingt.

## CONCLUSION

Cette recherche touche maintenant à sa fin et peut-être se dessine à présent un peu plus précisément un aperçu des formes et des mutations épousées par l'absurde et le non-sens durant pratiquement un siècle de cinéma burlesque. Quels enseignements peut-on tirer de notre travail ? quelles perspectives s'ouvrent à nous pour la continuation de nos travaux ? Deux interrogations auxquelles cette conclusion a pour but de répondre.

L'idée première qui ressort nettement de notre étude est celle de l'étonnante richesse d'un phénomène comme l'absurde. Richesse qui semble surtout due à la constante mutation de ses formes, elle-même suscitée par une multitude de causes : une évolution technique (le passage du muet au parlant, l'invention du dessin animé) ; une crise (économique en 1929, sociale et psychologique avec la Seconde Guerre Mondiale) ; une évolution psychique (déclenchée par une crise).

Cette sorte d'extra-sensibilité à son entourage à transformer l'absurde en un lieu de rencontre privilégié de la vie psychique (d'une part en fonction des concepts psychanalytiques, d'autre part en raison de sa dualité avec l'absurde métaphysique) ; mais aussi l'a rendu toujours moderne. Et ce particulièrement dans le domaine cinématographique qui a vu, en à peu près soixante-dix ans, une évolution analogue à celle qu'a connu l'absurde littéraire en sept cent ans. En effet on peut mettre en parallèle trois étapes analogues dans l'évolution de ces deux moyens d'expression de l'absurde : un premier stade marqué par une certaine simplicité (les *nursery rhymes* ou l'absurde des burlesques primitifs) ; un second stade où l'absurde acquiert une certaine agressivité (qui se traduit aussi par une érotisme exacerbée : les *fatrasies*, les *limericks* mais aussi l'absurde cinématographique de l'entre-deux guerres) ; enfin un dernier stade où l'absurde devient un phénomène créé de manière bien plus réfléchi et intellectuelle (comme dans la littérature de

Lewis Carroll, Mark Twain ou Edward Lear, mais aussi dans les productions comiques modernes).

Nous avons donc pu observer en pratiquement soixante-dix ans, un absurde aux multiples formes : autant physique que métaphysique, autant parlant que muet, autant pulsionnel que réfléchi, autant destructeur que créateur, autant peu esthétique que sublime...

Cette réceptivité exacerbée, et cette multiplicité de formes, font finalement de l'absurde un élément très représentatif de l'évolution du burlesque en général. En ce sens, il constitue un point de départ de recherche remarquable.

Effectivement, dans le cadre d'un sujet de thèse, le travail que nous avons mené ouvre plusieurs voies. La première, la plus logique, consisterait en un approfondissement du même sujet. En effet, l'étude ci-présente s'est voulue vaste dans son champ d'action, et théorique dans son analyse. Elle n'a ni relevé précisément l'apparition ou la disparition de tel ou tel type d'absurde, ni dressé une liste précise de films, bref une étude plus pragmatique serait peut-être bénéfique. C'est un travail qui se révélerait instructif et apporterait sûrement beaucoup plus de précisions quant aux nuances des formes de l'absurde, à leurs évolutions, et à leurs localisations chronologiques.

Toutefois, cette étude de presque un siècle de cinéma burlesque sous l'angle de l'absurde et du non-sens permet surtout, comme nous l'avons dit, d'autres développements. Dans le cas présent, je pense porter mon intérêt vers l'influence du domaine psychique sur les formes du burlesque, et notamment axer mon travail en fonction des chocs psychologiques que sont les guerres où les crises économiques et sociales. Cette nouvelle recherche que l'on pourrait formuler ainsi : "étude de l'influence des mutations psychiques engendrées par différentes

crises sur l'évolution des formes cinématographiques burlesques", me paraît dans la continuité du présent mémoire, puisqu'elle en reprend les grands axes et certains thèmes.

Chronologiquement, cette possible étude devra probablement se limiter au burlesque parlant (ce qui est vaste !), où l'importance et la présence (par le langage) des phénomènes psychiques est bien mieux analysable (à propos de l'étude des phénomènes psychiques, la référence incontournable sera bien évidemment Sigmund Freud).

Elle serait ensuite guidée par les crises qui jalonnent ce siècle de cinéma : la crise économique de 1929, la montée du nazisme en Europe, la Seconde Guerre Mondiale, l'Holocauste, la guerre froide, la guerre du Vietnam, la guerre d'Algérie, la révolution culturelle de 1968, et enfin la crise économique pétrolière de 1973, qui marque probablement la deuxième limite chronologique de ce travail. Evidemment la liste que nous venons de donner est purement subjective et ne se base sur aucune autre analyse que celle de ce mémoire de Diplôme d'Etudes Approfondies, elle sera donc probablement profondément remaniée et précisée.

Mais, si cette recherche a lieu, elle se révélera sûrement sous un jour que je ne peux deviner ici.