

DEUXIEME PARTIE : PARTICULARITES DU COMIQUE
DES "MONTY PYTHON"

CHAPITRE PREMIER : APPLICATION DES THEORIES
DU COMIQUE ET DU RIRE

Nous voici donc en possession de suffisamment d'informations pour étudier les particularités du comique des "Monty Python". Nous avons pu observer durant l'analyse des différentes théories philosophiques que toutes pouvaient s'adapter avec plus ou moins de succès (mais avec une assez bonne part de réussite) au comique des "Monty Python", seul le domaine de l'absurde et du non-sens étant réservé à quelques-unes.

A/ L'influence des différentes incongruités

Rappelons-nous que dans la typologie présentée (première partie, chapitre premier) trente-cinq exemples sont cités (1); essayons de relever méticuleusement dans chacun de ces exemples le nombre de fois où chaque théorie a pu être appliquée. Nous retrouvons vingt et un cas dans lesquels on peut, sans exagération, noter la présence des théories de dégradation; vingt-quatre cas, où l'on retrouve les théories du contraste; quatorze cas, la théorie sociale de Bergson, et douze cas la théorie psychique de Freud. Ainsi, sur trente-cinq exemples on peut facilement dégager (car nous n'avons pas comptabilisé les cas où différents aspects d'une même théorie agissent simultanément) soixante et onze origines théoriques aux différentes incongruités risibles qui fondent le comique de ces scènes. On peut désormais affirmer dans le cas des "Monty Python", qu'il est rare qu'une séquence comique ne contienne qu'une seule origine comique, et qu'ils usent donc de toutes les incongruités risibles telles que nous les livrent les théories du rire et du comique sans restriction. Doit-on voir en cela un signe de richesse ?

B/ L'influence des différents "facteurs
d'intensité comique"

Etudions maintenant les différents facteurs dont nous avons relevé l'existence dans la partie E.1.

B.1/ Le facteur temporel

Tout d'abord le facteur temporel. Au travers de notre typologie nous relevons cinq exemples dans lesquels le facteur temporel semble avoir joué un rôle. C'est un chiffre respectable mais qui ne justifie pas d'amples

(1) Voir tableau annexe V: "les strates du comique "Pythonesque"

commentaires. Il est indéniable que le facteur temporel joue un rôle conséquent dans le comique des "Monty Python" mais guère plus que chez les autres burlesques.

B.1.1/ Le rythme comique

Il existe tout de même un aspect technique que l'on peut appeler le rythme comique et qui est en rapport direct avec le facteur temporel. Ce rythme, saccadé et rapide, apparaît dans les productions des "Monty Python". Son principe est simple: On soustrait des images au montage final et ainsi, on transforme les déplacements en mouvements abrupts et mécaniques. C'est la mise en scène physique de la théorie de Bergson qui consiste à comparer les mouvements humains à ceux d'une machine. Ce truquage technique est surtout présent dans les animations de Gilliam, pourtant on le retrouve aussi dans certaines scènes de "La vie de Brian" comme celle de la lapidation, et dans "Sacré Graal" lors de la Geste de Lancelot.

B.1.1.1/ La "Geste de Lancelot"

"La Geste de Lancelot", qui décrit les aventures de Lancelot à la recherche du Graal, nous procure une séquence où le rythme comique est très présent. Deux procédés sont utilisés durant celle-ci. Le premier, le plus courant, est celui dont nous venons de préciser le fonctionnement. En conséquence nous n'en dirons pas plus. Le second est plus insolite et de ce fait fort inventif. Il s'agit toujours d'un trucage opéré durant le montage: Lancelot s'élanche vers le château, les deux soldats qui gardent la porte d'entrée l'aperçoivent. S'ensuit alors une série de champs/contre-champs tout à fait habituelle à ceci près toutefois que le plan de Lancelot qui alterne avec celui des gardes est toujours le même! Ainsi, trois fois de suite, on voit Lancelot repartir exactement du même point, avec la même vitesse et les mêmes gestes (les gardes sont conscients du phénomène et semblent intrigués). Soudain il apparaît et trucidé les soldats, très surpris de le voir surgir si près d'eux. On peut dire que Lancelot a dupé les gardes grâce au montage! Et nous autres, les spectateurs, avons été piégés tout autant. C'est un effet osé car il semble complètement incompatible avec les repères perceptifs habituels du cinéma. Mais le spectateur rit et cela implique l'idée qu'une incongruité s'est immiscée dans sa perception rythmique. L'accélération saccadée qui s'en suivra sera d'autant plus comique qu'elle succédera à un état quasi-immobile (sur le plan de l'évolution de Lancelot dans l'espace). En fait "la Geste de Lancelot" représente autant le facteur inventif que temporel.

B.2/ La facteur relatif

Ensuite vient le facteur relatif et ses trois aspects: époque, groupe social et intelligence individuelle. Il est

peu aisé pour nous de juger l'influence des deux premiers aspects: l'époque et le groupe social. Non pas que cela soit difficile ou compliqué mais cela ferait plutôt l'objet d'un autre travail. Il est clair pourtant que les "Monty Python", et ce surtout durant le "Monty Python's flying circus", usent beaucoup de leur environnement. "Si je veux faire quelque chose de drôle, comme je suis raisonnablement bien élevé, bien informé et intelligent," nous dit John Cleese, "ce que j'écris reflète nécessairement ma vision du monde" (2). "Un des "enfants" de la génération du "Flying circus", Martin Bright (3), souligne l'importance de cette remarque: "L'émission montre bien la fragmentation de la société britannique, la complexité du système des classes et les différences régionales. Si vous voulez parler des accents régionaux, des différences d'accents entre groupes sociaux et des relations entre ces groupes, vous ne trouverez pas mieux que les 'Monty Python'." (4)

En fait depuis les "Goons" il y a une unification sociale de l'humour anglais (auparavant les classes laborieuses allaient au music-hall, la classe moyenne fréquentait les théâtres du "West End"). Les "Monty Python", qui reçurent cet héritage ne représentent donc pas un comique spécifique à une certaine classe sociale. Ils sont accessibles à toutes les classes sociales. "Si vous donnez à un britannique qui a entre 25 et 40 ans une phrase d'un de leurs sketches," précise de nouveau Martin Bright, "il trouvera la chute sans difficulté, quelle que soit son origine sociale." (5) Dans le cadre de leur carrière cinématographique cela devient flagrant: les "Monty Python" choisissent des sujets universels -la quête du Graal, la vie de Jésus Christ, le sens de la vie- ils se trouvent au-delà des clivages, mais simultanément les regroupent tous.

C'est l'aspect "intellectuel" du facteur relatif qui est surtout exploité par "Les Monty Python". Ils sont, dit-on, "les gens les plus sur-instruits de l'histoire du spectacle" (6) On a pu le remarquer à la lecture de la typologie, de nombreux exemples (dix plus précisément) font appel à un certain niveau de culture générale; ou du moins font allusion à une certaine culture. Examinons par exemple le sketch du "proustomètre" durant lequel différents candidats essayent de résumer en 15 secondes "A la recherche du temps perdu" de Marcel Proust. Aucun d'eux n'y parvient, ni même ne permet aux spectateurs d'apprendre quoi que ce soit à ce sujet (quelques phrases de Graham Chapman, si l'on fait très attention car il parle très vite et grommèle, font allusion

(2) Interview John Cleese par Yves Allion, Revue du cinéma n445, p62

(3) Martin Bright est né à Londres en 1966, il est chef de rubrique à "Today in english", un magazine d'actualité en anglais publié à Paris.

(4) "Télescope" numéro du 21 au 27 novembre 1992

(5) id.

(6) Jean-luc Douin, Télérama n2232, 21 octobre 1992, p93

à l'ouvrage de Marcel Proust). Cette intellectualisation des sketches n'est donc qu'une illusion et ne possède pas de fonction culturelle. Mais elle ne constitue pas pour autant un leurre, car l'intrusion de ces allusions a pour but de juxtaposer au comique un plaisir intellectuel.

Tout cela nous renvoie aux remarques, page 57, à propos de ces épiphénomènes (comme le plaisir intellectuel) qui entourent le phénomène comique. Or la richesse et la multiplicité du plaisir intellectuel est telle, qu'elle permet alors de résister à la "loi d'efficacité décroissante" proposée par Marc Chapiro. "Il y a quelque chose à propos des 'Monty Python', je ne sais pas ce que c'est," nous dit Terry Jones, "comme le sketch sur 'l'inquisition espagnole', il devient meilleur lorsqu'on le raconte; quand vous le voyez, il ne donne pas tout de lui, juste un peu... mais si vous le racontez à des gens il semble vraiment rigolo, il mûrit dans notre esprit.(7)" Ce phénomène est observable sur de nombreux sketches des "Monty Python". Une de leurs caractéristiques est de ne pas avoir un grand impact immédiatement mais de prendre de l'ampleur dans notre subconscient. Nous pensons que c'est grâce, en partie, au facteur relatif correspondant à l'intelligence individuelle.

Le comique s'estompe mais le plaisir intellectuel généré par ces citations permet à la séquence de garder son intensité. Et le plaisir intellectuel renvoie, comme un yoyo, au phénomène comique, produisant ainsi une sorte de boucle dont les deux pôles seraient le plaisir comique et le plaisir intellectuel. Or, dans le cadre des "Monty Python", cette créativité, cette mise en valeur de l'inédit, découle souvent du non-sens et de l'absurde. De nouveau notre étude se tourne vers ces phénomènes auxquels nous consacrerons bientôt un chapitre.

On peut encore signaler que cette intrusion culturelle intellectualisante donne au comique des "Monty Python" un aspect élitiste qui tendrait à satisfaire la théorie de supériorité présentée par Hobbes.

B.3/ Le facteur inventif

Le facteur inventif joue également un rôle important au niveau du gain de plaisir qui accompagne l'effet comique. Voir apparaître les choses sous un angle inédit est générateur de plaisir. De nouveau citons Marc Chapiro : "Le comique fait apparaître les choses sous un jour nouveau, et cette intrusion de l'inédit s'accompagne, elle aussi, d'un certain plaisir intellectuel," (8) Le comique, s'il veut avoir une durée de vie conséquente dans le temps par le biais d'un plaisir intellectuel (car le phénomène comique,

(7) Terry Jones dans "From fringe to Flying circus" de Roger Wilmut, p207

(8) Marc Chapiro, "L'illusion comique", p20

en lui-même, est très rapide), se doit de posséder une certaine dose d'inventivité. Ce facteur inventif, dont nous retrouvons seize exemples dans notre typologie (mais cela dépend beaucoup des sensibilités personnelles sur "l'inventivité"), possède les mêmes ambitions que le facteur relatif (concernant l'intelligence individuelle). Ils sont, chez les "Monty Python", dans leur fonctionnement et dans leurs buts respectifs très similaires.

B.4/ Le facteur quantitatif

Vient ensuite le facteur quantitatif. Nous n'avons pas encore signalé lors de notre énumération du rapport entre les incongruités et les exemples de notre typologie que l'un d'entre eux ne possédait pas de manière apparente un rapport avec une des théories. Il s'agit du sketch "des milliardaires" (page 32). Or c'est justement un sketch où le facteur quantitatif joue un rôle primordial. L'exagération qui émane de cet exemple crée elle-même l'incongruité nécessaire au comique. Le facteur quantitatif serait le seul qui soit autonome. Lorsque la représentation d'une chose, du temps, d'un vocabulaire, d'un comportement dépasse sa "limite quantitative ou qualitative naturelle" elle peut devenir comique. Nous expliquons cela grâce aux analyses d'Herbert Spencer et de Sigmund Freud en rapport avec un excédent d'énergie. (Mais, à l'inverse du concept Freudien, lors du visionnement d'une scène où le facteur quantitatif joue un rôle important, nous allions notre dépense à celle observée au lieu de créer cette quantité en comparant différentes dépenses d'énergies).

B.5/ Le facteur ludique

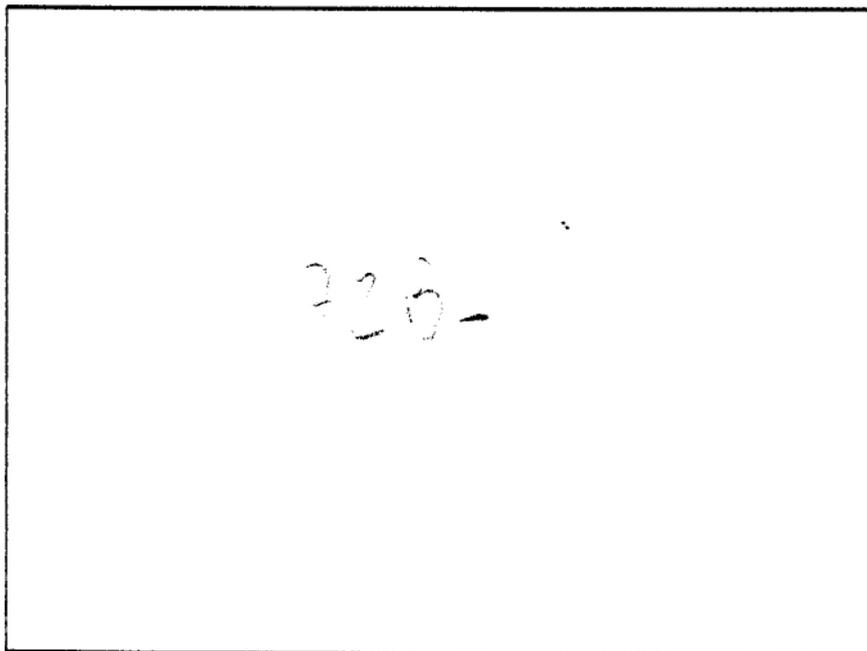
Enfin, et pour terminer, il nous faut nous intéresser au facteur ludique chez les "Monty Python". Pour cela nous devons étudier la théorie ludique de Max Eastman (9).

B.5.1/ La théorie ludique de Max Eastman

"Max Eastman" nous dit David Victoroff, "si célèbre aux Etats-Unis, est presque totalement ignoré du public français" (10). Cet américain nous livre une théorie du rire ingénieuse, où l'état du sujet, le spectateur/récepteur prend une importance primordiale.

(9) N'ayant put réussir à obtenir aucun des deux ouvrages de Max Eastman: "The sense of humor" et "Enjoyment of laughter", nous aborderons sa théorie par le biais du chapitre IV, fort détaillé, "Max Eastman et les théories ludiques" du livre "Le rire et le risible" de David Victoroff.

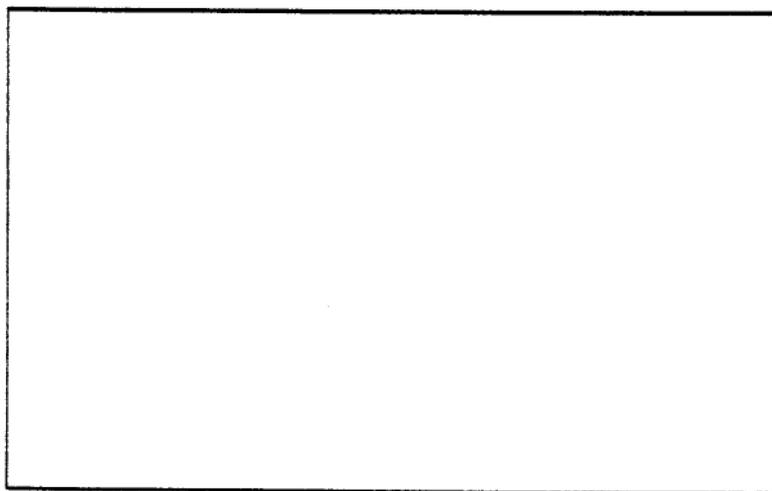
(10) David Victoroff, "Le rire et le risible", chapIV, p60



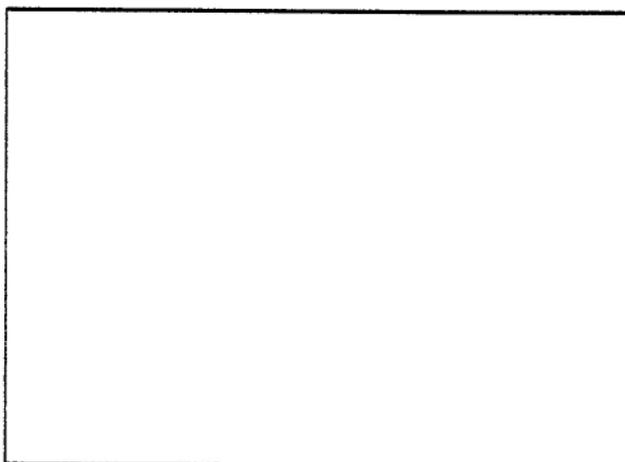
"The meaning of life book"

Le facteur ludique

Le facteur
relatif



Roger Wilmut, "From Fringe to Flying Circus", p216



Le facteur
inventif

Roger Wilmut, "From Fringe to Flying Circus", p226

Terry Gilliam et la
l'agencement mécanique
préconisé par Bergson

*Roger Wilmut
"From Fringe to
Flying Circus", p204*

Nous pouvons résumer sa théorie en quatre points:

- Il n'y a pas de choses risibles en elles-mêmes. Le rire ne peut être provoqué chez nous que quand nous sommes dans un état d'esprit particulier, état d'esprit ludique ("when we are in fun");

- Quand nous sommes dans cet état d'esprit, il s'établit pour nous une nouvelle échelle de valeurs: tout ce qui dans notre vie sérieuse était agréable, reste tel, mais tout ce qui était susceptible de provoquer un désagrément peut devenir une occasion de rire, à condition que ce désagrément ne soit pas assez profond pour nous faire sortir de notre attitude ludique;

- L'état d'esprit du jeu, le "being in fun", est particulièrement fréquent chez les enfants. Aussi le rire éclate-t-il chez eux plus souvent et à moindre frais que chez les adultes;

- Il y a des adultes, certes, qui peuvent encore se mettre facilement "in fun" et, une fois dans cet état d'esprit, éprouver la jouissance du comique à propos de choses déplaisantes. Mais la plupart du temps, pour provoquer le rire, il faut qu'à côté de la chose déplaisante, il y ait quelque chose qui puisse dans une certaine mesure procurer du plaisir" (11).

Cette théorie rejoint plusieurs remarques faites par d'autres théoriciens, notamment Sigmund Freud, qui écrit: "La condition la plus favorable à la naissance du plaisir est donnée par l'humeur enjouée générale, celle qui fait qu'on a "le coeur à rire" (...) C'est un effet favorable similaire que celui que produit l'attente comique, la préparation au plaisir comique.(12)" Il ajoute "l'humeur joyeuse, qu'elle soit d'origine endogène ou qu'elle ait été produite par un toxique, réduit les forces inhibitrices, et parmi elles la raison critique, et par là, elle rend de nouveau accessible des sources de plaisir sur lesquelles pesait le poids de la répression.(13)"

Tous ces points de vue représentent ce que nous appelons le facteur ludique. Il représente toutes ces données extérieures qui servent à propager ou amplifier le rire, ou au contraire interdire son émergence. "Quiconque veut nous faire rire doit d'abord briser notre sérieux" explique Max Eastman (14).

Parmi ces données, la plus importante est sans doute celle concernant la capacité du rire à apparaître plus promptement et plus puissamment lorsqu'il est généré en groupe. "Le rire cache une arrière-pensée d'entente, je

(11) David Victoroff, "Le rire et le risible", p60-61.

(12) Sigmund Freud, "le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient", p384

(13) id, p238

(14) Max Eastman dans "Le rire et le risible" de David Victoroff, p61

dirais presque de complicité, avec d'autres rieurs, réels ou imaginaires" nous dit Henri Bergson (15); "Le plaisir comique appelle le partage et ne se goûte qu'en compagnie. (...) la participation collective accroît l'effet comique mais ne le crée pas." rajoute Marc Chapiro (16).
 A cet égard, on comprend l'utilisation des "rires en boîtes" qui animent les scènes comiques lors de leur retransmission télévisée. Ils nous poussent à rire même lorsque le comique est absent !

On peut aussi relever l'importance de l'annonce faite au spectateur l'informant qu'il va désormais assister à quelque chose de drôle. Et ainsi, dans le cadre du "Monty Python's flying circus", plusieurs signes récurrents interviennent : Le thème musical "the liberty bell" de John Philip Sousa, l'ermite "it's" qui ouvre chaque show du "Flying circus".

Enfin, la reconnaissance physique des "Monty Python" indique aussi au spectateur qu'il doit se mettre dans l'état d'esprit du jeu. A ce sujet, Max Eastman considère "qu'il n'y pas de réputation plus stable que celle d'un grand acteur ou d'un célèbre chansonnier comiques; leur talent peut décliner, ils peuvent commettre les bêtises les plus monstrueuses, le public rira toujours."(17)

Pour finir, n'oublions surtout pas l'importance cruciale de la salle de cinéma. Son ambiance mythique qui propulse immédiatement le spectateur au devant de ses désirs. Donc, dans le cas des "Monty Python", dans un état d'esprit ludique. D'autant plus, qu'elle confère toujours une sensation de groupe, de promiscuité avec les autres spectateurs. Le cinéma demande un acte volontaire (achat du billet, choix du film), le spectateur a donc immédiatement, de lui-même, le coeur à rire. De toute manière, les génériques de chacun des films des "Monty Python" indiquent clairement au spectateur inattentif qui se serait trompé de salle que l'humeur doit être enjouée. Celui de "Sacré Graal" reste à ce jour le plus farfelu: "Sans craindre le démenti nous affirmons que le générique de 'Sacré Graal' est le plus comique jamais réalisé," nous dit Lorenzo Codelli, "sous-titré dans un pseudo-suédois, enrichi de faux crédits (parmi lesquels au moins dix techniques différentes pour les séquences spéciales avec des lamas, évidemment absents du film), interruptions techniques, censures et contre-censures, rectificatifs et appréciations (la phrase traditionnelle: "tous les personnages et situations de ce film sont imaginaires et toutes ressemblance..." est signée... Richard M. Nixon !)"(18).

(15) Henri Bergson, "Le rire", p05

(16) Marc Chapiro, "l'illusion comique", p128-129

(17) Max Eastman dans "Le rire et le risible" de David Victoroff, p67

(18) Lorenzo Codelli, Positif n171.

B.5.2/ La place du spectateur dans le film

Dans les films des "Monty Python", la place du spectateur est toujours mise en exergue. On lui notifie sa présence. Elle est très importante car elle doit être signifiée: le comique n'existe que s'il possède un récepteur. Il y a une référence à l'état spectatorial. L'aspect ludique est explicite. Dans "Sacré Graal" un historien qui s'adresse directement à nous (les spectateurs) résume les scènes précédentes.

Plus précisément, dans le cadre des "Monty Python", où, nous le verrons, par le biais d'interconnexions entre le monde du non-sens, du film ou de la raison, différentes interprétations existent à un moment donné, le spectateur est comme assisté. Sa position est "réglementée". Plusieurs "bornes" référentielles lui sont fournies, par exemple: - "Sacré Graal" possède deux génériques: le premier est celui du film dans sa globalité, le second annonce le début de la quête du Graal. De plus on soumet au spectateur le livre du film et un historien se charge de rappeler certains faits.

- "Le sens de la vie" nous offre les sketches du "milieu du film" et de "la fin du film".

Cette volonté de mener le spectateur explique aussi leur attachement à des thèmes universels. Quoi qu'il en soit, les références au spectateur sont très présentes dans les films des "Monty Python".

B.5.2.1/ Ce n'est qu'un film

On retrouve au-delà du statut spectateur, la présence de tout l'art cinématographique. Nous sommes au cinéma, nous regardons un film, et qui plus est, un film comique. "C'est seulement un modèle" rétorque Patsy l'écuyer lorsqu'Arthur présente avec solennité Camelot à ses chevaliers; "Passons à la scène 24" propose un bonimenteur inconnu en voix off; les chevaliers ne tombent pas aux mains d'un terrible monstre car le dessinateur de celui-ci meurt, en pleine action, d'une crise cardiaque; On nous présente le livre du film, avec la description des principaux personnages; et pour finir, le fait de voir, tout au long du film, imiter les galops de chevaux avec des noix de coco, n'était-ce pas la révélation, discrète, du truquage sonore régulièrement employé en pareilles circonstances ?

Par l'intermédiaire de la mise en valeur de sa position et du contexte cinématographique, on pousse le spectateur dans un état d'esprit ludique.

CHAPITRE DEUXIEME : LE NON-SENS ET L'ABSURDE

A/ Description

Relier les deux sommets du Kilimanjaro, réaliser "Les hauts de Hurlevent" en code sémaphore, inventer le mouton volant, chasser le moustique armé de basookas pour vendre ses ailes trois centimes au marché noir, manger du "spam" (dont personne ne connaît la nature), étudier le taux d'inflation de la planète Algon, donner un cours d'autodéfense contre un homme armé de fruits, découvrir que des fromages blancs d'une planète lointaine veulent gagner le tournoi de tennis de Wimbledon, subir un bombardement de vaches mortes, bref, tout ceci provient des élucubrations des "Monty Python" dans le monde du non-sens et de l'absurde. Ces phénomènes sont le fer de lance de nos six anglo-saxons, et constituent le fondement de leur comique. Il n'est pas étonnant de rencontrer dans notre typologie dix-huit exemples où l'absurde et le non-sens ont une place prédominante, on pourrait élargir ce nombre suivant les sensibilités personnelles car la limite nous est indiquée par la raison et la logique, et elles sont différentes pour chacun de nous.

A.1/ Différenciation entre le non-sens et l'absurde

Il est très difficile de distinguer l'un de l'autre ces deux phénomènes qui sont, à peu de choses près, les mêmes. La raison est le moyen par lequel on pourra dissocier ces deux termes. Lorsque la raison est heurtée, violentée mais qu'elle est présente, nous sommes face à l'absurde. L'absurde évolue dans notre monde, raisonnable et logique. Et, lorsque la raison semble avoir disparu, et que la logique évolue sans elle dans un tourbillon insensé et sans fin: nous sommes face au non-sens, et dans le monde du non-sens où la raison est absente, comme oubliée. "Strictement parlant, l'absurde doit être distingué du non-sens: car l'absurde a un sens, et est faux, tandis que le non-sens n'est proprement ni vrai ni faux" (19). Le non-sens provient essentiellement des mots, plus précisément le monde du non-sens se construit de mots, l'absurde, au contraire, peut revêtir une multitude de formes. Chez les "Monty Python" la mise en scène cinématographique interdit une véritable représentation du non-sens et de son monde (mis à part avec des mots ceci est impossible, cinématographiquement c'est le dessin animé qui représente le meilleur support du non-sens). Ainsi, le comique du non-sens prend souvent l'apparence à nos yeux de l'absurde d'où la confusion et le mélange fréquent de ces deux notions; l'absurde est un attribut du non-sens, il est une des formes du non-sens, il est la forme spécifique de notre point de vue raisonnable.

(19) Voir Lexique.

"La Vérité fut fondatrice de la famille et engendra le Bon Sens. Le Bon Sens engendra l'Esprit, qui épousa une dame d'une branche collatérale, nommé Gaieté, dont il eut un fils: l'Humour. L'Humour est donc le plus jeune de cette illustre famille, et, descendant de parents aux dispositions si différentes, il est de tempérament ondoyant et divers. On le voit parfois prendre des airs graves et des allures solennelles, parfois faire le désinvolte et s'habiller avec extravagance, de sorte qu'il paraît quelque-fois sérieux comme un juge, d'autre fois farceur comme un saltimbanque. Mais il tient beaucoup de sa mère, et quel que soit son état d'âme, il ne manque jamais de faire rire la compagnie."(20) Essayons, dans un style identique, d'y inclure le non-sens et l'absurde : le Non-sens et l'Absurde sont les fils illégitimes de la Vérité; constamment en lutte contre leur frère le bon-sens, ils aiment la compagnie de leur nièce la Gaieté et de leur jeune neveu l'Humour. C'est à ce dernier qu'ils ont appris l'extravagance. Et c'est lorsqu'ils sont drôles et qu'ils s'amusent avec l'Humour qu'on les accepte dans la famille sinon on les repousse violemment avec l'aide du Sérieux, le cousin du Bon sens. Le non-sens et l'absurde se ressemblent tant que seule leur mère, la Vérité, ou leur pire ennemie, la Raison, peuvent les distinguer.

A.2/ L'origine du non-sens

On connaît l'origine profondément anglaise de ce genre: le non-sens (le terme est lui même anglais : "nonsense", et la traduction française ne peut rendre véritablement ce qu'il exprime dans sa langue première). Albert Laffay voit dans le développement du non-sens en Angleterre une réponse vitale au sentiment de "self-consciousness" (voici encore un terme anglais dont il n'existe pas de véritable équivalent chez nous. La "self-consciousness" implique la contrainte, l'embarras : le respect de l'autre transformé en contracture pénible). Ainsi le non-sens et l'absurde qui sont un refus de l'ordre, de la logique et du sérieux, "qui bousculent toutes les formes dans l'emportement d'une fête burlesque" (21) libèrent l'homme des affres de ce sentiment de "self-consciousness".

"Il y a certes dans la tradition espagnole des fous baroques, en Allemagne des insensés lyriques, et au-delà des Alpes de grands habileurs Napolitains, mais ils ne courtisent pas l'absurde pour l'absurde comme les Anglais, ou ces Français (...) qui ont un peu la tête anglaise. (...) Deux peuples ultra-logiques et douillettement bourgeois dépourvus de furia, d'angst ou de fanatisme, contrariant de concert leurs institutions, leur culture et leur caractère. C'est une affaire d'échappée vitale (22)" nous explique Robert

(20) Addison dans le "spectator n35", cité par R.Escarpit, "L'humour", p38

(21) Albert Laffay, "Anatomie de l'humour et du non-sens", p148

(22) Robert Benayoun, "Les dingues du non-sens", p13 et 14

Benayoun. C'est pourquoi nous allons voir les premières grandes fresques à la gloire du non-sens et d'absurde apparaître dans les pays Anglo-saxons ou en France.

A.2.1/ Origine historique

Avant de voir surgir un véritable auteur de non-sens et d'absurde, une tradition anglaise répandait ouvertement et délibérément, chez les jeunes nourrissons, les germes de ces phénomènes subversifs, et cela par l'intermédiaire de ces comptines anglo-saxonnes destinées aux enfants appelées "nursery rhymes". "Les anglais ont appris à prononcer leur langue à travers des nursery rhymes qui envoient la logique par-dessus bord" nous dit Albert Laffay, il ajoute "les mots, ici, jouent évidemment un rôle essentiel: rimes en calembour, tintamarre du verbe, insistance sur les noms propres, répétitions en écho, tout indique que l'on fait sonner le langage pour s'étonner des conséquences.(23)" En voici deux empruntés à son ouvrage:

Hey, diddle, diddle, the cat and the fiddle,
The cow jumped over the moon;
The little dog laughed to see such sport
And the dish ran away with the spoon

Oh là, tintin, tintin, la chatte et le crin-crin,
La vache a bondi par dessus la lune;
Le petit chien de rire en voyant tel exploit,
Et le plat prit la fuite emmenant la cuiller

Goosey, Goosey, gander, Petite oie, petite oie, petit jans,
Whither wilt thou wander ? Où donc veux-tu aller ?
Upstairs and downstairs, En haut, en bas,
And in my lady's chamber et dans la chambre de Madame(24)

Ne soyons pas trop surpris, ni étonnés car on retrouve un équivalent dans notre langue maternelle et dont les exemples, très familiers, n'ont pas plus de sens tels:

Une souris verte	Am stram gram
qui courait dans l'herbe	pique et pique et colégram
je l'attrape par la queue	bourne et bourne et natatam
je la montre à ces messieurs	am stram gram
pimpon d'or, pimpon d'or	
la plus belle, la plus belle	
sortira dehors.	

Très vite ces comptines se transforment en "limericks"(25), qui sont des poèmes humoristiques et parfois scabreux en

(23) Albert Laffay, "Anatomie de l'humour et du non-sens", p87 et 94

(24) id, p91 et 92

(25) définition dans le lexique

cing vers, et ainsi, l'enfance terminée, la tradition du non-sens et de l'absurde continue avec l'âge.

Voici deux "limericks" d'Edward Lear:

There was a young curate of Salisbury
Whose conduct was halisbury-scalisbury
He walked about Hampshire
Without any pampshire
Till his vicar compelled him to Walisbury

C'était un jeune vicaire de Salisbury
Dont la conduite était plupôt scabreusbury
Il allait par le Hampshire
Sans le moindre pantaloshire
Au point que son curé l'obligea à vétoisbury (26)

Et "des poèmes sans loi pour foyer sans coeur" de Harry JC Graham qui se fit connaître sous le pseudonyme de "Colonel D.Streamer".(27)

Tante Eliza	Le père sévère
Dans le puits d'eau potable	Entendant hurler ses enfants
Que lui a construit le plombier,	Il les jeta dans l'océan,
Tante Eliza vient de tomber.	Et dit, en noyant le troisième:
Si on achetait un filtre ?	C'est silencieux que je les aime ! (28)

Solidement ancrés dans des traditions ancestrales, le non-sens et l'absurde ne tardent pas à faire leur apparition dans des oeuvres plus imposantes. Et, c'est étonnamment à travers l'oeuvre d'un français que débute cette évolution : le "Pantagruel" et le "Gargantua" de Rabelais. "Rabelais raillait d'inimitable façon le langage amphigourique des sophistes et 'autres tousseux'", nous explique Robert Benayoun, "cependant qu'il jetait les premières bases de tout le système nonsensique"(29). On retrouve ensuite le non-sens et l'absurde dans des passages de l'oeuvre de Shakespeare; dans les "limericks" d'Edward Lear, lequel publie en 1846: "The book of Nonsense" qui "frappa l'Angleterre d'un véritable coup de foudre et valut à Lear l'amitié de la reine Victoria"(30). Et, dans les textes de Lewis Carroll, probablement le plus célèbre d'entre eux, avec notamment "Alice au pays des merveilles"

(26) Albert Laffay, "Anatomie de l'humour et du non-sens", p92 et p99

(27) On peut facilement imaginer que le personnage du colonel interprété fréquemment par Graham Chapman dans le "Flying circus" est une sorte de citation, volontaire ou involontaire, à l'égard de Harry J.C Graham.

(28) Robert Benayoun, "Les dingues du non-sens", p193

(29) id, p43

(30) id, p62

ou son "Jabberwocky" (dont Terry Gilliam fera une adaptation cinématographique (31)). Enfin citons les textes insensés de Mark Twain.

Il est à noter que bon nombre de ces auteurs évoluaient sous un pseudonyme: Shakespeare (dont on ne connaît pas la véritable identité), le révérend Dodgson fut Lewis Carroll, Samuel Langhorne Clemens fut Mark Twain, nous l'avons noté Graham fut le colonel Streamer... Tradition que l'on retrouve chez les "Monty Python".

Mais cette émergence soudaine n'est pas due au hasard. Robert Benayoun pense qu'ils (le non-sens et l'absurde) prolifèrent "de préférence en période de récession économique, de dépression monétaire et d'injustice sociale, lorsque la pesanteur des iniquités vitales libère les esprits du sens de gravité." Il enrichit sa théorie d'exemples et explique: "né avec Edward Lear et Lewis Carroll dans les affres de l'industrialisation anglaise, il a atteint un second palier pendant le grand crash américain de 1929, pour donner naissance à une vague littéraire plus ou moins nihiliste où prolifèrent des auteurs effrénés (...). Dans leur sillage, le cinéma, découvrant le slapstick (métaphore explosive du total dérèglement) vit se déchaîner la folie anarchiste des frères Marx ou de WC Fields (...). Plus près de nous, le phénomène contestataire, dû au rajeunissement des sociétés de consommation, engendra l'escalade psychédélique de toute une génération (...)(32)." Parmi cette dernière vague on peut compter Woody Allen, John Lennon (on nommera son style le Lennon-sens), et les "Monty Python" évidemment.

On peut aussi relever une certaine parenté avec le surréalisme fondé entre autres par André Breton qui proclamait la toute puissance du rêve, de l'instinct, du désir et de la révolte. Tout comme le non-sens il se dresse contre toute forme d'ordre logique, moral et social (en fait, le non-sens respecte beaucoup plus l'ordre que le surréalisme). L'écriture automatique recherchée par certains auteurs surréalistes ressemble aussi assez à la libération du langage dans les "limericks" ou autres "nursery rhymes". Pourtant, le non-sens ne possède pas le "fanatisme" du surréalisme. De plus, nous le verrons, le non-sens repousse toute intrusion de sentiment ou de beauté, ce que, au contraire le surréalisme cherche à créer.

A.2.2/ Origine cinématographique

Le non-sens et l'absurde prennent naissance cinématographiquement avec l'avènement du "slapstick" (mot à

(31) Le texte complet du "Jabberwocky" de Lewis Carroll qui inspira Terry Gilliam se trouve dans l'annexe IV.

(32) Robert Benayoun, "Les dingues du non-sens", p12

mot : bout de bois qui claque. (33)), comédie exubérante prônée notamment par les frères Marx.
 Une apparition que Robert Benayoun juxtapose avec le crash boursier. Comme les "Monty Python", les "Marx Brothers" utilisent le non-sens comme un jeu d'équipe destructeur. A l'opposé, dans la même discipline, on retrouve un W.C.Fields solitaire. "Fields est, on peut le dire, l'hôte rêvé de toute incursion dans le non-sens. Humpty-Dumpty, qu'il incarna au cinéma, définit chaque trait de son caractère: l'insécurité physique, l'emphatique fatuité, la rotundité patronymique, la maîtrise péremptoire du langage."(34)
 Robert Benayoun associe ensuite aux plaies de la dépression, à la crise de confiance de l'affairisme pré-Rooseveltien les farces dingues de Leo Mac Carey ou de Preston Sturges, l'enfant terrible de la Paramount; à la seconde guerre mondiale et au New Deal, les comédies de Fred Allen et Jack Benny, les "routines clownesques" d'Abbott et Costello, les "véhicules monomaniaques" de Danny Kaye.
 Enfin, à l'issue de la guerre, il met en évidence la place considérable prise par l'humour juif américain dans la veine comique du non-sens et de l'absurde, avec à leurs têtes Woody Allen et Mel Brooks. Et il intègre John Lennon et les "Monty Python" au phénomène contestataire dû au rajeunissement des sociétés.
 Voici une généalogie du non-sens cinématographique qu'il dresse dans le numéro 180 de "Positif" (35):

jalons pour une généalogie du nonsense		
BRANCHE ANGLAISE	BRANCHE JUIVE AMÉRICAINE	BRANCHE IRLANDAISE
Fred Karno	Weber et Fields	Mack Sennett Buster Keaton Edgar Kennedy
Charles Chaplin		
Stan Laurel	Larry Semon	
Les Cohens et les Kellys		
James Finlayson Andy Clyde W. C. Fields Bob Hope	Harry Ritz Eddie Cantor Groucho Marx Jack Benny George Burns Les Trois Stooges Jerry Lewis Danny Kaye Sid Caesar Woody Allen Zero Mostel Mel Brooks Ken Shapiro Gene Wilder	Fred Allen Red Skelton Donald O'Connor Jackie Gleason
Spike Milligan Peter Sellers John Lennon Monty Python		

Dans cette analyse de l'évolution du non-sens il nous paraît oublier une part importante : le film d'animation, dont Tex Avery serait le chef de file. En effet le film

(33) Définition dans le lexique. Le "slapstick" nous dit François Mars, "déclenche une euphorie auditive inconsciente simplement par la cadence et l'intonation des mots sans aucun sens cohérent" ("Le gag", p93).
 (34) Robert Benayoun, "Les dingues du non-sens", p146
 (35) Robert Benayoun, "Zanies, Wackies, madcaps et messhugges", Positif 180, p10

d'animation laisse à son créateur et au non-sens une entière liberté et se permet toutes les élucubrations inimaginables. Il est le seul par exemple à pouvoir mettre en image tels quels les textes du non-sens.

A.3/ Les préceptes du non-sens

Tout d'abord, même si cela peut paraître évident, le non-sens ne fait pas nécessairement rire. Un non-sens pur et simple ne peut pas faire rire, il est inepte. Cela nous dévoile le premier précepte du non-sens comique, du monde du non-sens: il doit garder un contact avec le monde réel, notre monde raisonnable, ordonné. Tout comme avec l'absurde, son attribut, ne doit pas être un "illogisme ou un alogisme à l'état pur: il faut bien qu'un reste de santé mentale subsiste pour faire paraître la folie, et que le chaos ressorte sur un fond un peu ordonné" nous dit Albert Laffay (36). Le chaos n'est jamais plus inquiétant qu'au beau milieu d'un système apparemment équilibré.

Nous avons déjà abordé un point important de leur fonctionnement respectif dans la section A.1: le non-sens évolue dans le monde des mots, l'absurde quant à lui peut se permettre une multitude de représentations.

"Le monde du non-sens n'est en aucune façon un univers d'objets, mais un univers de mots", rappelle Elizabeth Sewall en ajoutant: "le non-sens joue avec des mots." (37) Le monde du non-sens est comme aplati sur les mots, les mots en sont les maîtres. Les mots dans le non-sens sont volontairement coupés de ce qu'ils représentent, pour être considérés pour eux-mêmes, il y a un fonctionnement autonome du langage. Les mots et les expressions sont pris au pied de la lettre. De même, l'absurde s'introduit parce qu'on traite le relatif comme s'il était un absolu (ce qui rappelle le fonctionnement de la théorie du rire de Schopenhauer). Dans "Alice au pays des merveilles", Lewis Carroll nous en offre un exemple flagrant: le taon se nomme en anglais "horse fly" (mot à mot: cheval-mouche), parce que ces diptères s'agglutinent autour des yeux des chevaux; mais dans le pays que l'on découvre selon Lewis Carroll de l'autre côté du miroir, cette mouche (fly) est ainsi appelée, parce qu'elle a la forme d'un cheval.

Dans cette application quasi-mathématique de l'emploi des mots on découvre une véritable rigueur. Rigueur qui nous amène à relever un deuxième précepte à ce phénomène: il agit comme s'il opérait un sur-raisonnement.

Le non-sens est un délire abandonné à lui-même; c'est, si l'on peut employer cette formule, un délire rationnel. Cette bouffonnerie intellectuelle suppose un état de veille et même de vigilance. "Le non-sens se met de la partie, l'esprit joue, avec une folie très concertée, et même,

(36) Albert Laffay, "Anatomie de l'humour et du non-sens", p116

(37) id, p132

parfois, très savante". Il use de méthodes pseudo-scientifiques. (Au contraire l'absurde semble prendre naissance dans l'absence de méthode.) "Le non-sens", ajoute Albert Laffay, "joue avec des vocables, et aussi avec cette grammaire générale qu'est la logique aristotélicienne. Il la brouille, puis la retrouve. Mais, restant maître des combinaisons du désordre, il demeure lui-même du côté de l'ordre" (38). Ainsi, il est important de souligner que l'alphabet, la suite des nombres, la liste des jours et des mois, jouent un grand rôle dans le non-sens. Elle sont des données impertubables, quasiment jamais bafouées.

Tout ceci est finalement une confirmation de notre premier précepte. En effet rappelons-nous le sketch du "matelas" (page 40-41), la fidélité des nombres sauve la scène d'un non-sens pur et simple et...incompréhensible.

L'alliance d'une rigueur scientifique et de l'absence d'un but défini rend ces phénomènes étrangers à toute effusion de sentiment. En fait, ils répondent entièrement à l'idée que se faisait Bergson d'une "anesthésie momentanée du coeur". Donc voici le troisième précepte du non-sens: il est dénué de sensibilité. Tous ses personnages sont insensibles et on ne peut ressentir la moindre émotion à leur égard. Le non-sens et l'absurde sont sans affection. "N'est-il pas remarquable" souligne Albert Laffay, "que le non-sens n'ait jamais fait peur aux petits enfants"(39).

Dans un même ordre d'idée, il faut spécifier l'absence de beauté de ce monde. "Le non-sens", dit Elizabeth Sewell, "met l'accent sur les parties plutôt que sur le tout; il aime qu'un ensemble puisse se démonter, se décomposer en ses éléments". Elle ajoute avec profondeur que cette littérature de l'absurde "évite très méthodiquement la beauté. C'est que tout ce qui est beau a tendance à nous apparaître plutôt comme un organisme qu'une organisation. Cela ne plaît guère au non-sens, qui propose une nouvelle disposition des parties; ou bien exagère ou déforme l'une d'entre elles de manière à attirer l'attention sur les composants plutôt que sur le composé. C'est pourquoi le non-sens se complait dans la laideur." (40)

Pour finir mettons en évidence ce que nous appellerons le paradoxe du non-sens. En effet le monde du non-sens est souvent révélateur de vérité. Tout comme dans le cas spécifique du taon, le "horse-fly", Albert Laffay explique que ce "monde absurde est donc paradoxalement plus raisonnable que celui que nous connaissons, car le nôtre serait plus rationnellement construit si, au lieu de la confusion des accidents étymologiques et de l'arbitraire du langage, les choses

(38) Albert Laffay, "Anatomie de l'humour et du non-sens", p149 et p135

(39) id, p136

(40) id, p134

étaient conformes (con-formes) aux mots qui les désignent"(41). La propension du non-sens à mettre en valeur un rouage de la mécanique et non son tout, permet de mettre en valeur les réelles incapacités ou absurdités du système. L'importance donnée aux mots, qui peut renvoyer non sans raison aux théories de Jacques Lacan, est primordiale.

A.4/ La puissance comique du non-sens

La première qualité comique du non-sens est la liberté qu'il offre à son auteur. Comme nous l'explique Robert Benayoun, "le non-sens se contente de dispenser ingénument la seule confusion, sans jamais rien expliciter. Aussi ne risque-t-il pas d'épuiser son sujet ni de se voir imposer une limite quelconque, au cours de son action".(42)

En contre-partie il souffre dans la durée. "Le problème de la comédie nonsensique", explique John Cleese, "c'est sa longueur. 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 tyrannique.(43)" Par la même occasion John Cleese nous révèle une des explications sur la connotation "universelle" des sujets des films des "Monty Python".

Pour ainsi dire, l'utilisation du non-sens (à grande échelle) nécessite, c'est une condition sine qua non, une dose d'inventivité. Donc, malgré tout, ce défaut apparent se découvre comme étant probablement une qualité cachée. Et comme un serpent qui se mordrait la queue: il devient facile d'être inventif car le non-sens se prête à tous les sujets sans limite... à condition d'être inventif. Le facteur inventif est amplifié par le non-sens.

La seconde qualité comique du non-sens transparait dans l'étude précédente: ses méthodes mathématiques, la vigilance de l'esprit qu'il nécessite. Sa complexité scientifique le rapproche d'un autre de nos facteurs: le facteur relatif traitant de l'intelligence individuelle.

Le non-sens investit une grande part dans ce plaisir intellectuel qui permet au comique de durer.

Le facteur relatif est amplifié par le non-sens.

Le non-sens n'est pas de notre monde, il a son monde à lui, le monde du non-sens. Lorsqu'il apparaît à nous sous des traits plus ou moins absurdes, son apparition et son apparence sont inattendus et surprenantes. Le non-sens peut accroître l'effet du facteur temporel.

De plus en plus le non-sens nous apparaît comme un amplificateur des "effets comiques".

Nous l'avons observé, la faculté du non-sens et de l'absurde à appréhender les choses, les mots au pied de la lettre, ou

(41) Albert Laffay, "Anatomie du non-sens et de l'absurde", p110

(42) Robert Benayoun, "Les dingues du non-sens", p19.

(43) John Cleese, interview de Yves Allion, Revue du cinéma n445, p61-62

le relatif pour un absolu nous indique clairement leur similitude avec la théorie de Schopenhauer. Il faudrait aussi mettre en avant leur déficience émotionnelle, l'absence de sentiment qu'ils véhiculent: elles leur permettent d'accréditer les théories de Bergson sur la mécanisation comique du corps humain (un homme n'est-il pas une mécanique ressentant des émotions ?) (44), et même jusqu'à un certain point les théories d'Herbert Spencer relatives à une discordance descendante dont le statut d'un homme ou d'un monde sans émotions serait un bon exemple.

Ne doit-on pas voir aussi dans cette phrase de Robert Benayoun à propos du non-sens : "l'absence finale d'un certain sens, attendu par le lecteur, et dont on a suggéré l'approche imminente; l'offre subversive, puis le retrait de ce sens, constituant le piège primordial du genre," une transcription de la théorie du rire de Kant ?

Enfin, le non-sens, est associé par Freud lui-même à un phénomène de libération d'une entrave qui ramènerait notre inconscient à son état infantile lorsque ces jeux absurdes avec les mots étaient autorisés par l'absence de toute censure logique. Nous économisant, par là même tout effort de raisonnement. "L'acte de laisser faire des modes de pensée inconscients et rejetés parce que fautifs est un moyen qui permet la production du plaisir comique (45)

(...)Le non-sens viole "les lois de la pensée logique consciente, mais nullement le mode de pensée de l'inconscient" nous dit-il. Il cherche à expliquer que le non-sens se forme dans l'inconscient mais qu'il n'est pas accepté par notre conscience éveillée. Il ajoute :

"Lorsqu'écouter une pensée qui s'est formée dans l'inconscient, nous la comparons à sa version corrigée, il en résulte pour nous la différence quantitative de dépense d'où provient le plaisir comique." (46)

Or si l'utilisation du non-sens par un adulte lui procure le plaisir de sentir une reminiscence de l'absence de raison critique du stade infantile; le non-sens remplit aussi le rôle que voudrait donner Alexander Bain au comique: celui de la levée d'un état contraignant.

Ainsi de manière assez inattendue, nous nous retrouvons grâce au phénomène du non-sens face à une synthèse surprenante de bon nombre de théories du rire et de facteurs comiques. La réponse se trouve peut-être finalement dans l'équation de la loi d'antinomie proportionnelle de Marc Chapino. Soit "i" l'intensité comique, "i = m" (le degré de vraisemblance) "* a" (le degré d'entropie du non-sens) ?

(44) "Ou la personne cesse de nous émouvoir, là seulement peut commencer la comédie" nous dit Henri Bergson, "Le rire", p102, et aussi: "Insensibilité du spectateur, insociabilité du personnage voilà, en somme, les deux conditions essentielles", p111. Ces définitions correspondent tout à fait au monde du non-sens.

(45) Sigmund Freud, "Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient", p360

(46) id, p362 et 361

B/ Application "Pythonesque"

Le meilleur support du non-sens est le "cartoon", le film d'animation. Du moins, il en est la représentation la plus fidèle. Tout est permis, rien n'empêche l'explosion métaphorique qui accompagne le non-sens. Tex Avery a bien compris cela, et ses dessins animés fourmillent d'absurdités et de non-sens. Chez les "Monty Python", c'est Terry Gilliam qui officiait à la réalisation des séquences d'animation. La plus célèbre étant sans conteste le générique du "Monty Python's flying circus" où se répandent avec la plus grande liberté crâne évidé, femme nue allongée sur un train ou cardinal en tricyle (47). A travers ses interventions, Terry Gilliam relie ce qui n'a pas de lien: des lamelles d'une moulinette il nous amène jusqu'à la chevelure de la Venus de Botticelli. De nouveau nous retrouvons une parenté avec le surréalisme, et à travers ses assemblages une influence.

Mais le non-sens est partout dans l'oeuvre des "Monty Python", il ne se limite pas aux animations. Ils sont, à égale mesure avec les frères Marx, les ambassadeurs du non-sens comique de notre époque.

On dit à leur sujet qu'ils "conçoivent le non-sens comme une activité destructrice, le nivellement par l'anéantissement façon cartoon" (48). En effet, entre leurs mains le non-sens devient une arme ravageuse qui n'épargne personne. Ils brisent avec férocité, grâce à celui-ci, toutes les conventions de la société. Au contraire d'un Lewis Carroll qui utilise le non-sens pour créer son propre univers, ils l'utilisent dans un but de destruction des règles de notre monde réel. L'irruption soudaine de leur non-sens permet de créer volontairement une cassure de nos codes perceptifs. Le non-sens des "Monty Python" est violent. Son absence de sentiment est amplifiée, et devient nécessaire pour nous sauvegarder d'une trop grande affection ce qui leur permet de s'acharner avec plaisir sur tel ou tel sujet. Ils ont fêté sur les ondes de la BBC l'anniversaire de la reine en accumulant en une seule soirée les sketches les plus indéfendables: drogue, crucifixion, cannibalisme ("comment manger votre mère morte"). "Ils cultivent, comme l'écrit Robert Benayoun (49), la cruauté indolore des dessins animés". Si l'absurde "viole" la raison, car c'est ainsi que l'exprime le Robert, le non-sens la bafoue, il brutalise nos codes perceptifs. Les "Limericks" n'étaient-ils pas des poèmes en majorité scabreux ? Leur critique est acerbe, ils s'attaquent à tout et principalement à la religion, aux institutions et à la télévision (évidemment, ceci particulièrement au temps du "Flying Circus").

(47) Voir découpage technique page suivante.

(48) Robert Benayoun, "Zanies, Wackies, madcaps et messhugghs", Positif n180, p9

(49), id, p10

Découpage technique du générique du "Monty Python's flying circus"

Pl	Cdr.	Mouvt.	Image	Son
01	PR	Fixe	Quatre roses dont les tiges s'entremêlent éclosent : des pétales apparaissent quatre mots: "Monty", "Python's", "Flying" et "Circus"	Musique : "The liberty Bell" Une voix annonce: The Monty Python's flying circus Applaudissements
		Zoom Arrière		
02	PR	Fixe	Un bouquet de roses aux tiges entremêlées.	Musique Les applaudissements s'éteignent peu à peu.
	PM	Zoom arrière	Le bouquet, sur un petit monticule, s'agrandit.	
	P1 1/2 Ens.	Zoom arrière et à droite	Le monticule s'avère être le crane dégarni d'un gros monsieur en smoking qui flotte, à mi-corps, dans une sorte de crème anglaise.	
	PR	Fixe	Un pied rose géant écrase la scène.	
03	P1. 1/2 Ens.	Fixe	Un noble de la Renaissance espagnole joue au yo-yo avec sa femme sur un monticule rose.	Musique
	GP		L'image se déroule vers le haut. Le monticule est de nouveau le crâne géant d'un homme. Alors que l'image s'élève, on découvre ses yeux, son nez et ses oreilles. Le crâne s'ouvre et laisse échapper trois petites danseuses qui volent immédiatement hors de l'image.	
04	P1 1/2 Ens.		Dans un décor miniature de cathédrale un cardinal voit passer devant lui un petit train sur lequel est allongée une femme nue. Le cardinal fait volte-face, il lève sa robe qui dissimulait un tricycle et poursuit le convoi.	Musique
05	PR	Fixe	Un homme embrasse une femme, il aspire la tête de celle-ci dans sa bouche.	Musique
06	PM	Fixe	Une danseuse en dessous, dans un décor théâtrale, décroche son collier, propulse sa tête en l'air comme une fusée (il y a la fumée des réacteurs).	Musique
07	P1 1/2 Ens.	Fixe	La tête de la danseuse heurte un angelot qui volait dans le ciel en compagnie de quatre de ses camarades.	Musique
08	P1 1/2 Ens.	Fixe	Le petit train avec la femme nue traverse l'écran de gauche à droite, suivi par le cardinal. L'angelot tombe et écrase le cardinal.	Musique
09	PR	Fixe	Une femme corpulente se voile la face.	Musique
10	PE GP	Fixe	Un homme gonfle la tête d'un autre à l'aide d'un gonfleur. La tête grossit de plus en plus (citation de l'homme à la tête de caoutchouc de Méliès) jusqu'à remplir toute l'image. Le regard de la tête enflée.	Musique
11	P1 1/2 Ens	Fixe	Une jeune fille dévêtue dans des décors miniatures d'immeubles sort de son dos l'inscription: "Monty Python's Flying Circus". Dieu sur un nuage apparaît en haut de l'écran et gronde la jeune fille. Le gros pied du plan 2 écrase la jeune fille.	Musique

GP: Gros plan, PR: Plan rapproché, PM: Plan moyen, P1/2Ens: Plan de demi-ensemble, PE: Plan d'ensemble.

Mais si le non-sens permet toute cette violence, de la même manière il nous en immunise. Pourtant une graine est semée, et lorsque l'esprit sera inattentif le message lancé par ces six iconoclastes reviendra de manière détournée. La gangue d'insensibilité qui entoure le non-sens permet à celui-ci de franchir nos barrières, notre censure logique, car nous le jugeons inapte à nous offenser. Une fois ces barrières franchies, peu à peu notre inconscient sépare, réorganise cette matière sans "bon-sens", il en extrait les "impuretés". Enfin réorganisé l'esprit l'assimile: c'est ainsi que subrepticement le message des "Monty Python" touche sa cible.

B.1/ "Le perroquet mort" ("The Dead Parrot")

Afin de mettre à l'épreuve nos argumentations et notre connaissance du non-sens nous allons étudier un nouveau sketch (rappelons-nous aussi les deux exemples livrés lors de la typologie) où le non-sens et l'absurde sont présents : le "perroquet mort", du "Monty Python's flying circus". Le client est joué par John Cleese, le commis par Michael Palin.

Le client : J'ai une réclamation à formuler.

Le commis : Bonjour, madame.

Le client : Madame, Qu'est-ce que vous insinuez ?

Le commis : Rien, rien, excusez-moi, je suis enrhumé.

Le client : J'ai une réclamation.

Le commis : Nous fermons pour le déjeuner.

Le client : Ça m'est égal. Je vous dis que j'ai une réclamation. C'est au sujet de ce perroquet que j'ai acheté il y a une heure dans ce magasin même.

Le commis : Oui, un bleu de Norvège. Qu'est ce qui ne va pas ?

Le client : Je vais vous dire, mon brave, ce qui ne va pas. Il est mort, voilà ce qui ne va pas.

Le commis : Mais non, il se repose.

Le client : Je reconnais un perroquet mort quand j'en vois un. Et celui-là fait bien l'affaire.

Le commis : Non, non, il n'est pas mort, il se repose. C'est un oiseau exceptionnel. Ils ont un beau plumage, ces bleus de Norvège.

Le client : Je me fiche de son plumage, il est mort comme une bûche.

Le commis : Du tout, il se repose.

Le client : Alors, s'il se repose, je vais le réveiller. (Il hurle:) Bonjour, Jacquot ! Hello, monsieur le perroquet ! Réveille-toi Jacquot ! J'ai un bonbon pour toi si tu te réveilles !

Le commis : (Il frappe la cage) Ah, il a bougé !

Le client : Non, c'est vous qui avez bougé la cage, je vous ai vu !

Le commis : Mais non !

Le client : Mais si ! (Il sort le perroquet de sa cage.) Jacquot ! Jacquot ! Réveille-toi ! Bonjour, Jacquot ! (Il frappe le comptoir à coups de perroquet.) Jacquot ! Jacquot ! (Il jette le perroquet en l'air et le laisse choir sur le plancher.) Et voilà ce que j'appelle un perroquet mort.

Le commis : Il est groggy.

Le client : Groggy !

Le commis : Vous l'avez étourdi au moment où il se réveillait. Le bleu de Norvège perd connaissance très facilement.

Le client : Ne jouez pas au plus fin avec moi. Ce perroquet est décédé, définitivement. Quand je l'ai acheté ici il y a une demi-heure, vous m'avez affirmé que son manque absolu de mouvement était dû au contrecoup émotionnel d'un trop long couac.

Le commis : Il a probablement la nostalgie des fjords.

Le client : La nostalgie des fjords ? Qu'est-ce que c'est que ces salades ? Pourquoi n'est-il pas retombé sur ses pattes, à l'instant ?

Le commis : Parce que le bleu de Norvège préfère rester couché sur le dos. Il a ses préférences.

Le client : Fadaises ! J'ai pris la liberté de l'examiner. La seule raison qui l'empêchait de retomber sur le ventre, c'est qu'il est cloué sur son socle !

Le commis : Eh oui, parbleu, s'il n'était pas cloué, il écarterait ces barreaux d'un seul mouvement, et voom !

Le client : Voom ? Ce perroquet ne voomera jamais plus, car il a trépassé. Il ne broncherait pas si on lui déchargeait 4000 volts dans les plumes.

Le commis : Mais non, mais non, il se languit.

Le client : (Hors de lui:) Il ne se languit pas, il a péri et rendu l'âme ! Ce perroquet n'est plus, et il a cessé d'être ! Il a expiré. Le perroquet a rencontré son Créateur. Il est raide, c'est un défunt, c'est un feu perroquet, dépourvu de vie. Il est rayé des créatures vivantes. Il est kaput, il a rendu le dernier soupir, il mange les pissenlits par la racine. Il cassé sa pipe. Il a tiré le rideau et rejoint le chœur invisible. Toute déclaration sur la survie de ce perroquet est désormais inopérante. C'est un ex-perroquet !

Le commis : Bon, je vous le remplace. Je vais voir dans le magasin s'il en reste un. (Il sort et revient presque aussitôt.) On n'a plus de perroquet.

Le client : (très calme:) Je vois, je vois. J'ai compris le système. Dans ce foutu pays, pour obtenir la moindre chose il faut gueuler à s'en bleuir la face.

Le commis : J'ai une limace.

Le client : Est-ce qu'elle parle ?

Le commis : Non. Pas vraiment.

Le client : Alors, on ne peut pas dire qu'elle constitue un remplacement. N'est ce pas ? (Le commis reste sans réponse puis:)

Le commis : Voulez-vous me raccompagner chez moi ? Il y a du feu.

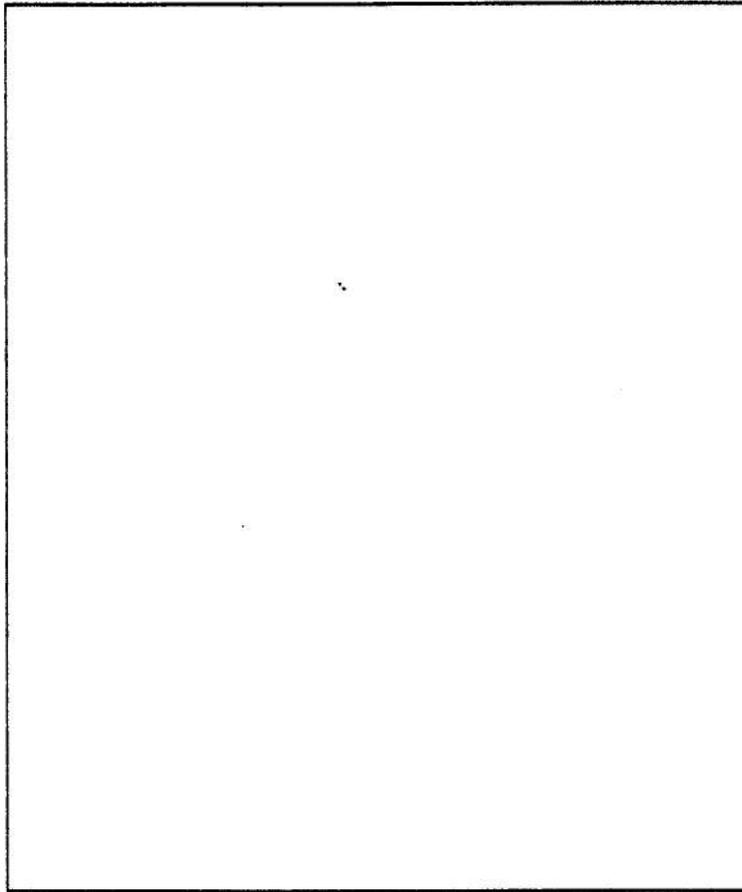
Le client : (Il réfléchit un peu:) D'accord !

(Ils sortent tous les deux)(50).

Les premières répliques, de manière évidente, constituent un avertissement : nous entrons dans le monde du non-sens. Dès lors ce sont les mots qui joueront un rôle primordial. Ce sont eux qui sont importants. Ils prennent une place "volumique" beaucoup plus importante que dans le monde du bon-sens. Le langage s'affole, s'emballe: les mots et les expressions qui émanent du dialogue sont bien trop importants pour le véritable sens de la discussion (par rapport au monde du bon-sens). Il y a comme une recherche de style, John Cleese agit comme s'il s'agissait d'un exercice consistant à trouver la meilleure tournure, ou toutes les expressions exprimant le même sens. On ressent bien à la fin de la réplique la plus tranchante de John Cleese ("Il ne se languit pas...c'est un ex-perroquet"), qu'il a comme vaincu Michael Palin qui, dès lors, s'incline dans la discussion.

Jusqu'alors le dialogue s'était déroulé comme si chacun d'eux avait sa logique propre. Et que, jusqu'à cette soumission de Michael Palin, rien ne nous interdisait de penser que le perroquet était bien étourdi et cloué sur sa branche. Nous avons peut-être en réalité face à nous deux solutions possibles: celle choisie étant celle où les mots étaient les plus forts.

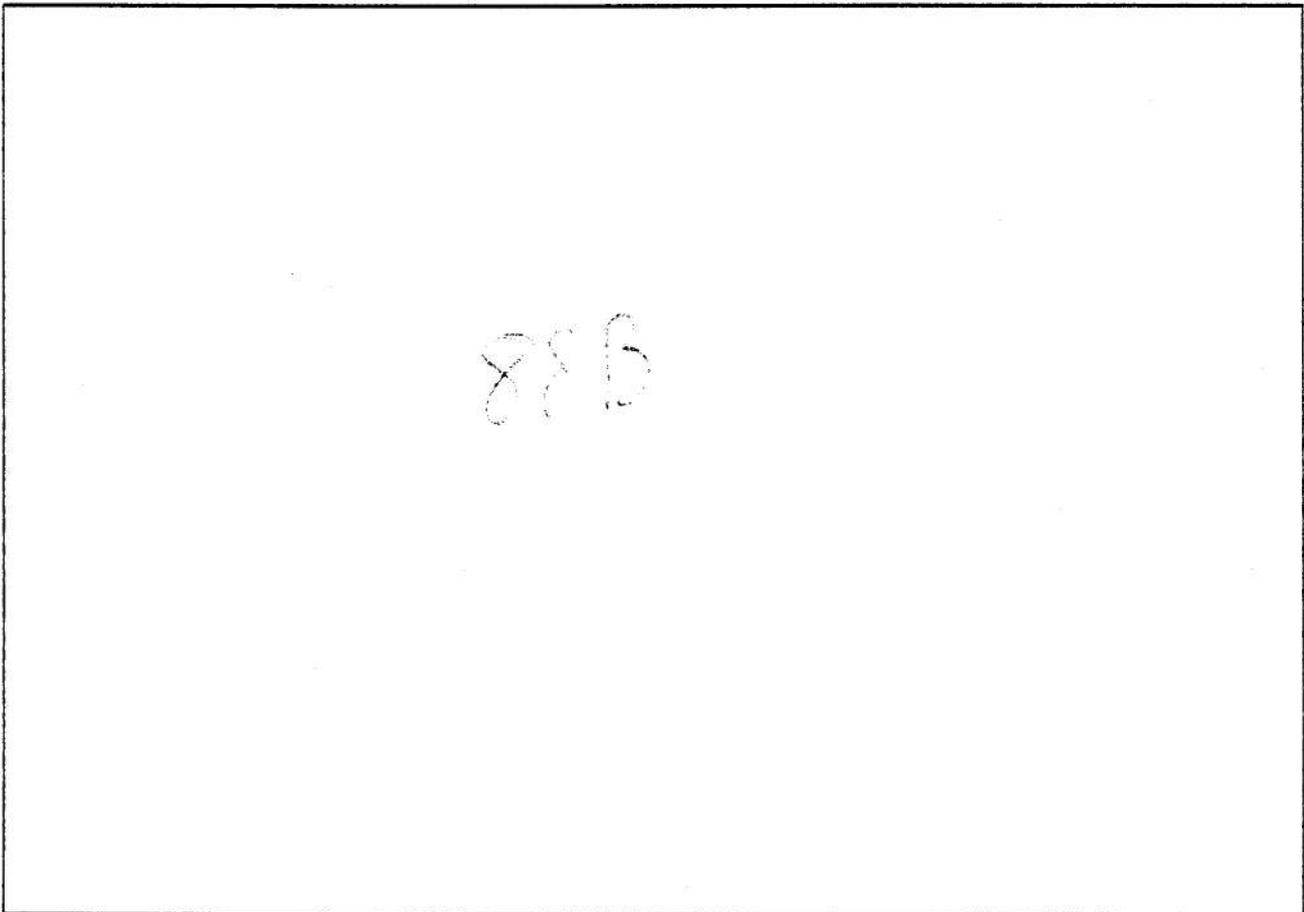
(50) Margaret Thatcher a récupéré la tirade la plus fameuse de ce sketch en s'écriant au congrès de Bournemouth en 1990 : "Le parti travailliste est mort, il est rigide, il mange les pissenlits par la racine, il a rejoint son créateur".



John Cleese et le
perroquet mort.

Kim Johnson, "The first 200 years of Monty Python", p68

Les chevaliers "Python"



Kim Johnson, "The first 200 years of Monty Python", p200

Le sort du perroquet, en fin de compte, importe peu. Nous sommes insensibles à sa condition (même lorsque John Cleese frappe la table avec; chez les "Monty Python" l'insensibilité se traduit par de la violence gratuite). C'est, nous l'avons vu, une des spécificités du non-sens. La laideur, ou du moins l'absence de beauté, qui accompagne aussi ce phénomène est présente: notamment dans le personnage de John Cleese (il a les cheveux plaqué sur la tête avec une raie à droite et il porte un grand imperméable).

Enfin, ce sketch se termine en "queue de poisson", il laisse le spectateur sur sa faim: l'offre subversive puis le retrait du sens, étant rappelons-le-nous le piège principal du genre. Le sketch n'a ni queue ni tête: le début comme la fin sont constitués par des non-sens à la limite du chaos: le seul attrait du moment réside dans le texte central qui n'a d'autre but que de libérer les mots.

Le visionnement de ce sketch donne aussi, au départ, l'impression qu'il s'agit plutôt d'absurde que de non-sens (ce sont les deux simultanément en réalité). En effet, le sketch s'appuie sur une situation classique: un client a subi une arnaque de la part d'un commerçant et vient se plaindre. Dans un tel contexte, le spectateur a tendance à s'accrocher à ce qu'il connaît le mieux, et donc ainsi à la trame originelle, ce qui lui procure l'impression qu'un élément d'absurdité s'est introduit dans un schéma classique. Pourtant peu à peu le domaine textuel commence son expansion, l'angle change, le sujet se déplace: le texte vient au premier plan, nous sommes désormais dans le non-sens. Enfin la scène "s'autodétruit" brusquement pour laisser le spectateur chûter soudainement.

Le non-sens, chez les "Monty Python" se comporte comme si une fois la machine emballée elle était inarrêtable. Sa destinée se constituant d'un sentiment de triomphe qui se traduit soit par une fin précipitée insensée laissant le spectateur insatisfait, soit par une explosion finale du non-sens qui perd alors tout contact avec la réalité, devient pur et simple et donc incompréhensible. Comme si le non-sens se jetait un pari à lui-même. Les fins des sketches "du matelas" et de la "sorcière" (pages 39-42) représentent ces deux issues fatales: le premier sans conteste se termine par une explosion (ou plutôt une implosion), le second par la victoire sans appel du non-sens: la sorcière est une sorcière. (Dans ce cas le sketch du "perroquet mort" aurait frôlé l'explosion, une nouvelle réprobation de Michael Palin y aurait suffi, pour finalement s'éteindre par un sentiment d'autosatisfaction).

On peut remarquer aussi dans ces deux sketches ("le matelas" et "la sorcière") l'insensibilité qui s'est installée, ou la place considérable que prennent les mots et leur logique interne ("Les niches à chiens" et le "matelas" traduisent leur importance; le "raisonnement" de Bedevere étant l'exemple par excellence de leur fonctionnement autonome). Enfin, si durant la typologie nous avons présenté le sketch du "matelas" comme étant à priori plus relatif à l'absurde c'est parce qu'il contient plus d'éléments permettant de se rattacher à une réalité raisonnable: le couple de jeunes mariés, les chiffres, l'apparence "saine" de certains vendeurs.

C/ "Sacré Graal": le non-sens dans le film

Jusqu' alors notre étude s'est limitée à des théories relevant de l'écrit et non de l'image; mais la réalité cinématographique des "Monty Python" existe. Nous devons donc étudier la transposition filmique du non-sens réalisée par ces anglo-saxons, et les caractéristiques de leur monde cinématographique. Pour cela nous allons fixer notre attention sur le premier film de la bande anglaise: "Sacré Graal". Evidemment il ne s'agit pas d'écarter de notre étude les autres réalisations des "Monty Python" auxquelles nous ferons appel régulièrement, mais "Sacré Graal" recoupe tout un nombre de données applicables à l'ensemble de leur production qui trouvent là une mise en valeur plus riche ou plus évidente.

Dans le monde filmique des "Monty Python", la place du non-sens est prédominante. C'est lui, dirons-nous, la "fraction irréductible" qui doit être assimilée telle quelle par l'ensemble du film. Vu sous un autre angle: si le non-sens peut être accepté par le spectateur, alors toute la matière filmique sera acceptée. La grande difficulté de mise en scène tient donc à l'inclusion, sans trop de heurt, du non-sens dans la matière filmique.

C.1/ Le paradoxe cinématographique des "Monty Python": le non-sens créateur de vérité

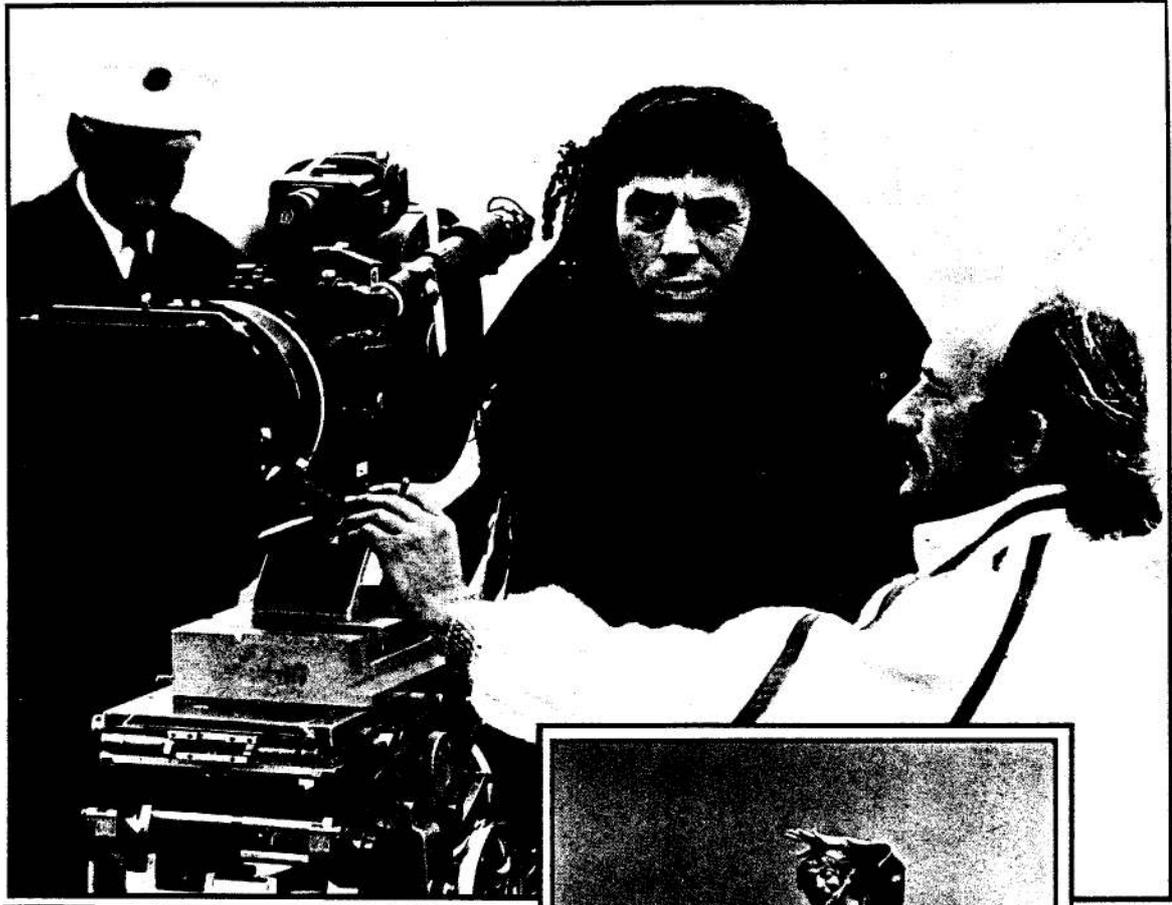
"L'image est plastiquement très belle pour permettre au spectateur de supporter le contenu, fait de non-sens et ultra-violent" (51) dit Terry Gilliam. Cette phrase va servir de base à notre première réflexion: dans le domaine cinématographique, le non-sens est paradoxalement générateur de vérité. Rappelons-nous que pour ne pas se transformer en non-sens pur et simple, il doit garder contact avec la réalité. Cela se traduit chez les "Monty Python" par une indéniable précision au niveau de la reconstitution du cadre situationnel.

C.1.1/ Le cadre situationnel

"'Sacré Graal' est doté de toute la poésie embrumée des illustrations préraphaélites pour les romans de la Table Ronde. Le film ne contient pas d'anachronisme, ni d'allusion à d'autres films du genre. Il invente un univers nonsensique situé à l'époque du roi Arthur et qui possède sa logique propre.(52)" Pour fonctionner le monde du non-sens doit être très proche de ce qu'aurait été le monde raisonnable du roi Arthur. Sa crédibilité dépend de la

(51) Jean-Marc Bouineau, "Le petit livre de Terry Gilliam", p35

(52) Robert Benayoun, "Zanies, wackies, madcaps et messhugghs", Positif n180, p10



Le tournage

*Roger Wilmut, "From Fringe
to Flying Circus", p232*



qualité de la reconstitution historique. Cela va dans le sens de la remarque d'Yves Allion au cours de son interview de John Cleese: "Quand j'ai vu "Sacré Graal" ou "Jabberwocky", sans avoir jamais rien lu sur les "Monty Python", j'ai d'abord pensé que c'était drôle, mais très vite également que c'était la chose la plus forte que j'avais vue sur le Moyen Age. Derrière la comédie, il y avait des choses réelles (l'hypocrisie de l'amour courtois, la barbarie des tournois) que personne n'avait jamais montrées"(53). Le non-sens est tellement fictionnel, que le "background" du film doit être irréprochable de vérité (on pourrait même dire dans les cas extrêmes à la limite du documentaire). Que cela soit "Excalibur" de John Boorman, "Les chevaliers de la Table Ronde" de Richard Thorpe, "Lancelot du lac" de Robert Bresson ou "Perceval le Gallois" (1978) d'Eric Rohmer (54), ils n'attestent pas, comme le fait "Sacré Graal", d'une vérité historique. Pourtant, ce n'est pas aussi paradoxal que cela en a l'air car, rappelons-nous, le non-sens est le fruit d'une rigueur scientifique, d'une vigilance constante de l'esprit. Pour rester compréhensible, le non-sens ne doit pas avoir affaire avec le hasard, tout doit être calculé. Cette vérité qui sert de fond à son expansion est vitale.

C.1.2/ Le jeu d'acteur

Cette idée se transpose aussi au niveau du jeu des acteurs. Chez les "Marx Brothers" "l'improvisation est de règle, (...) c'est l'élan qui prime (...); on ne leur imagine pas de procédure, ni même de manière, ils n'en ont pas" (55). Or, lorsque l'élan prime c'est l'absurde qui apparaît (n'oublions pas qu'il prend justement naissance dans l'absence de méthode). Au contraire, chez les "Monty Python", chaque réplique est planifiée. On ne peut pas être instinctif dans le monde du non-sens, il doit y avoir une réflexion logique, nonsensique, déraisonnable mais logique; et la spontanéité interdite qu'un tel paradoxe se forme dans l'esprit. Lorsqu'on lit les scénarios de "Sacré Graal" et de "La vie de Brian" qui furent édités avant le tournage des films, on remarque vite que le respect du texte est scrupuleux.

Mais cette rigueur n'est de mise qu'au niveau des mots (qui sont, en un sens, les gardiens du non-sens). Au delà du

(53) Yves Allion, Revue du cinéma n445, p62

(54) "Excalibur" date de 1981, "Les chevaliers de la table ronde" de 1953, "Lancelot du Lac" de 1974, "Perceval le Gallois" de 1978.

(55) Robert Benayoun, "Les dingues du non-sens", p312

(55b) Cette improvisation, on la retrouve chez de nombreux burlesques: ils allaient tourner leurs scènes avec une idée de base et ensuite laissaient faire leur spontanéité, et cela de Chaplin à Keaton.

texte, les "Monty Python" ont une liberté d'expression totale. On a souvent dit que leur grand avantage a été de mettre personnellement en scène leurs propres textes et d'avoir ainsi un contact direct du début à la fin avec leur matériel. En tant qu'acteurs ils savaient exactement quels devaient être les traits de leurs personnages, et la manière exacte de les jouer.

C.1.2.1/ Les mots

Comment les mots, qui engendrent le non-sens, se transposent-ils dans un univers filmique, et donc audio-visuel ? Tout d'abord, nous venons de l'observer : le texte est immuable. Mais la dimension physique des mots : leur présence écrite, leur forme a disparue aux dépens d'une dimension sonore. Ainsi c'est le son de la voix qui hérite en partie de la puissance des mots. "Sacré Graal" nous révèle ainsi les chevaliers qui disent "Ni", dont l'injonction sonore ("Ni") fait plier les plus grands des chevaliers, et instaure la terreur dix lieues aux alentours. Ils possèdent, de plus, "les mots sacrés": "Ni Peng" et "Ni Wom". On découvre aussi le géant tricéphale, dont les voix résonnent aussi fortement qu'il est puissant. Enfin n'avons nous pas vu que Tim l'enchanteur avait été rendu impuissant par le son de sa voix.

C.1.3/ Sobriété de mouvement de caméra et montage minimaliste

Toujours à travers cette idée qu'une rigueur scientifique fonctionnelle doit servir de support au non-sens fictionnel, nous abordons la question du montage. Nous l'avons décrit, le non-sens provoque une insensibilité, une désaffection des sentiments. Cela se retrouve dans l'utilisation que font Terry Gilliam ou Terry Jones de la caméra. Il y a une sobriété de mouvements (travelling, panoramique) de caméra. Elle se contente d'être présente et d'observer en plan fixe. La caméra se déplace peu, elle change d'axe. Elle est là uniquement comme le miroir d'"Alice aux pays des merveilles" elle sépare le spectateur du monde du film. (Robert Benayoun dit, toujours à propos des "Marx Brothers", "ce sont eux qui paraissent à l'extérieur de nos barreaux s'esclaffer sans y croire aux raideurs du monde rationnel"(56)).

La caméra montre avec une fixité scientifique :

- il y a une inexistence du plan séquence, beaucoup trop créateur de sentiment.

- et très peu de focalisation interne qui humanise la caméra et nous intègre à l'espace filmique.

Tout comme le cadre situationnel, la caméra doit conserver son allure raisonnable, sans emballement, ni

(56) Robert Benayoun, "Les dingues du non-sens", p312

démonstration inutiles. Il ne doit pas y avoir de superflu. Ce superflu provient du non-sens, et donc du contenu. Le contenant et le contenu ne peuvent simultanément briser toutes les règles.

C.1.4/ Le monde clos

Outre sa une rigidité, l'univers cinématographique des "Monty Python" dans sa globalité se veut univers clos. Il existe comme une spirale sans fin qui ramène tout au même point. C'est une métaphore de l'inutilité, de l'absence de but du non-sens.

Les personnages sont pratiquement tous joués par les "Monty Python" du début à la fin. Dans "Sacré Graal" ou le "Sens de la vie", le récit est bafoué: le non-sens n'a pas de but, il évolue pour lui-même sans direction.

Et d'un symbolisme flagrant: la dernière image du "Sens de la vie" représente un poste de télévision, sur lequel on aperçoit le générique du "Monty Python's flying circus", qui s'enfonce dans les limbes de l'espace.

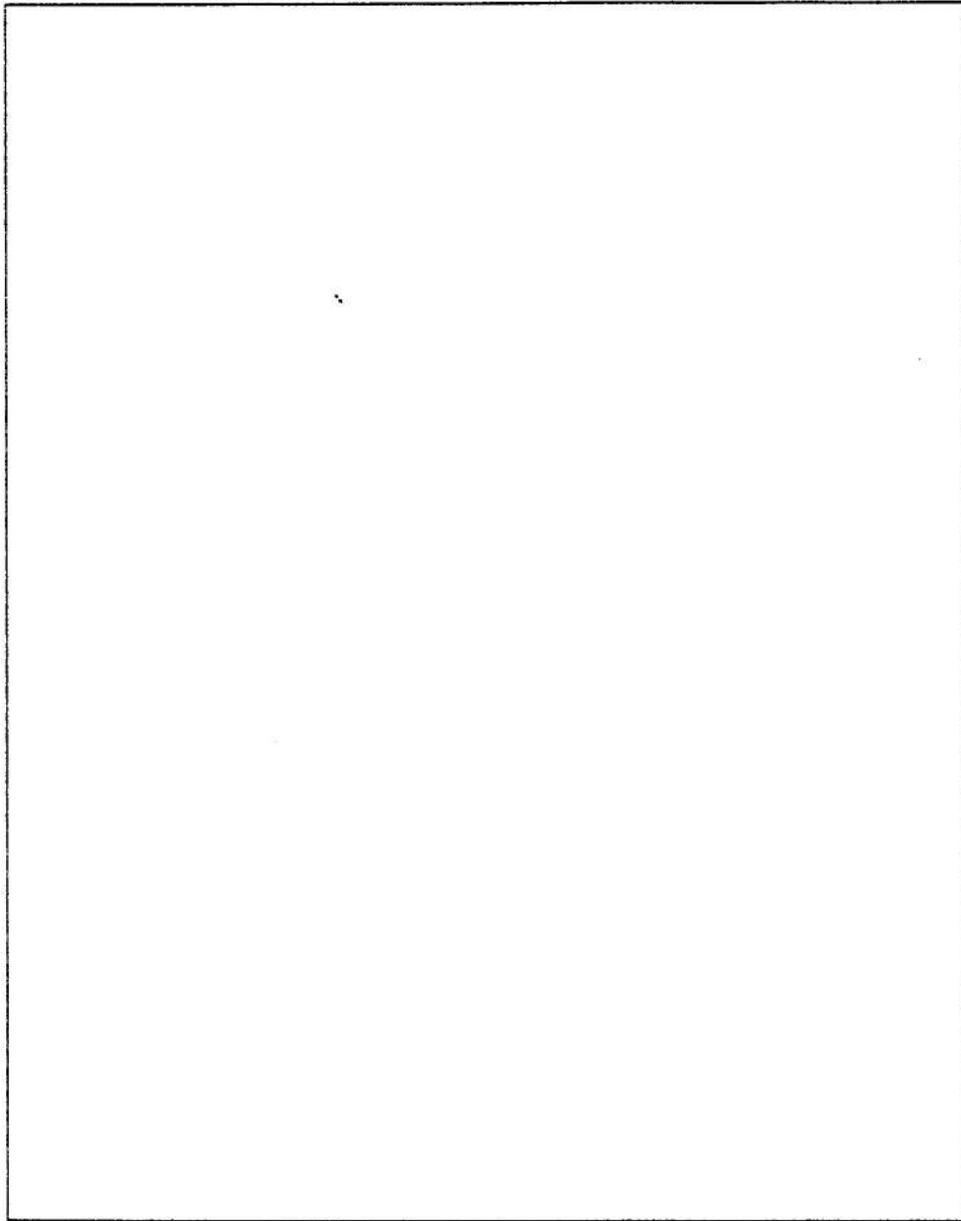
C.2/ Les espaces filmiques

Dans "Sacré Graal", plusieurs mondes coexistent simultanément. Nous avons déjà pu noter l'existence du monde du non-sens et celui du spectateur (voir section B.5.2). "Sacré Graal" possèdent une multiplicité d'univers qui s'entrecroisent dans la matière filmique. Le premier est celui du récit du film, il a un début et une fin: c'est le monde de "sacré Graal". Il contient en lui-même d'une part le monde du non-sens, d'autre part et représenté à l'image par l'intervention de la police: le monde logique, raisonnable. Vient se greffer à lui notre monde spectatoriel et l'univers fictif, originel, de la légende du Graal sacré (57). L'ensemble s'intégrant inévitablement dans notre monde réel.

C.2.1/ L'incongruité

Il est clair que cette multiplicité spatiale crée un décalage entre chaque univers. Contradiction et opposition apparaissent dans cette juxtaposition constante. Bref, notre incongruité comique retrouve sa raison d'être. Les théories du contraste, celle psychique de Sigmund Freud ou la théorie Bergsonienne qui prône la transition d'une chose dans un style inadapté, trouvent naissance dans les fluctuations de ces espaces filmiques. Lorsque nous voyons

(57) Cette fin de phrase met tout à fait en valeur la remarque d'Albert Laffay qui explique: "l'absurde naît précisément du conflit de certains éléments inversés et d'autres qui ne le sont pas", "Anatomie de l'humour et du non-sens", p115



Report
journalier.

Les espaces
filmiques

"Monty Python and the holy Grail book"



"Monty Python and the holy Grail book"

Arthur et son écuyer sans chevaux cela provoque une collision entre le monde du non-sens, le monde du Graal sacré, et notre monde réel. C'est de ce conflit que naît l'incongruité où réside le comique. Cela fonctionne comme ces jeux d'enfants où différents personnages sont découpés en trois parties (jambe, tronc, tête) et où l'enfant s'amuse à reconstituer un être inédit et souvent grotesque à partir de plusieurs éléments. Dans "Sacré Graal" le personnage est le film et les différents éléments dont il est constitué sont ses espaces filmiques.

C.2.2./ La raison à la poursuite de l'absurde

Tout au long du film, le monde raisonnable de la censure logique tente de rattraper le monde du non-sens. Leur première rencontre est violente: l'historien qui dialogue avec le spectateur se fait soudainement trancher la tête par un chevalier. Le reste ne sera qu'une course poursuite: Les policiers entendent exploser la sainte grenade d'Antioche qui tue le monstre Caarbannog, plus tard ils découvrent les cadavres du sanglant combat. Enfin ils arrêtent Lancelot peu après son passage du pont de la mort. Tout le film relate cette poursuite qui se veut la métaphore de l'action de la censure logique de notre esprit empêchant l'intrusion de l'absurde. Lorsque ces deux espaces filmiques se superposent, durant la dernière scène, le monde du non-sens est évacué. Dès lors le film s'arrête car il n'a plus lieu d'être: il n'y a plus d'interaction entre ces différents espaces.

C.2.3/ Le hors-champ

Le hors-champ devient de ce fait un lieu très important car il regroupe simultanément les cinq espaces filmiques du film. De plus il est une des clefs cinématographiques du facteur temporel. Arthur surgit du hors-champ pour dévoiler l'absence de son cheval.

Il est clair, au vu de ces exemples, que les "Monty Python" puisent leur originalité comique dans le non-sens et l'absurde. Aucun burlesque n'a été aussi loin qu'eux dans l'utilisation de ces procédés. (Les "Marx Brothers", que l'on compare régulièrement aux "Monty Python" semblent beaucoup plus proches de l'absurde, et s'aventurent plus rarement dans le monde du non-sens).

Aujourd'hui, la bande anglaise s'identifie tellement à l'utilisation du non-sens qu'il sera difficile pour tout autre comique de l'employer sans donner l'apparence d'une contre-façon. Le groupe des "Monty Python" semblait en fin de carrière prisonnier de son style collectif. C'est peut-être pourquoi, dans leurs productions individuelles, on ne retrouve jamais un tel degré d'absurdité.

Quoi qu'il en soit, pour conclure l'analyse que nous venons de tenter, le non-sens et l'absurde apparaissent comme la clef du comique des "Monty Python".