

MAN ON THE MOON OU LE MONDE OU L'ON CATCHE.

« Andy Kaufman ? Vivant ! »

Philippe Katerine, « Morts-vivants », 2010.



« The man on the moon » (Un été en Louisiane) 1992 de Robert Mulligan.

Le titre du film de Milos Forman renvoi à un conte américain. « L'homme dans la lune » y est celui à qui l'on confie ses problèmes pour qu'il nous aide à les résoudre pendant notre sommeil en reconstituant le sens de notre vie pendant que nous rêvons comme il en irait des pièces d'un puzzle. Il est celui qui sait tout de nous. Il est celui dont nous ne savons rien. Nommer un biopic « *Man on the moon* » relève déjà du leurre : nous n'apprendrons rien de celui dont on va raconter l'histoire mais en retour il nous en apprendra beaucoup sur nous-mêmes. Or qui sommes-nous devant la scène ou l'écran ? Des spectateurs avant tout. Des spectateurs dont « *Man on the moon* » va tenter de résoudre les problèmes, de répondre aux questions durant les quelques deux heures de sa projection.

« Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de spectacles. Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation. »

Guy Debord, « *La société du spectacle* », 1967

Ruban de Moebius spectaculaire, « *Man on the moon* » ne manque donc pas de soulever quelques questions d'envergures. Nous en ciblerons particulièrement quatre dans le texte à venir.

Question n°1 : « Vous êtes encore là ? »



Si « *Man on the moon* » s'ouvre sur une adresse au spectateur, il ne s'agit pas d'une adresse à tous les spectateurs. En effet, Andy Kaufman, littéralement incarné par Jim Carrey, simule dès l'ouverture... la fin du film afin d'enjoindre les fâcheux à rentrer chez eux.



Un film qui se fixerait pour but, sinon de retracer l'existence, du moins de retranscrire à l'écran le sens de la vie d'Andy Kaufman ne peut que s'adresser à un spectateur qualifié ; ou tout du moins curieux ; en tout cas prêt à remettre en question sa fonction de regardeur. Il convient donc de congédier les autres, c'est-à-dire les amateurs de films réalisés « d'après une histoire vraie », ceux qui viennent chercher dans le biopic une connivence avec la star, une hagiographie ou une critique acerbe de la vie d'un représentant notable du genre humain. Rien de tout cela ici.



Un démiurge infantile incarné par un comédien un rien disqualifié aux yeux des esthètes, un générique hollywoodien interminable défilant à l'envers, un jeu puéril entre le son et l'image entrecoupé de regards caméra pour le moins appuyés, le noir et blanc rebutant des films dit étrangement « vieux » : tout est là pour décourager le chaland. Jusqu'à une première et salvatrice apothéose...

L'écran noir.



Quinze secondes d'écran noir et de silence nous sont alors infligés. L'équivalent d'un blanc à l'antenne. C'est plus qu'Andy n'en obtiendra du patron d'ABC plus tard au cours du film lorsqu'il décidera de simuler une panne de téléviseur lors de son unique show en prime time. La forme du film se claque ainsi dès les premières minutes non sur la vie de son protagoniste mais sur son état d'esprit.

Car « *Man on the moon* » est un état d'esprit avant tout autre chose. Le film de Milos Forman est en état d'alerte permanent. En état de guerre pourrait-on dire. Contre qui ou quoi ? Contre le déterminisme d'une société qui assigne aux individus qui la composent des rôles, des fonctions aussi précises que programmatiques à chaque instant de leurs vies. « *Man on the moon* » est une farce sans fin dont l'unique vocation est d'exhiber les ressorts énormes du simulacre dans lequel nous vivons de plus ou moins bonne grâce.



Andy Kaufman n'existe qu'en cela qu'il nous propose de nous connaître en tant que spectateur. Loin de rechercher une complicité avec le public, un amour hypothétique et tant vanté ailleurs de ce dernier pour sa persona, Kaufman met au point une pédagogie punitive fondée sur le mépris de l'horizon d'attente de ses spectateurs et l'élaboration de dispositifs visant au découragement et à la frustration des moins téméraires.

Ainsi, ce générique pittoresque trouvera-t-il un écho plus radical dans la séquence de l'université où la lecture dans son intégralité du « Gatsby » de Francis Scott Fitzgerald tiendra lieu de spectacle en réaction aux demandes quasi-pavlovienne exprimé par des spectateurs majoritairement incapables de sortir de leur zone de confort télévisuelle...



Vous êtes encore là ?



Question n°2 : Qui est à l'appareil ?

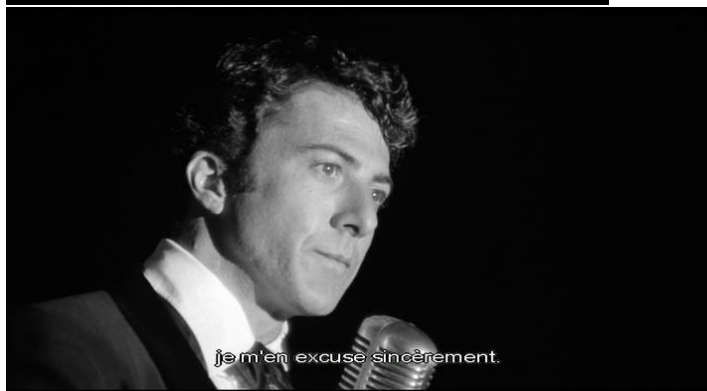
« Le spectacle n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images. »

Guy Debord, « *La société du spectacle* », 1967.

Kaufman transgresse une loi élémentaire du spectacle en fondant ses apparitions sur l'idée de punir le spectateur pour avoir manifesté les réflexes qu'une société entière lui inculque et qui sont globalement basés sur le désir de reconnaître plus que de connaître, de revoir plus que de voir, de se retrouver avant tout en terrain connu plutôt que d'explorer d'autres territoires. Comme dans tous commerces, le client du spectacle est roi. Mais il ne règne que sur un vieux monde, usé, dévitalisé, constitué de stéréotypes, de clichés qui ne visent qu'à la reproduction à l'identique d'une société qu'on ne raille que pour mieux la conforter...

En matière d'agression, Andy Kaufman s'inscrit dans une lignée dont le plus fameux représentant l'a précédé de quelques décennies : Lenny Bruce. Le chorégraphe et réalisateur Bosse Fosse lui consacra un biopic en 1974 qui sera pour Dustin Hoffman l'occasion d'une interprétation d'exception.





« Lenny » (1974) de Bob Fosse.

Il y a chez Lenny Bruce un irrépressible besoin d'agression face à un certain type de rapport entre le spectateur et l'artiste. C'est tout un mode d'organisation sociale tacite mais dominant qui s'y trouve concentré et qui se fonde sur une connivence, une collusion, une complicité, adossées aux pires stéréotypes. Il y a, chez Lenny Bruce comme chez Andy Kaufman, un amour sincère de la vérité qui les pousse à combattre l'implicite, et, en conséquence, à établir la preuve de la dualité de la société par des attitudes explicites. Il s'agit moins de dénoncer ce que d'aucun ignorerait que d'éventer la complicité hypocrite des individus avec le modèle de société qui les conditionne.

Tony Clifton, double obscène du lunaire Andy, se pose en pourfendeur systématique de ce charlatanisme...



Fruit monstrueux d'improbables amours entre le crooner Tony Bennett et le chanteur des Sex Pistols Sid Vicious, Clifton, sorte de Tom Jones dégénéré, est le contrepoint prosaïque, aussi grossier que dénué de tous talents, des envolées poétiques d'Andy.



Tony Clifton incarne donc à la fois une certaine tradition du chanteur italo-américain et son antithèse punk. Il est avant tout un être de pulsions totalement désinhibées dont la seule et unique raison d'être demeure l'injure faite au public. Car Tony Clifton ne s'appuie sur un stéréotype facilement identifiable pour le public que pour mieux éprouver la résistance de ce dernier. Résistance aux lois du spectacle sans cesse bafouées par celui dont chaque apparition transforme la notion la plus élémentaire de spectacle en caprice infantile et brutal. Malmener le spectateur jusqu'à l'humiliation, détruire toute forme de conventions et même de signification : ce sont là les missions de cet ange exterminateur de la représentation normée. Ce que Tony Clifton jette en spectacle au public n'est rien d'autre que sa propre passivité dès que le dispositif identifié du regardeur-regardé semble en place. Le spectateur est un sous-être à la botte de celui qui est sensé s'exhiber devant lui. En se donnant littéralement en spectacle, Tony Clifton donne en pâture des règles qui ne fonctionnent que sur le mode implicite de la connivence.



Qui donc est à l'appareil alors ? La première apparition de ce « Mr Entertainment » du pauvre se résume à mal interpréter « *Volare* » après avoir fait éteindre toutes les cigarettes du public alors que lui-même fume pour ensuite humilier un spectateur (complice) sans que personne ne réagisse. Rapidement la chanson se transforme en un idiôme psalmodié fait de glissements sémantiques successifs jusqu'à anéantissement complet du sens. Nous ne sommes pas loin d'Hugo Ball, membre fondateur de Dada, déclamant de la poésie concrète sur la scène du cabaret Voltaire à Zurich. La perte du langage est actée par Ball comme par Clifton qui pratiquent tous deux un art d'attitude qui, dans le cas du chanteur, vise, par le canular, à la création d'un malaise au cœur du rapport social que le spectacle médiatise. Il s'agit de présenter brutalement au public un ensemble de

règles tacites par les entorses mêmes qui leur sont faites. Il s'agit, prosaïquement, de combattre la convention par la subversion.



« Duck soup » (« La soupe au canard » - 1933) de Leo McCarey.

Dans « Séminaire VII », en 1959, on se souvient que Jacques Lacan propose l'interprétation psychanalytique suivante concernant les frères Marx : Groucho incarnerait le « surmoi », Chico le « moi » et l'inquiétant Harpo le « ça ». C'est à propos de ce dernier que Lacan disserte la plus. Harpo Marx est un bloc de pulsions avec lequel tout dialogue intelligible s'avère impossible. Lorsque vous cherchez poliment à le saluer en lui serrant la main, l'homme sortira inmanquablement une paire de

ciseaux de sa poche pour couper votre cravate¹. Il y a quelque chose de proprement monstrueux dans la figure d'Harpo, quelque chose auquel le sens commun, peut-être même le sens tout court, ne peut que se heurter sans fin, quelque chose qui n'est pas sans rappeler les débordements décrit par Robert Louis Stevenson dans « *L'étrange cas du docteur Jekyll et de Mr Hyde* » en 1886 dans le contexte rigoriste de l'Angleterre victorienne.



« *Dr Jekyll and Mr Hyde* » (1931) de Rouben Mamoulian / « *Dr Jerry and Mr Love* » (1963) de Jerry Lewis

Un film opère le lien manquant entre la figure d'Edward Hyde et celle de Tony Clifton : celle de Buddy Love inventé génialement par Jerry Lewis dans sa propre adaptation de l'histoire de Stevenson. Le roman imaginait un être qu'aucun puritanisme ni aucune culpabilité n'affectaient. Hyde donnait

¹ Un geste que Marcel Duchamp et Francis Picabia, puis leurs admirateurs américains, Allen Ginsberg ou Gregory Corso, reprendront largement à leur compte dans la réalité.

ainsi libre cours à ses pulsions érotiques et morbides. Lewis transforme lui son chétif et peu séduisant scientifique en un playboy de magazine tout à la fois très attractif et dénué de toute moralité. On a beaucoup glosé sur le fait que Buddy Love entretenait une ressemblance certaine avec Dean Martin, célèbre acteur, chanteur et ancien partenaire de Lewis sur scène et à l'écran. Or c'est bel et bien ce type de virilité issue des années 1950 que caricature à l'envie Tony Clifton...



Héritier direct de Lewis et dernier acteur burlesque d'envergure à ce jour, il conviendrait de dire un mot de Jim Carrey, c'est-à-dire de « ...*La vérité emphatique du geste dans les grandes circonstances de la vie* »². Reconnaissons que cette question du double est au cœur de la filmographie, de la persona d'acteur de celui qui a trouvé dans le personnage d'Andy Kaufman bien plus qu'un rôle.



² Charles Baudelaire, « *Curiosités esthétiques* », 1868.

Le visage élastique de Jim Carrey aura été le lieu de bien des transformations depuis ses débuts sur scène à Toronto. Son premier grand succès, « *The mask* » que réalise Chuck Russel en 1994, se fonde déjà sur l'idée du masque qui cache, révèle, redouble et dédouble la personnalité de celui qui le porte. L'essentielle de la carrière de l'acteur se fondera ainsi sur le principe du retour du refoulé en actualisant toujours davantage un étrange mélange de Freud, de Stevenson et de Jerry Lewis.



« *The mask* » (1994) de Chuck Russel / « *Me, myself and Irene* » (« *Fous d'irène* » 2000) de Bobby et Peter Farrelly.

A la suite des grands burlesques, Carrey est celui qui *incarne* littéralement le rapport de l'individu à la société : il rend visible les injonctions sociales par l'impact qu'elles infligent à son corps protéiforme. Aliénations, inhibitions, acceptations de toutes sortes plastiquent le corps de l'acteur, le faisant exploser en tous sens dans une série de films-concepts reposant avec plus ou moins de bonheur sur une idée de départ que l'acteur décline visuellement à l'envie. Schizophrène dans « *Fous d'Irène* », jouet inconscient d'un gigantesque show à mi-chemin entre l'art contemporain et la télé-réalité dans « *Truman show* », amoureux inconsolable décidant de recourir à la science pour se faire ôter le souvenir de l'être aimé dans « *Eternal Sunshine of my Spotless mind* », adepte du développement personnel obligé de dire oui à tout ce qui se présente à lui dans « *Yes man* », père indigne prenant l'engagement de ne plus mentir durant vingt-quatre heures dans « *Menteur, menteur* », etc.

Question n° 3 : Pourquoi riez-vous ?

« Dans le monde réellement renversé, le vrai est un moment du faux »

Guy Debord, « *La société du spectacle* », 1967.



L'apparition du cinématographe en 1895 a fondamentalement modifié le rapport du spectateur à la notion de vérité. Etrange technique de l'entre-deux, entre ombre et lumière, fiction et documentaire, vrai et faux, le cinéma propose une place indistincte à son spectateur. Ce dernier est sans cesse pris dans les rets d'un puissant effet de réel produit par l'image cinématographique tout en sachant pertinemment que ce qu'il prend pour réel relève de la représentation. Art de l'enregistrement comme de la narration, le cinéma ouvre donc une part d'ambiguïté au cœur de son dispositif comme de sa réception. L'esprit du spectateur de cinéma voyage continuellement entre deux pôles durant la projection : « je sais bien » (que tout cela est faux) « mais quand même » (l'impression de réalité produite est suffisamment forte pour pousser à rire aussi bien qu'à pleurer).

C'est à ce spectateur à priori compétent que s'adresse Andy Kaufman. Être un spectateur compétent signifie être en capacité de se situer moralement, éthiquement, par rapport à tous types de spectacles. S'esclaffer dans la réalité, par exemple, devant un père de famille nombreuse glissant sur une peau de banane et se brisant les deux jambes relèverait d'une morale très approximative. Cette attitude est en revanche socialement autorisée par un cinéma qui permet de jouir des pires maux tout en ayant la conscience tranquille.

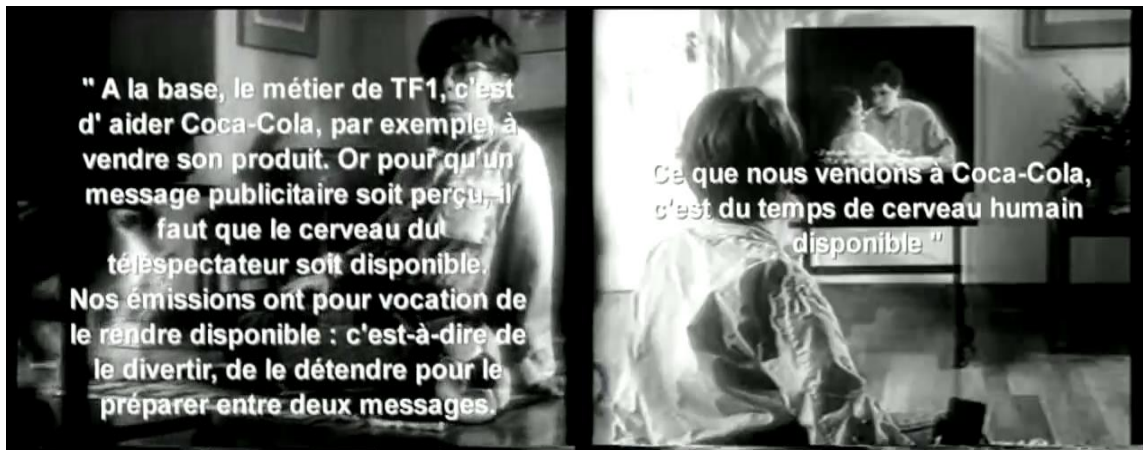
En plongeant corps et âme dans l'ambivalence potentiel du spectacle, Andy Kaufman ouvre une brèche dans ce confort du regard que les marchands de toutes sortes ne souhaitent rien tant qu'entretenir chez le (télé)spectateur-consommateur. En présence d'Andy, le rideau, la scène, le prompteur, la caméra, les décors de carton-pâte, aucun des éléments déictiques qui nomment ordinairement de visu la notion même de spectacle ne garantit le caractère fictionnel de ce qui va être livré au regard. Kaufman est un terroriste de la vérité niché au cœur du spectacle, considéré comme un mensonge permanent. Or pour garantir l'honnête fonctionnement de cette mystification continue, il faut sans cesse en éprouver les limites afin de fabriquer un spectateur averti, qualifié, libre.





Dès lors qu'explose certaines conventions sous l'impulsion de celui dont on ne peut jamais prévoir le comportement, une nette complexification du rapport social que constitue avant toute autre chose la notion de spectacle à lieu. Et avec elle, un certain nombre de questions ne relèvent subitement plus de l'évidence.

Nous l'avons dit, il ne s'agit pas de dénoncer, de révéler une vérité que le spectateur, depuis longtemps rompu à l'exercice de sa fonction, connaît quoi qu'il en dise. Il est davantage question d'explicitier une collusion, de rappeler une complicité, de montrer un rapport de domination consenti entre le spectateur et le spectacle auquel tout libre arbitre est abandonné. C'est ainsi que la mère d'Andy et le patron d'ABC peuvent avoir des réactions en définitive assez proches face à l'idéalisme de l'imprévisible comédien.



Organiser la rencontre entre un spectateur et de l'inconnu via un poste de télévision a tout du projet surréaliste. La conséquence première en est alors de garder le spectateur en état de questionnement face à ce qu'il voit, et donc de la garder intellectuellement en éveil. Voilà qui constitue, à peu de choses près, l'exact opposé du projet télévisuel global selon, par exemple, Patrick Lelay, ancien PDG de TF1 dont la déclaration de 2004, emprunte d'honnêteté sans faille et de cynisme absolu, aura fait médiatiquement date tant elle aura bien mieux explicité l'état d'esprit marchand que nombre de ses détracteurs ne l'ont fait.



Ce contre quoi s'élève Andy Kaufman et son double – l'électrochoc paillard et ambulant Tony Clifton – relève de l'abandon de la réflexion face à l'image. La quête de vérité est secondarisée dans la démarche sinueuse d'Andy au profit, avant toute autre chose, d'une vie de l'esprit qu'un humour à la fois singulier et protéiforme est en charge de raviver sans cesse.



Se demander **pourquoi rions-nous** revient à questionner ce qui est sensé aller de soi c'est être en vie. Andy, Tony, Bob et bien d'autres offrent au spectateur matière à penser. Ce qui est visé c'est la part active de la fonction spectatorielle, car le vrai complot nous le fomentons nous-mêmes et nous en sommes nous-mêmes la cible en acceptant de nous livrer passivement à des spectacles permanents qui ne nous manifestent pas plus d'intérêt qu'ils ne nous réclament une quelconque exigence.

L'émotion secrète que suscite la vision de « *Man on the moon* » retourne d'une authentique question de vie ou de mort...

Question n°4 : Qu'est-ce qu'il y a aux Philippines ?

« Il y a des gens qui croient que le catch est un sport ignoble. Le catch n'est pas un sport, c'est un spectacle, et il n'est pas plus ignoble d'assister à une représentation catchée de la Douleur qu'aux souffrances d'Arnolphe ou d'Andromaque. »

Roland Barthes, « *Mythologies* », 1957.

Avant de répondre à l'exotique question qui donne son titre à cette dernière partie, il convient de faire un détour sportif. Toute la clé du film réside dans le choix d'un sport qui n'en est pas un : le catch. Comme le démontre admirablement Roland Barthes, le catch n'est pas un sport mais un spectacle. Cette différence est cruciale. Un sport bascule du côté du pur spectacle lorsqu'il y a collusion, corruption, complicité, scénarisation, truchage d'une issue que seul des compétences précises devraient déterminer.

On nous permettra dans cette dernière partie de simplement faciliter la rencontre d'un film, « *Man on the moon* » de Milos Forman donc, et d'un texte, « *Le monde où l'on catche* », écrit par Roland Barthes en 1957 appartenant au recueil des « *Mythologies* ». Articuler ce film et ce texte semble fécond pour deux raisons :

- La nature même du catch éclaire singulièrement notre présent sujet soit les rapports entre spectateur et spectacle,

- Les séquences dévolues à cette discipline – dont Andy Kaufman invente la variante « mixte » – ne manqueront pas d’interroger des élèves de lycée sensibilisés aux enjeux actuels des rapports hommes-femmes.

Considérons tout d’abord la dimension parodique du rêve américain qui s’invite dans le film avec l’apparition de Jerry Lawler, champion de catch dans son propre rôle, sur la musique que Bill Conti composa en 1976 pour le film écrit et interprété par Sylvester Stallone, « *Rocky* », grand vainqueur de la course aux oscars cette année-là. L’éternelle histoire de l’homme providentiel, du héros américain se rejoue sous nos yeux mais d’une manière étrange.



« *Rocky* » (1976) de John G. Avildsen.

Un homme – Jerry Lawler – défie Andy Kaufman, outsider en peignoir éponge et champion du mal autoproclamé venant d’humilier sur le ring semaine après semaine un grand nombre de femmes décidées à défier son machisme grandiloquent. Tous les signes sonores et visuels propres à ces spectacles où l’Amérique aime se reconnaître sont rassemblés ici afin d’entretenir une confusion de chaque instant entre le monde de la diégèse cinématographique (« *Rocky* ») et de la réalité des rencontres sportives (Jerry Lawler dans une reconstitution avec Jim Carrey du match disputé des années auparavant avec le vrai Andy Kaufman). D’un point de vue dramaturgique, la confusion pourrait donc se résumer à prendre le catch pour de la boxe, le spectacle d’un pur présent pour un crescendo tragique à l’issue incertaine. Là encore, le dispositif proposé par Forman renvoi le spectateur à sa propre fonction. Parlant du public populaire du catch dit « amateur », celui des salles de seconde zone, Roland Barthes écrit : « *Ce public sait très bien distinguer le catch de la boxe ; il sait que la boxe est un*

sport janséniste, fondé sur la démonstration d'une excellence ; on peut parier sur l'issue d'un combat de boxe : au catch, cela n'aurait aucun sens. Le match de boxe est une histoire qui se construit sous les yeux du spectateur ; au catch, bien au contraire, c'est chaque moment qui est intelligible, non la durée. Le spectateur ne s'intéresse pas à la montée d'une fortune, il attend l'image momentanée de certaines passions. Le catch exige donc une lecture immédiate des sens juxtaposés, sans qu'il soit nécessaire de les lier. L'avenir rationnel du combat n'intéresse pas l'amateur de catch, alors qu'au contraire un match de boxe implique toujours une science du futur. Autrement dit, le catch est une somme de spectacles, dont aucun n'est une fonction : chaque moment impose la connaissance totale d'une passion qui surgit droite et seule, sans s'étendre jamais vers le couronnement d'une issue. »³



Avec le catch, c'est au cœur du spectacle dans sa dimension la plus honnête que nous sommes placés. Le catch est une représentation fondée sur l'exagération et qui s'appuie sur cela pour dire sans cesse son nom. Barthes ajoute : « *Ainsi la fonction du catcheur, ce n'est pas de gagner c'est d'accomplir*

³ Roland Barthes, « *Mythologies* », Editions du Seuil, Paris, p.14-15.

exactement les gestes qu'on attend de lui. On dit que le judo contient une part secrète de symbolique ; même dans l'effcience, il s'agit de gestes retenus, précis mais courts, dessinés juste mais d'un trait sans volume. Le catch au contraire propose des gestes excessifs, exploités jusqu'au paroxysme de leur signification. Dans le judo, un homme à terre y est à peine, il roule sur lui-même, il se dérobe, il esquivé la défaite, ou, si elle est évidente, il sort immédiatement du jeu ; dans le catch, un homme à terre y est exagérément, emplissant jusqu'au bout la vue des spectateurs, du spectacle intolérable de son impuissance. Cette fonction d'emphase est bien la même que celle du théâtre antique, dont le ressort, la langue et les accessoires (masques et cothurnes) concouraient à l'explication exagérément visible d'une Nécessité. Le geste du catcheur vaincu signifiant au monde une défaite que, loin de masquer, il accentue et tient à la façon d'un point d'orgue, correspond au masque antique chargé de signifier le ton tragique du spectacle. Au catch, comme sur les anciens théâtres, on n'a pas honte de sa douleur, on sait pleurer, on a le goût des larmes. »⁴

Si la vertu essentielle du catch est d'être excessive, alors c'est une représentation qui, dans la clarté même des enjeux figuratifs qu'elle offre à l'œil, propose une catharsis, une purge aristotélicienne des passions. Le catch revient aux racines mêmes de la représentation et renvoi de la sorte au public sa propre image d'êtres devenus spectateurs pour (se) simplifier, le temps d'un spectacle de guignol, la complexité du réel. C'est avant tout le désir de croire bien au-delà du vraisemblable que le catch offre en partage.



⁴ Roland Barthes, Ibid.

Barthes de nouveau : « *Il s'agit donc d'une véritable Comédie Humaine, où les nuances les plus sociales de la passion (fatuité, bon droit, cruauté raffinée, sens du « paiement ») rencontrent toujours par bonheur le signe le plus clair qui puisse les recueillir, les exprimer et les porter triomphalement jusqu'aux confins de la salle. On comprend qu'à ce degré, il n'importe plus que la passion soit authentique ou non. Ce que le public réclame, c'est l'image de la passion, non la passion elle-même. Il n'y a pas plus un problème de vérité au catch qu'au théâtre. Ici comme là ce qu'on attend, c'est la figuration intelligible de situations morales ordinairement secrètes.* »⁵

Tout est là : pouvoir poser la question du spectacle en s'épargnant celle de la vérité. Ce n'est que dans ce contexte que la dimension spectaculaire rencontre sa dimension morale. Dans un monde d'images qui ne cesse de se substituer au réel sans jamais prendre la peine de se nommer pour ce qu'elles sont (à défaut d'images juste, juste des images comme dirait l'autre), dans un univers de signes devenus purs signaux sans soucis de rattachement précis à un sens spécifique, l'actualité du film de Milos Forman apparaît évidente. Il ne s'agit pas pour le cinéaste tchèque, revenu depuis longtemps de toutes les tromperies du monde spectaculaire décrit par Guy Debord, d'apporter des réponses mais de poser la bonne question. Une mauvaise réponse n'est jamais que l'indicateur d'un ailleurs vers lequel il faut à présent se tourner. Une mauvaise question en revanche est la garantie d'une errance infructueuse. Pas de dénonciation donc chez Forman mais la simple et remarquable formulation de la problématique du spectateur, entre nécessité et morale. A chacun d'y réfléchir pour lui-même et de s'appliquer la loi.

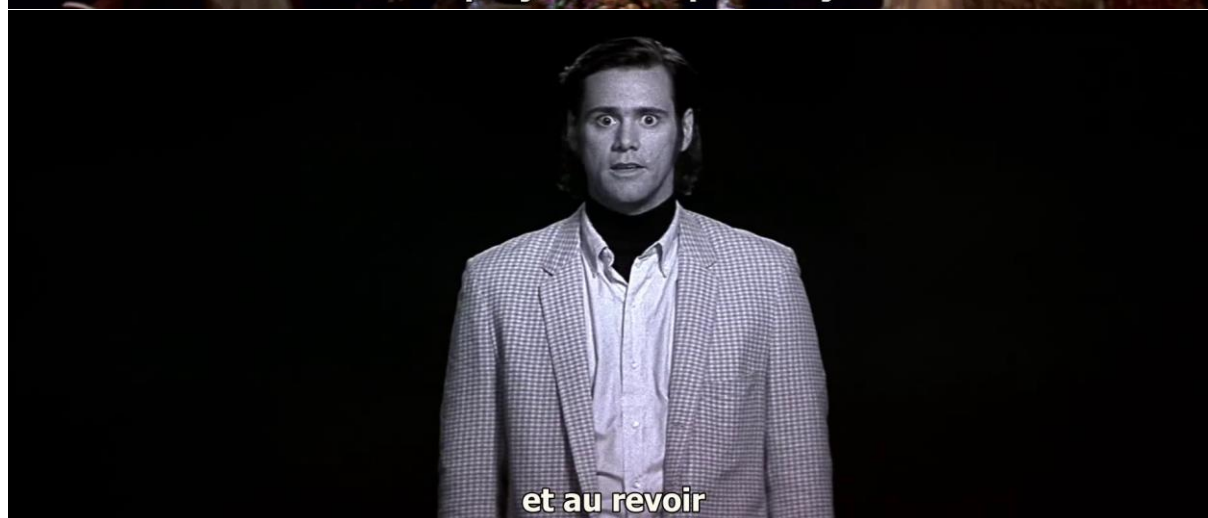


Alors qu'y-a-t 'il aux Philippines en fin de compte ? Une autre représentation. Un nouveau truc. Une prestidigitatation prestement exécutée. Un spectacle, encore et toujours. C'est-à-dire quelque chose qui, s'il ne sauvera pas le corps, sauvera en partie l'esprit. Là, réside la beauté du geste qui fait

⁵ Roland Barthes, Op. Cit., p.16-17.

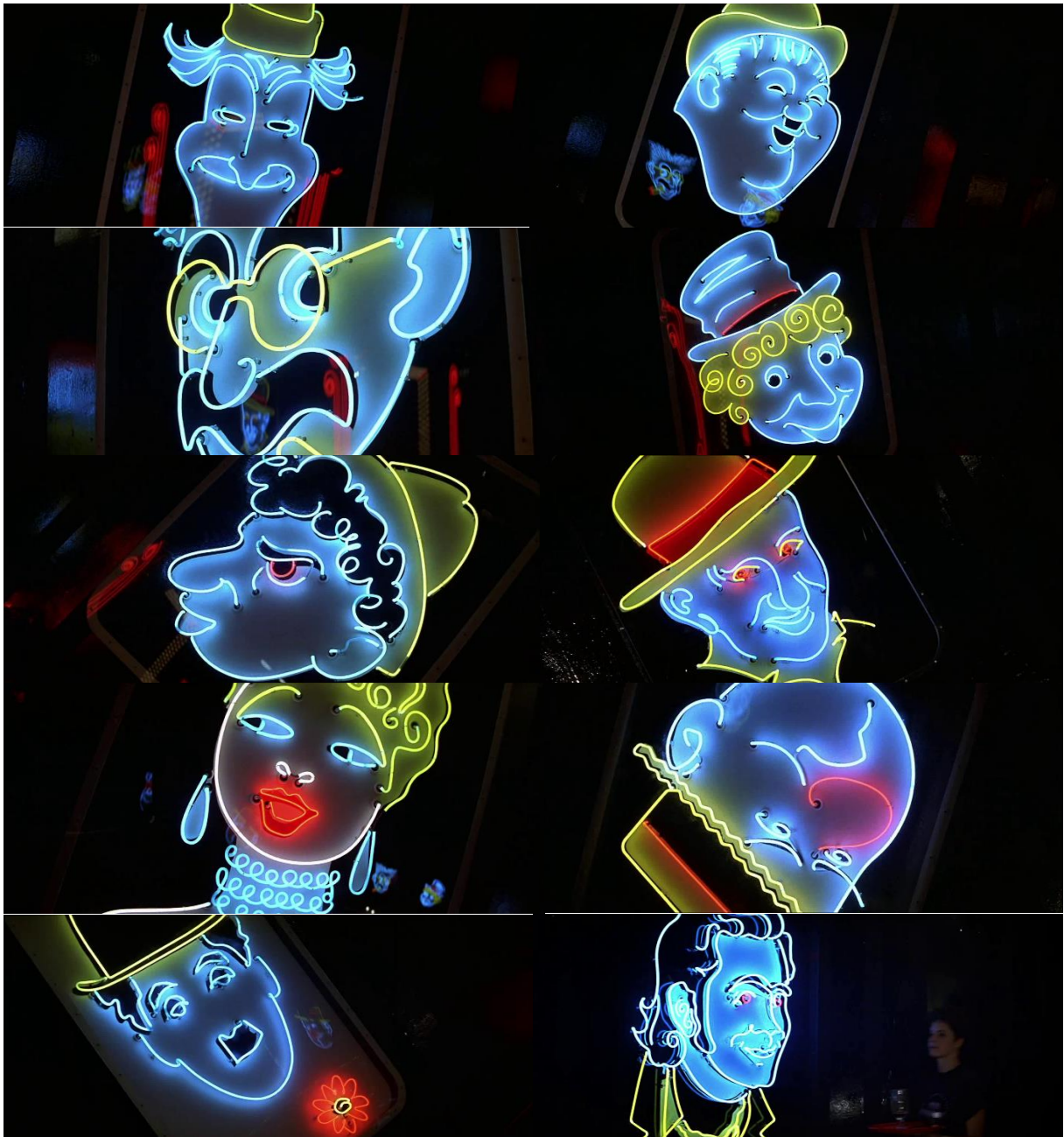
sens et dans lequel le spectacle s'accompli : être vu et compris, c'est-à-dire emporté avec soi, fût-ce dans la tombe. Au pourquoi la maladie et de la douleur répond ainsi le plaisir évident à voir fonctionner la machinerie, la machination du spectacle qui ne s'interrompt jamais et offre à la vue du malade l'excès, le trop plein de corps qu'il convient d'ôter. Catcheurs, professeurs, élèves, médecins, magiciens, extracteurs d'organes imaginaires à mains nues, des rôles de montreurs d'ombres se succèdent ainsi jusqu'à notre mort. Sémiologue par exemple : « *Chaque moment du catch est donc comme une algèbre qui dévoile instantanément la relation d'une cause et de son effet figuré. Il y a certainement chez les amateurs de catch une sorte de plaisir intellectuel à voir fonctionner aussi parfaitement la mécanique morale : certains catcheurs, grands comédiens, divertissent à l'égal d'un personnage de Molière, parce qu'ils réussissent à imposer une lecture immédiate de leur intériorité : un catcheur du caractère arrogant et ridicule (comme on dit qu'Harpagon est un caractère), Armand Mazaud, met toujours la salle en joie par la rigueur mathématique de ses transcriptions, poussant le dessin de ses gestes jusqu'à l'extrême pointe de leur signification, et donnant à son combat l'espèce d'emportement et de précision d'une grande dispute scolastique, dont l'enjeu est à la fois le triomphe de l'orgueil et le souci formel de la vérité. Ce qui est ainsi livré au public, c'est le grand spectacle de la Douleur, de la Défaite, et de la Justice. Le catch présente la douleur de l'homme avec toute l'amplification des masques tragiques : le catcheur qui souffre sous l'effet d'une prise réputée cruelle (un bras tordu, une jambe coincée) offre la figure excessive de la Souffrance ; comme une Pietà primitive, il laisse regarder son visage exagérément déformé par une affliction intolérable. On comprend bien qu'au catch, la pudeur serait déplacée, étant contraire à l'ostentation volontaire du spectacle, à cette Exposition de la Douleur, qui est la finalité même du combat. Aussi tous les actes générateurs de souffrances sont-ils particulièrement spectaculaires, comme le geste d'un prestidigitateur qui montre bien haut ses cartes : on ne comprendrait pas une douleur qui apparaîtrait sans cause intelligible. »*





Nommer un biopic « *Man on the moon* » relève déjà du leurre : nous n'apprendrons rien de celui dont on va raconter l'histoire mais en retour il nous en apprendra beaucoup sur nous-mêmes. Or qui sommes-nous devant la scène ou l'écran ? Des spectateurs avertis au terme des quelques deux heures qu'aura duré sa projection...





En définitive ce public averti, qualifié, n'est autre que celui du catch. Laissons conclure Roland Barthes : « *Le public se moque complètement de savoir si le combat est truqué ou non, et il a raison ; il se confie à la première vertu du spectacle, qui est d'abolir tout mobile et toute conséquence : ce qui lui importe, ce n'est pas ce qu'il croit, c'est ce qu'il voit.* »

C'est là la force du catch comme du cinéma.

C'est dans cette logique-là, celle de l'apparition, du spectre – dont l'étymologie se confond avec celle du spectacle (*specere* : regarder) – qu'Andy Kaufman est toujours vivant.