

LYCÉENS ET APPRENTIS AU CINÉMA

173

dossier enseignant

MAN ON THE MOON

Un film de Miloš Forman



CNC

Fiche technique	1
Réalisateur Filmer les hommes sur scène	2
Genre Déconstruire le <i>biopic</i>	3
Portrait Andy Kaufman, météorite du rire américain	5
Genèse Le spectacle brûle à Hollywood	6
Découpage narratif	7
Récit Sauver les apparences	8
Mise en scène Le monde en scène Filmer le spectacle Le spectacle-monde	10
Séquence La spectaculaire destruction du spectacle	14
Point de vue Dupes ou complices ?	16
Histoire L'art du stand-up au prisme hollywoodien	17
Acteur Jim et Andy : le vertige des masques	18
Document L'éclairage pop	20

● Rédacteur du dossier

Critique au magazine *Chronic'art* et à la revue *Carbone*, Guillaume Orignac a réalisé plusieurs courts métrages et un documentaire. Il a enseigné le cinéma à l'École spéciale d'architecture. Il est, par ailleurs, l'auteur du livre *David Fincher ou l'heure numérique* (Capricci), ainsi que du dossier pédagogique consacré à *Panique* de Julien Duvivier pour *Lycéens et apprentis au cinéma*.

● Rédacteurs en chef

Camille Pollas et Maxime Werner sont respectivement responsable et coordinateur éditorial des éditions Capricci, spécialisées dans les livres de cinéma (entretiens, essais critiques, journalisme et documents) et les DVD.

Fiche technique

● Générique

MAN ON THE MOON

États-Unis | 1999 | 1h57

Réalisation

Miloš Forman

Scénario

Scott Alexander

Larry Karaszewski

Chef décorateur

Patrizia von Brandenstein

Directeur de la photographie

Anastas N. Michos

Son

Joel Moss

Jamie Candiloro

Ron Bochar

Musique

R.E.M.

Montage

Adam Boome

Lynzee Klingman

Christopher Tellefsen

Producteur

Danny DeVito

Sociétés de production

Jersey Films

Mutual Film Company

Universal Pictures

Distribution

Warner Bros.

Format

2.39, couleurs, 35 mm

Sortie

22 décembre 1999 (États-Unis)

15 mars 2000 (France)

Interprétation

Jim Carrey

Andy Kaufman

Danny DeVito

George Shapiro

Paul Giamatti

Bob Zmuda

Courtney Love

Lynne Margulies

Gerry Becker

Stanley Kaufman

Leslie Lyles

Janice Kaufman

Jerry Lawler

Jerry Lawler

Vincent Schiavelli

Maynard Smith

● Synopsis

Dans les années 1970, Andy Kaufman essaie de percer comme comique en jouant dans de petits clubs new-yorkais. La singularité de son humour, tout en déflation, éveille l'attention d'un agent, George Shapiro, qui comprend que la maladresse d'Andy n'est qu'une feinte. Shapiro lui propose d'intégrer le casting d'une sitcom. Réticent, Andy accepte à condition que soit aussi engagé un ami chanteur, Tony Clifton. Réalisant que Clifton n'est qu'un avatar d'Andy, délibérément féroce et sans talent, l'agent convainc la chaîne de télévision de l'embaucher. Andy, aidé par son complice Bob Zmuda, devient immédiatement célèbre. Mais le succès télévisé lui pèse, et il cherche à en sortir par de nouveaux happenings. Après s'être fait refuser la diffusion d'une émission spéciale, Andy entreprend de se battre au catch contre des femmes. Sur le ring, il rencontre Lynne Margulies, qui devient sa petite amie. Très vite, le canular prend des proportions inattendues quand il doit affronter une des stars de la discipline, Jerry Lawler, qu'il abreuve d'insultes. Mais le combat se révèle n'être encore qu'une nouvelle mystification d'Andy. Le public, dérouter, se détourne du comique qui voit ses passages télévisés annulés. Après avoir découvert qu'il souffrait d'un cancer, ce que personne ne veut croire, Andy décide de monter un spectacle au Carnegie Hall. C'est un triomphe, mais la maladie gagne du terrain. Andy croit pouvoir se soigner en allant voir un guérisseur aux Philippines qui se révèle n'être qu'un charlatan. À sa mort, famille et amis se réunissent devant une dernière représentation filmique d'Andy. Quelques semaines plus tard, Tony Clifton donne un récital dans un club, sous les applaudissements d'une foule qui veut croire qu'Andy est immortel.

EN AVANT-SÉANCE

Un court métrage est présenté en avant-séance pour renouer avec les séances de cinéma d'autrefois et ouvrir de nouvelles pistes d'exploration entre court et long métrage.

L'Acteur est projeté devant *Man on the Moon* : du court métrage d'animation au long métrage hollywoodien, deux acteurs aux multiples visages.

L'ACTEUR

France | 1975 | 5 min 35

Dans sa loge, un jeune comédien se maquille en vieillard. Mais sous son masque de jeune homme, quel est son véritable visage ?

Fiche détaillée sur le Kinéscope :

↳ lekinoscope.fr/dispositifs/avant-seance-lyceens-et-apprentis-au-cinema?cm=981

Réalisation et scénario

Jean-François Laguionie

Image et décors

Jean-François Laguionie

Musique

P. Alrand

Production

Studio Auditorium

du Languedoc

Format

Couleurs, 35 mm



© Carlotta Films



Réalisateur Filmer les hommes sur scène

Cinéaste tchécoslovaque, mais à la carrière essentiellement américaine, Miloš Forman (1932-2018) devient, à compter des années 1970, un des metteurs en scène les plus réputés d'Hollywood. Son œuvre tend un miroir aux sortilèges du spectacle américain, dans un geste mêlant la charge de l'ironie à la fascination mélancolique.

Enfant, il se retrouve très vite orphelin après la disparition de ses parents dans la vague de terreur nazie qui secoue l'Europe pendant la Seconde Guerre mondiale. Après un échec au concours de l'école d'art dramatique, il entre à l'Académie du film de Prague où il s'empare rapidement d'une caméra pour tourner un documentaire sur une audition de jeunes chanteuses. Le film lui permet d'enchaîner avec un premier long métrage de fiction, *L'As de pique* (1964), qui suit les premiers pas dans l'âge adulte d'un jeune homme timide et rêveur. À ce premier galop d'essai succède un deuxième long métrage, *Les Amours d'une blonde* (1965), prolongeant sa formule d'un cinéma naturel, composé avec des comédiens amateurs, et très éloigné des pensums qui étouffent le cinéma tchécoslovaque d'alors. Devenu un des jeunes cinéastes phares de son pays, il réalise un troisième film produit par l'italien Carlo Ponti. *Au feu, les pompiers* (1967) est une comédie féroce et satirique sur un système bureaucratique vieillissant et sclérosé, qui déplaît aux autorités tchécoslovaques. En 1968, quand les chars soviétiques envahissent Prague, Forman, qui séjourne à Paris, décide de ne pas rentrer dans son pays et préfère s'exiler aux États-Unis.

Son premier film sur le sol américain sera une tentative d'acclimatation de son cinéma naturaliste et critique aux idées de son pays d'accueil. Dessinant un regard acide et mélancolique sur le mouvement hippie, *Taking Off* (1971) se penche sur la génération des parents, déroutés par les bouleversements sociétaux d'une époque en pleine mutation. Le film est à la fois un échec et une leçon pour Forman : désormais, il mettra en scène des adaptations ou des scénarios écrits par d'autres, et adoptera les formes du spectacle

hollywoodien. Quatre ans plus tard, il revient ainsi avec *Vol au-dessus d'un nid de coucou* qui assoit son triomphe critique et public. Cette adaptation d'un roman de Ken Kesey, produite par le jeune Michael Douglas, est une plongée émouvante et tragique dans l'univers d'un asile psychiatrique.

Désormais reconnu par Hollywood, Forman se lance dans un projet qu'il traîne depuis son arrivée aux États-Unis : l'adaptation au cinéma de la comédie musicale *Hair*, sur le mouvement hippie, alors que la guerre du Viêt Nam bat son plein. Sorti en 1979, à l'heure où les hippies et la guerre ont disparu dans les étoiles du disco, le film est un échec. Forman se relance alors avec son projet le plus ambitieux. *Ragtime* (1981) métaphorise à travers l'itinéraire de ses personnages la naissance de l'Amérique ségrégationniste moderne.

Trois ans plus tard, Forman embarque deux acteurs inconnus (Tom Hulce et F. Murray Abraham) pour aller tourner une biographie de Mozart dans son pays de naissance. *Amadeus* se révèle être un triomphe critique et public. Forman y donne la pleine mesure de son goût pour la musique et les personnages clivés, partagés entre leur génie et leur fragilité humaine. Il faudra attendre pourtant six ans pour qu'il tourne un nouveau film en costumes, tiré des *Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos. Rebaptisé *Valmont* (1989), le film souffre au box-office de venir juste après le succès d'une autre adaptation, réalisée par l'Anglais Stephen Frears. Sept ans plus tard, le cinéaste revient alors à son sujet de prédilection, l'Amérique, en proposant le *biopic* de Larry Flynt, millionnaire de l'industrie pornographique et inlassable défenseur de la liberté d'expression. En 1999, il propose à nouveau un *biopic* avec *Man on the Moon*, centré cette fois-ci sur le comique Andy Kaufman. Reprenant les scénaristes de *Larry Flynt*, Forman permet à Jim Carrey, alors au sommet de sa carrière, de poursuivre sa quête de rôles plus dramatiques et singuliers. En 2006, Forman réalise son dernier film, *Les Fantômes de Goya*, sur la vie du peintre espagnol, mais qui demeure confidentiel. La maladie l'éloigne alors des plateaux de cinéma. Il faut attendre sa mort, en 2018, pour qu'on redécouvre une œuvre vouée intensément à filmer les combats de personnages sensibles et tempétueux, dont le goût du spectacle exprime les désirs d'émancipation.



Genre

Déconstruire le *biopic*

Récit fictionnel d'un personnage réel, *Man on the Moon* s'inscrit dans un genre défini à Hollywood à partir des années 1930. C'est en effet à l'occasion d'une série de films produits par la Warner entre 1935 et 1940 que le mot de *biopic*, condensation des termes «*biographical*» et «*picture*», apparaît pour se répandre dans les usages.

Avant cela, de nombreux films intégraient déjà des figures historiques dans leurs narrations. Mais, en mettant désormais l'accent sur le caractère historique des faits rapportés, et en présentant ces productions comme des récits de la vie des grands hommes, la Warner inventait un nouveau genre, séparé de formes plus anciennes avec lesquelles, jusqu'ici, il s'hybridait (le western ou le drame en costumes, par exemple).

● Réalisme et invention

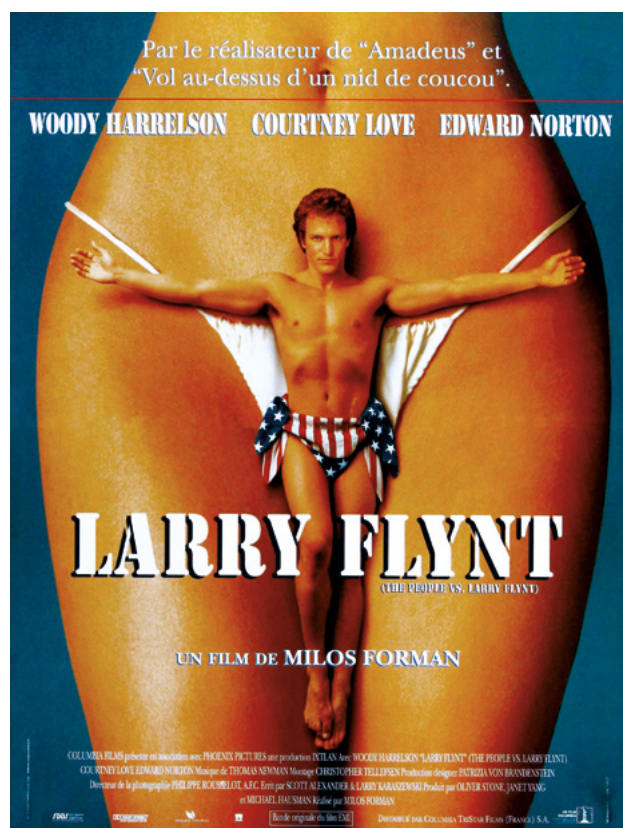
Pour devenir *biopic*, le film noue donc un pacte avec le spectateur sur l'aspect historique de son sujet. De ce pacte découle alors un ensemble de traits qui lui sont spécifiques. D'abord, le générique qui précise que l'histoire est fondée sur des faits réels, et resitue le récit dans son contexte historique. Ensuite, des traces d'archives qui viennent ponctuer le cours du récit. Enfin, un dernier carton peut épiloguer sur les événements postérieurs au récit filmé. À cela s'ajoute un indice dont on constate la récurrence croissante dans les *biopics* contemporains : l'insertion, au générique de fin, de photographies ou de films d'archives présentant les vrais protagonistes.

En faisant la promotion de son authenticité factuelle, le *biopic* prend cependant le risque d'en faire le seul critère de jugement. Chez le spectateur, l'attention aux détails historiques peut tenir lieu d'opinion sur le film : on jugera de la réussite d'un *biopic* à son respect historique. De là, une situation contraignante pour ses auteurs qui se doivent de préserver le matériel biographique nourrissant la narration, sous peine de critique féroce.

Tenu par son devoir d'exactitude formelle, le *biopic* essaie néanmoins de s'aventurer du côté de l'imaginaire et de la fiction. Mieux encore : plus il s'attache à donner des signes d'authenticité, plus il peut se permettre de dramatiser outrageusement la vie de son personnage. C'est dans cet équilibre entre réalité et fiction qu'il trouve ainsi sa singularité. S'il n'a donc pas inventé de formule narrative qui lui soit propre, cette tension entre le réel et l'imaginaire a fini cependant par produire des formes de récit particulières, dont la classification épouse approximativement l'histoire du genre.

● Formules narratives

Les premières décennies du *biopic* hollywoodien furent ainsi celles du récit des grands hommes (et, très rarement, des grandes femmes). Le *biopic* avait ici vocation à célébrer la vie d'un personnage important de l'histoire. Dans les années 1930, la Warner, qui se lançait donc dans la production d'un cycle de films sur des personnages historiques, avait ainsi pour slogan «*good films – good citizenship*» : les grands films font les bons citoyens. Sous la direction de William Dieterle, six films dressant des hagiographies édifiantes de figures politiques ou scientifiques populaires voient ainsi le jour. On y célèbre les vertus de leur combat solitaire contre tous les conservatismes de leurs temps. Que ce soit dans les films de la Warner ou ceux de la Fox qui suivent, se dessine à chaque fois une allégorie sur la force des individus et la liberté d'entreprendre. À partir des années 1950, la formule se tord cependant dans un sens plus critique : le héros de *biopic* devient une figure exceptionnelle mais souffrante, plongée dans un désarroi intime et rongé de névroses. À la



célébration d'un héroïsme exemplaire, on préfère désormais scruter le trajet chaotique et sensible d'un génie socialement inadapté. Cette dernière formule domine encore aujourd'hui le genre, jusqu'à l'enfermer dans des schèmes narratifs usés. Ainsi des scènes d'enfance sur lesquelles le récit revient régulièrement, comme pour y souligner l'origine d'un trauma fondateur. En réaction à cette narration encombrée de prédestination freudienne, une autre conception a fait son apparition dans les années 1970, bien que restée confidentielle. S'appuyant sur une conception de l'identité comme pure construction sociale, l'anti-biopic déconstruit le récit biographique en multipliant les points de vue contradictoires sur le personnage central. Si le *Lola Montès* de Max Ophüls (1955) en fut l'ancêtre, *I'm Not There* de Todd Haynes (2007) en constitue, à ce jour, l'illustration la plus vive par la multiplicité d'interprètes qui incarnent la figure de Bob Dylan, à des périodes différentes de sa carrière.



● Le biopic formanien : un sous-genre

Comment replacer alors le travail de Miloš Forman dans le genre du biopic ? Le cinéaste est en effet l'auteur d'au moins trois films (*Amadeus*, *Larry Flynt*, *Man on the Moon*) qui relèvent de son corpus. Aucune des trois formules narratives usuellement associées n'y est pourtant employée. Le cinéaste n'a cependant jamais cherché une singularité qui pourrait l'éloigner d'un type de films souvent déconsidéré par la critique. Mais sa conception du personnage et sa volonté de respecter les lieux communs du récit hollywoodien situent son approche à la croisée du classicisme du genre et de sa déconstruction.

Ainsi, les films qu'il réalise respectent tous une narration linéaire, égrenant les étapes essentielles de la vie de son personnage. Le récit adopte un point de vue objectif, qu'il soit celui d'un narrateur omniscient, ou d'un témoin de l'histoire (Salieri dans *Amadeus*) à qui nous accordons notre confiance. Forman aime, par ailleurs, user d'une forme narrative éprouvée, dite du *rise and fall* (« ascension et chute ») : le héros s'élève dans le monde social, accomplit ses souhaits, avant de sombrer irrémédiablement dans l'échec, la maladie ou la mort. Cette conception éminemment puritaine de l'expérience humaine, selon laquelle l'orgueil démesuré d'un homme doit être puni, a trouvé en Forman un disciple attentif. Mais il y adhère moins pour des motifs religieux sous-jacents que par un sentiment tragique et ironique de l'existence, venu de ses années de jeunesse sous l'occupation nazie. Ce pessimisme existentiel de Forman devant la force broyeuse des sociétés humaines ne l'empêche pas cependant de filmer toujours du côté de ses personnages. Ses héros ont des motifs d'agir comme ils le font, même si leurs mobiles nous sont parfois voilés. Comme dans tout film hollywoodien classique, le personnage formanien se définit plus par ses actions et ses désirs que par des névroses paralysantes.

Mais ce voile de classicisme recouvre une discrète déconstruction des figures que les films mettent en scène. Le biopic formanien ne recourt jamais aux archives pour donner à voir le vrai visage des protagonistes. Forman refuse de quitter le terrain de son univers fictionnel. La question des indices biographiques s'efface, dans son cinéma, derrière la dimension fantasmagorique et idéelle du point de vue général. L'histoire de ses personnages est moins celle de

leur vie, à proprement parler, que celle de leur rêve et de leurs désirs cognés contre les murs des institutions. Chez Forman, Mozart, Larry Flynt ou Andy Kaufman campent les facettes d'un seul et unique personnage. Le biopic formanien est toujours le récit d'un homme pris par une obsession intérieure, et que soutiennent des dons singuliers ou un talent hors du commun.

● Tirer le portrait

Les percées documentaires ne sont cependant pas totalement absentes de ses films. Forman peut ainsi s'amuser à entretenir une confusion imperceptible entre les registres de la fiction et de la réalité. Il n'hésite pas, dans ses deux biopics contemporains, à ramener les témoins réels dans son univers fictionnel, que seuls des spectateurs avertis pourront reconnaître. Ainsi, lorsque le personnage de Larry Flynt (joué par Woody Harrelson) se retrouve devant un juge qui l'enverra en prison, c'est le vrai Larry Flynt qui interprète le magistrat. Il y a, dans ce choix, une manière de signifier que le patron du magazine *Hustler* se condamnait lui-même. Dans *Man on the Moon*, le véritable père d'Andy Kaufman apparaît dans la séquence de l'émission du *Saturday Night Live*, assis dans les gradins du public, alors qu'il rit à gorge déployée devant le spectacle de son fils. Un rang plus bas, le père de fiction, interprété par Gerry Becker, reste, lui, hermétique à cet humour. D'un rang à l'autre, c'est moins le saut de la fiction au réel qui se joue, que la question du temps qui passe entre un père décontenancé par le travail de son fils, et le même, désormais plus âgé, qui a fini par l'apprécier. En entremêlant constamment les figures réelles et leurs doubles fictionnels, Forman ne cherche donc pas à authentifier les éléments biographiques de son récit, mais à en souligner, de manière malicieuse, les signes ironiques.

Le biopic formanien dessine ainsi les traits de son personnage en nourrissant son geste du temps qui est passé entre les faits et leur représentation cinématographique. Sans jamais enfermer ses héros dans une prédestination de convention, il les regarde à partir du jugement qu'offre le temps, à des siècles, décennies ou années d'intervalle. Ce jugement du temps est à la fois objectif et attentionné : il ne cherche pas à trancher dans la multiplicité des points de vue qu'on peut avoir sur les personnalités historiques, mais il fait une place à leurs paradoxes et leurs identités diffractées, tout en soulignant ce que leurs obsessions et leurs désirs portaient comme malédiction sociale. Dans cet art délicat du portrait, les biopics de Forman sont donc des tentatives mélancoliques d'approcher le mystère de ses personnages sans jamais vouloir l'élucider.

Portrait

Andy Kaufman, météorite du rire américain

En décembre 1999, à la sortie en salle de *Man on the Moon*, l'Amérique a presque totalement oublié Andy Kaufman. Le comédien avait connu son heure de gloire à la fin des années 1970, avant de mourir prématurément en 1984 à l'âge de trente-cinq ans. Quinze ans après son décès, seuls quelques amateurs (dont Jim Carrey) entretiennent encore religieusement la flamme de son souvenir. Le film de Forman contribue ainsi à remettre sur le devant de la scène une personnalité autant aimée que controversée, qui a secoué, par ses multiples canulars, l'univers routinier de la comédie américaine télévisée.

Andy Kaufman n'était pas un comique comme les autres. Il assurait, en interview, n'avoir jamais raconté une seule blague au cours de sa carrière professionnelle. Or, raconter une blague est l'essence même du stand-up, cet art comique où l'artiste se présente sur scène avec pour seul accessoire un micro à la main. Et, au début des années 1970, c'est bien dans les clubs de stand-up de la côte Est que se produit ce jeune homme étrange, pratiquant un genre de comique outrancièrement kamikaze. Volontiers déroutant, il organise avec soin le ratage de ses propres blagues et imitations, à travers une telle multiplication d'avatars qu'on ne sait plus qui se cache derrière ces masques. Le rire qu'il génère est un rire *déplacé* par rapport à son objet : on rit moins de ce qu'il dit que de la situation d'embarras qu'il provoque sur scène. Andy Kaufman ne joue pas pour déclencher le rire du public, mais pour le déstabiliser afin d'interroger les conditions du spectacle. Face à ces expériences *in vivo*, certains commentateurs le considèrent alors comme un artiste conceptuel plutôt qu'un simple comique.

Mais c'est pourtant bien dans l'univers populaire de la comédie télévisée qu'il rencontre le succès. Dès 1975, dans l'émission *Saturday Night Live* de NBC, il retourne l'idée du sketch de comédie à la télévision. Sa présence silencieuse et maladroite impose d'emblée son registre absurde et malaisant. Mais c'est surtout son personnage de l'Étranger (un immigré avec une voix de fausset) qui lui offre la célébrité. Rebaptisé Latka Gravas, il se développe dans la sitcom *Taxi* qui fait alors les beaux jours de la chaîne ABC. Mais Kaufman s'ennuie dans le cadre contraignant d'une fiction télévisuelle, où son travail comique ne peut s'épanouir. Aussi va-t-il tenter d'imposer son idée du spectacle à travers des émissions spéciales où il multiplie les approches secrètement parodiques. Dans *The Andy Kaufman Special* ou *The Andy Kaufman Show*, le comédien enchaîne les sketches ratés et les interviews maladroites. Il y déconstruit le show-business américain et sa quête incessante de célébrité. Un de ses personnages, le crooner raté Tony Clifton, qu'il campe sur les scènes de cabaret, lui permet de se livrer à des attaques graveleuses et outrancières contre son propre public. Enfin, il n'hésite pas à monter sur des rings de catch pour défier absurdement des adversaires féminines, avant de se confronter à plusieurs reprises à Jerry Lawler, l'une des stars de la discipline. Ce n'est qu'à la sortie du film de Forman que Lawler révéla lui-même qu'il n'avait été que le complice d'une mystification mise en scène par Kaufman.

Car toutes les interventions d'Andy Kaufman sont des canulars qui s'inscrivent dans une vertigineuse comédie de masques. La dénonciation même de cette comédie est parfois organisée par Kaufman et son complice Bob Zmuda qui l'interpelle en se faisant passer pour un simple spectateur agacé. L'art d'Andy Kaufman vise une forme de dissolution du spectacle américain dans un jeu de comédie



© Paramount Television / The Kobal Collection / Aurimages

permanent, et dont le fond de vérité semble inatteignable. Il y a là, du point de vue de cet artiste singulier, une manière d'orchestrer métaphoriquement son suicide public. Lui-même ne s'en cachait pas, parlant de ses sketches comme des « attentats », et mimant, à plusieurs reprises, de faux suicides sur scène.

Dans ce glissement sans fin des avatars publics, seul le mur du réel semble pouvoir révéler la figure authentique qui se cache derrière cette création foisonnante de masques. Pourtant, même sa mort ne peut mettre un terme à sa comédie. L'annonce de son décès est ainsi le point de départ d'un ensemble de rumeurs, toujours vivaces, faisant de sa disparition son ultime canular. À croire certains, Andy Kaufman vivrait aujourd'hui en famille dans une petite ville de Californie ou bien méditerait paisiblement dans un monastère de la région de San Francisco. De n'avoir pas voulu choisir entre la réalité et la légende, Andy Kaufman a donc fait de sa légende la seule réalité.

« Je n'ai jamais prétendu être un humoriste. Je n'ai jamais dit que je savais raconter une blague. »

Andy Kaufman

Genèse

Le spectacle brûle à Hollywood

Man on the Moon est de ces films qui prouvent combien Hollywood peut digérer toutes les critiques qui lui sont adressées. Comment comprendre, sinon, qu'une comédie au budget de 52 millions de dollars ait pu ainsi être produite par un grand studio (Universal Pictures), en prenant pour sujet une figure excentrique vouée à dynamiter, de l'intérieur, l'entertainment américain ?

À l'origine du film se trouve une interrogation : celle des scénaristes Scott Alexander et Larry Karaszewski qui, sortis du succès d'*Ed Wood* de Tim Burton (1994) dont ils ont écrit le scénario, cherchent un nouveau sujet puisé dans les mêmes rivages narratifs. Comment trouver un personnage d'entertainment aussi drôle, touchant et excentrique que celui d'Ed Wood, autoproclamé « plus mauvais cinéaste du monde » ? Parmi les quelques noms qui éveillent leur curiosité, celui d'Andy Kaufman figure en bonne place. La personnalité extravagante et complexe de ce dernier peut nourrir un récit biographique tissé d'illusions et de jeu, où se perdrait l'idée même de vérité. Mais après avoir exploré le sujet, les deux scénaristes constatent avec amertume qu'aucun fil rouge narratif ne relie la série d'anecdotes qu'ils ont recueillies. Abandonnant leur première idée, ils se tournent alors vers la figure de Larry Flynt, et écrivent dans la foulée un scénario sur ce millionnaire, défenseur aussi féroce que fantasque de la liberté d'expression. En 1996, Miloš Forman en réalise l'adaptation.

Forman, justement, est fasciné par la figure d'Andy Kaufman, depuis qu'il l'a découvert sur scène en 1975, dans un club new-yorkais. Ce soir-là, il voit un jeune homme intimidé prendre le micro pour annoncer une lecture. Après avoir résumé l'œuvre pendant cinq longues minutes, il ouvre un livre dans un silence embarrassant et fait la lecture d'une histoire qui ne comporte ni blague ni chute. Vingt minutes plus tard, le public est secoué de rires, sans savoir pourquoi. « Après cela, à chaque fois que j'entendais parler d'Andy, ou que je le voyais à la télévision, c'était comme un aimant » dira Forman¹. Des années plus tard, le cinéaste croise, lors d'une soirée, Danny DeVito qu'il n'avait plus vu depuis le tournage de *Vol au-dessus d'un nid de coucou*. Le comédien, depuis, est aussi devenu producteur, avec sa compagnie Jersey Films. Mais ce qui intéresse surtout Forman, ce sont toutes les anecdotes que DeVito pourrait lui raconter sur Andy Kaufman, avec lequel il avait joué longuement dans la sitcom *Taxi*. Au fil de la conversation, les deux hommes prennent conscience que la personnalité singulière du comique ferait un bon point de départ pour un film. « Je pensais que ce type comprenait que quelque chose n'allait pas chez lui, que sa vie serait courte. C'est pourquoi il développait son alter ego, Tony » expliquera Forman². DeVito contacte Scott Alexander et Larry Karaszewski pour écrire le film. Après avoir recueilli de nombreux témoignages, ils rédigent en quelques mois une première version du scénario, et la présentent à Miloš Forman. La production peut démarrer.

Miloš Forman entouré par Danny DeVito et Jim Carrey
Collection Christopher © Warner Bros / Universal



« À chaque fois que j'entendais parler d'Andy, ou que je le voyais à la télévision, c'était comme un aimant. »

Miloš Forman

Dans l'esprit de Danny DeVito, il faut un comédien célèbre pour incarner Andy, afin de convaincre un grand studio hollywoodien de financer un projet aussi difficile. Jim Carrey, l'une des plus grandes stars comiques du moment, se montre très intéressé, et pour cause : il voue un véritable culte à Kaufman depuis des années. Par ailleurs, il se trouve à un tournant de sa carrière, et cherche des rôles qui pourraient l'imposer dans un registre plus dramatique. L'affaire est donc entendue, mais c'est sans compter sur Forman. Selon ses habitudes, le réalisateur veut faire passer des auditions et se donner le choix le plus large possible. Dans le système formanien, les inconnus comme les célébrités sont soumis aux mêmes conditions et bénéficient des mêmes chances : tout le monde doit lui envoyer des essais. Edward Norton, Kevin Spacey, John Cusack, entre autres, se plient à l'exercice. Gary Oldman insiste pour passer le casting, malgré le scepticisme de l'équipe de production. Quand sa cassette d'essais est finalement visionnée, Forman découvre un comédien maladroitement grimé en Andy Kaufman, mais qui ne ressemble pas non plus à Gary Oldman. Il s'agit d'un imposteur qui s'est glissé dans les auditions. Le film sera donc kaufmanesque. Enfin, arrive la cassette de Jim Carrey, qui s'est prêté aux exigences de Forman. Pour le réalisateur et son équipe, plus aucun doute : Carrey est stupéfiant, ce sera lui. Le studio Universal est soulagé, ils ont leur star. La campagne de promotion démarre. Et Jim Carrey devient Andy Kaufman.

1 Postface à *Man on the Moon: Screenplay and Notes* de Scott Alexander et Larry Karaszewski, Newmarket Press, 1999.

2 *Ibid.*

Découpage narratif

- 1 GÉNÉRIQUE**
00:00:00 – 00:00:37
- 2 PROLOGUE**
00:00:37 – 00:04:35
Andy Kaufman apparaît face caméra pour nous présenter le film réalisé sur sa vie. Il le juge si fantaisiste qu'il a cru bon de le couper, au point que le film est déjà fini. Mais non, ce n'était qu'une blague. Il allume un projecteur et le spectacle commence.
- 3 TROUVER UN PUBLIC**
00:04:35 – 00:06:34
Enfant, Andy fait le désespoir de son père qui préférerait le voir jouer dehors plutôt que de s'enfermer pour jouer un spectacle devant les murs de sa chambre. Son père lui demande de trouver au moins un vrai public, ce que le garçon s'empresse de faire en convoquant sa petite sœur.
- 4 UN AGENT POUR HOLLYWOOD**
00:06:34 – 00:16:49
Devenu adulte, Andy joue ses étranges sketches dans de petits clubs de stand-up, devant un public dérouté. Un soir, l'agent George Shapiro vient le voir après un spectacle et comprend qu'il interprète tout le temps des avatars. Fasciné, il lui propose de devenir son manager.
- 5 SUCCÈS TÉLÉVISÉ**
00:16:49 – 00:25:03
Le succès d'Andy lors de son premier passage télévisé lui ouvre d'autres opportunités. Shapiro l'informe d'une offre pour jouer dans la sitcom télévisée *Taxi*. Andy, d'abord réticent, pose deux conditions : qu'on lui offre une émission spéciale, et que Tony Clifton, un chanteur de cabaret, soit aussi engagé.
- 6 TONY CLIFTON**
00:25:03 – 00:31:00
Venu voir Tony Clifton dans son cabaret, Shapiro découvre un artiste pathétique et qui agresse son public. Mais, après le spectacle, il réalise que le chanteur n'est autre qu'Andy, déguisé, et que l'un des spectateurs agressés est son complice, Bob Zmuda. Shapiro informe les dirigeants de la chaîne télévisée de la véritable identité de Clifton. Ses exigences sont satisfaites.
- 7 PREMIER ÉCHEC**
00:31:00 – 00:37:13
Andy travaille avec succès sur la sitcom, mais s'y ennuie. Il lui reste, heureusement, la préparation de son émission spéciale qu'il va pouvoir nourrir de ses idées provocantes. Mais, déconcertés par le programme, les dirigeants de la chaîne bloquent sa diffusion. Écœuré, Andy accepte la proposition de Shapiro de faire une tournée des salles universitaires.
- 8 DÉROUTER LE PUBLIC**
00:37:13 – 00:55:07
Face à un parterre d'étudiants réclamant son personnage de *Taxi*, Andy, agacé, préfère se lancer dans la lecture intégrale de *Gatsby le Magnifique*. De retour à Los Angeles, sous l'identité de Tony Clifton, il multiplie les scandales sur le tournage de la sitcom, jusqu'à se faire renvoyer. Bénéficiant ainsi d'une publicité inédite dans la presse, son personnage de Clifton lui offre l'opportunité de dérouter toujours plus le public. C'est Bob qui se présente un soir sous ses traits, tandis qu'Andy surgit sur scène à côté de lui.
- 9 CATCH FÉMININ**
00:55:07 – 01:02:16
Andy décide de se faire catcheur, mais contre des adversaires féminines. Sur un plateau de télévision, il affronte une jeune femme volontaire dans le public, après avoir provoqué le public féminin. Dans les coulisses, il lui explique que ce n'était qu'un jeu. Les deux se revoient plus tard et tombent amoureux.
- 10 SABOTAGE**
01:02:16 – 01:11:45
Pris au jeu de son rôle de catcheur, Andy est provoqué par Jerry Lawler, une des stars masculines de la discipline, qui veut l'affronter sur un ring. Shapiro, inquiet de la tournure que prend le canular, propose à Andy de participer à une émission de comédie sur la chaîne ABC. Andy crée alors un incident pendant le direct jusqu'à se battre, devant les caméras, avec le producteur de l'émission. De retour à l'antenne, Andy reconnaît avec gravité qu'il s'agissait d'un canular, mais se rétracte immédiatement.
- 11 LE PUBLIC SE DÉTOURNE**
01:11:45 – 01:24:43
Le match avec Jerry Lawler se conclut par une blessure d'Andy, mais se prolonge lors d'une émission télévisée où le catcheur gifle en direct un Kaufman hystérique et désagréable. Les producteurs du *Saturday Night Live* lancent alors un sondage pour savoir si Andy peut rester à l'antenne. Le résultat est sans appel : le public n'en veut plus. Shapiro en informe Andy et Lawler qui n'était, depuis le début, que son complice. Renvoyé de la télévision, Andy est aussi rejeté du centre spirituel dans lequel il méditait. Il reste seul, avec sa compagne.
- 12 LE SPECTACLE, MALGRÉ LA MALADIE**
01:24:43 – 01:40:35
Un kyste apparaît sur le cou d'Andy. Il en fait un spectacle le jour même, dans un petit club de stand-up. Un autre soir, Andy annonce à ses proches qu'il souffre d'un cancer. Certains, dubitatifs, croient d'abord à un canular. Décidé à ne pas se laisser abattre, Andy se lance dans un grand spectacle au Carnegie Hall qui s'avère être un triomphe.
- 13 LA MORT RAMASSE LA MISE**
01:40:35 – 01:46:33
Face à l'échec des thérapies, Andy va aux Philippines pour se faire soigner par un miraculeux guérisseur. Sur place, il découvre que ce dernier n'est qu'un charlatan, et s'offre un dernier rire.
- 14 LA COMÉDIE EST IMMORTELLE**
01:46:33 – 01:52:14
À l'enterrement d'Andy, son visage apparaît sur un grand écran et fait chanter l'assemblée, dans un dernier adieu. Plus tard, une foule se presse pour assister à un concert de Tony Clifton. Il apparaît sur scène et chante « I Will Survive » devant un public enthousiaste. Dans le fond de la salle, Bob Zmuda rit, comme s'il s'agissait d'un dernier canular.

Récit

Sauver les apparences

«Nos *biopics* suivent toujours une structure très traditionnelle (...). Pour faire passer tous les aspects bizarres du projet, nous les intégrons dans la forme classique hollywoodienne»¹: comme l'indiquent ces propos des scénaristes Scott Alexander et Larry Karaszewski, si le récit de *Man on the Moon* avance en respectant certaines conventions narratives propres au cinéma américain, c'est pour mieux les tordre de l'intérieur [Genre]. C'est que son sujet y invite: la personnalité d'Andy Kaufman ne pouvait que rejaillir sur le film qui lui était consacré, en déstructurant le spectacle hollywoodien. Mais avant cela, il fallait organiser le récit biographique et sa masse d'anecdotes, en suivant deux principes de narration: la sélection des anecdotes, et leur condensation dramatique.

● Le récit biographique

Sélection

Premier principe: ne pas tout raconter. Après une brève scène d'enfance, une ellipse nous introduit directement devant un Andy Kaufman adulte, sur scène, à l'aube de sa carrière professionnelle. Le récit nous livre ainsi d'emblée un personnage qui surgit sur scène devant nos yeux de spectateurs, comme il apparaît aussi devant le public. Cette coupe narrative fonctionne aussi comme un lien: elle tisse un rapport entre le public inventé du monde de l'enfance (la petite sœur) et celui du monde adulte. De la chambre familiale à la scène du club, Andy Kaufman ne fait que prolonger un même goût du jeu.

Aussi le récit installe-t-il son décor essentiellement sur des scènes de spectacle. La vie d'Andy Kaufman n'y est retracée que sous le prisme de ses performances. Sa famille n'apparaît que dans le public, ses amitiés se nouent au gré des rencontres professionnelles, et sa relation amoureuse naît sous l'œil des caméras. Les conversations privées qui émaillent le film sont tenues en coulisses. En circonscrivant la vie de son personnage dans le monde du spectacle, le récit nourrit son existence d'une seule obsession pour le jeu et le canular, dont nous devenons les observateurs privilégiés.

Condensation dramatique

Se pose alors la question de la dramatisation d'une vie dont seule (ou presque) la façade publique nous est exposée. Comment faire naître une émotion dans un récit qui refuse toute introspection à son personnage? Dans la préface à leur scénario, Scott Alexander et Larry Karaszewski livrent ainsi leur solution: «Employer le travail artistique du personnage pour illustrer son état d'esprit, et en faire un nœud du récit dès que c'est possible.» De la foison de spectacles et émissions télévisées réalisés par Andy Kaufman, le film ne retient donc que ceux qui portent une signification dramaturgique. Tout spectacle, si l'on excepte celui du Carnegie Hall, se présente à la fois comme une réponse à une crise précédente et comme le début d'une nouvelle. Il occupe la fonction d'un nœud dramaturgique.

Cette condensation contraint souvent les scénaristes à s'éloigner des faits. Carnegie Hall, notamment, eut lieu en 1979, et non en 1984 comme le prétend le film. Pieux mensonge qui permet, comme d'autres, d'établir un pic dramatique. Ici, en l'occurrence, le triomphe d'Andy est aussi le début de sa fin: ne pouvant aller au-delà d'un tel accomplissement, sa disparition devient inéluctable. Les scénaristes se sont ainsi acquittés de leur tâche: la vie littéralement insensée d'Andy Kaufman a trouvé un peu d'ordre dans la structure en trois actes du récit hollywoodien.

● Dynamiter les conventions narratives

Derrière sa narration conventionnelle, *Man on the Moon* repose sur un personnage dont la caractérisation échappe à tous les codes narratifs: il sabote lui-même son désir de monter sur scène, ne dévoile aucune intimité psychologique et ne retient aucune leçon de l'existence. Cette singularité produit ainsi un autre récit qui s'avance masqué derrière la narration classique du succès puis de la chute de son héros.

Lignes de fuite

«Je vais vous révéler, pour la toute première fois, qui je suis vraiment.» Cette phrase, qu'Andy prononce juste avant d'entamer la lecture du roman de Fitzgerald, est à la fois une promesse et un tour de passe-passe que le récit va répéter. Promesse, car il flirte régulièrement avec l'idée de dévoiler le ressort intime de son personnage. «C'est quoi l'histoire de ce type?» demande George Shapiro quand il découvre Andy Kaufman sur scène. À cette question, la scène biographique inaugurale du film semble amorcer une réponse. Comme toute scène d'enfance, elle charrie une des conventions du *biopic*: le trauma originel comme explication des comportements à venir. Les scénaristes racontent ainsi avoir bataillé pour trouver leur «*Rosebud*, et la clé de la personnalité d'Andy Kaufman»². Sauf que de *Rosebud*, il n'y en aura pas. Lynne Margulies, la dernière compagne de l'humoriste, les avait prévenus: «Il n'y a pas de vrai Andy Kaufman.» Aussi cette scène d'enfance ne fait que souligner d'emblée son obsession pour la comédie. Elle situe plutôt un espace mental, qui va progressivement s'étendre dans toute la suite du récit. Le monde adulte n'y apparaît que comme l'extension du terrain de l'enfance, amenant les figures familiales à l'intérieur de cette chambre inaugurale où Andy faisait ses premiers spectacles. Toutes les scènes sur lesquelles il monte, des studios de télévision jusqu'à l'église même célébrant son enterrement, reconduisent l'espace de sa chambre enfantine en y agrégeant un public de plus en plus nombreux.

Le secret d'Andy Kaufman est donc de ne pas en avoir. D'être un personnage entièrement mobilisé par les masques dont il s'affuble. Andy joue la comédie, mais cette comédie constitue l'essence de sa personnalité. Chaque séquence qui pourrait enfin nous révéler le secret de son être devient ainsi un leurre supplémentaire. «Tu ne leur as pas donné un seul indice que cela puisse être une parodie!» lui fait remarquer son agent à propos de ses combats de catch. «C'est parce

● La structure en trois actes

Règle et mantra de la plupart des scénaristes professionnels, la structure en trois actes constitue l'ossature du récit classique. Bien que parfois remise en cause, elle demeure un mode d'écriture et d'analyse du récit très couru dans les couloirs des studios hollywoodiens. Héritée du théâtre et de la *Poétique* d'Aristote, elle découpe le récit en trois situations: l'exposition (de la quête du personnage), la lutte pour son accomplissement, et la résolution. Elle s'appuie donc sur une conception dramaturgique qui définit le personnage comme un être mû par des désirs, s'efforçant de les réaliser jusqu'à vivre une transformation intérieure. Le scénario de *Man on the Moon* ne déroge pas à la règle. On pourra ainsi repérer dans le récit ses grands pivots dramatiques: la rencontre avec l'agent qui inaugure la conquête de la célébrité; la mystification permanente comme opportunité et malédiction qui finit par éloigner le public; l'ironie de l'annonce de la maladie à laquelle personne ne veut croire.

que je ne l'ai fait qu'une fois. Voilà pourquoi je vais le faire et le refaire encore» lui répond Andy. Ce récit sans secret avance donc comme un paradoxe: plus il est lisible, plus il nous paraît obscur, tant la personnalité d'Andy Kaufman reste insaisissable. Le philosophe Gilles Deleuze parlait de «grand secret» pour cette forme de narration. Dans son dialogue avec Claire Parnet, il opposait ainsi la littérature qui faisait «l'éloge éhonté de la névrose», renvoyant «au clin d'œil et au petit secret de la vie», à des récits dénués de ressort psychologique où le héros devient «identique au grand secret vivant», «quand on n'a plus rien à cacher, et que personne alors ne peut vous saisir»³. *Man on the Moon* est le récit d'un personnage «identique au grand secret vivant». Si tout *biopic* veut être une analyse et une enquête sur son personnage, alors le film de Forman en est l'inverse: toute la vérité d'Andy Kaufman nous est donnée dès les premières scènes, mais nous resterons, jusqu'au bout, avec le sentiment de n'avoir pas su percer la personnalité du personnage.

« Il n'y a pas de vrai Andy Kaufman. »

Lynne Margulies

Nous, le public

Ses motivations, cependant, nous sont connues: jouer sur la scène du Carnegie Hall, «faire traverser une expérience au public», avoir «toujours un temps d'avance» sur lui. C'est ici que se niche le moteur narratif du film: la conquête que vise Andy Kaufman est celle d'un public. Mais cette conquête ne peut se faire que par un moyen singulier, qui est son talent de mystificateur, au risque paradoxal de s'aliéner son public. Derrière l'histoire conventionnelle de la célébrité et de ses travers, *Man on the Moon* produit un autre récit, qui est celui d'un corps-à-corps avec le public pour l'amener sur la scène magique d'Andy Kaufman. Le grand rêve américain du personnage est de transformer le spectacle américain en une comédie permanente dont il aurait la maîtrise. Qu'importe alors qu'il passe pour un homme naïf et gentil ou méchant et cynique: comme il le dit simplement à sa future compagne, juste après l'avoir humiliée dans un faux spectacle de catch, «cela fait partie du spectacle». Et, si tout devient un spectacle, alors tout le monde devient un public. Y compris nous, spectateurs.

C'est le sens même du prologue métafictionnel. Le personnage d'Andy Kaufman nous présente lui-même le récit de sa vie et de sa mort. Il sort donc du récit à venir pour en produire un autre, plus global, et qui fait de nous son nouveau public. Et c'est ici que se trouve la tonalité la plus étrange de *Man on the Moon*: sous couvert de respecter les conventions du *biopic*, le film veut reconduire le geste de son personnage qui est de transformer chaque interlocuteur en membre d'un public. Ce faisant, il opère moins une enquête biographique ou une anamnèse qu'une résurrection par les moyens du spectacle. «À part annoncer ma mort ou flanquer le feu au théâtre, je ne vois rien d'autre» explique ainsi Kaufman à son agent. *Man on the Moon* est donc le récit d'un homme qui incendie le spectacle américain jusqu'à jouer sa propre mort devant nous, dans l'espoir de ne jamais la vivre.



- 1 Tous les propos des scénaristes sont tirés de *Man on the Moon: Screenplay and Notes*, op. cit.
- 2 «Rosebud» fait référence au dernier mot prononcé par Charles Foster Kane avant de mourir dans *le Citizen Kane* d'Orson Welles (1941): la fin du film, dévoilant le secret du personnage, nous apprend que c'était le nom de son traîneau quand il était enfant.
- 3 Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Flammarion, 1996.



Mise en scène

Le monde en scène

Tout au long de sa filmographie, la mise en scène de Miloš Forman [Réalisateur] s'est nourrie de deux principes essentiels. Le premier, présent dès les films de jeunesse, est de trouver l'expression la plus authentique possible de ce que vivent ses personnages. Une quête de vérité et de naturel qui l'a poussé à privilégier l'enregistrement des émotions affleurant sur le visage des comédiens dans l'organisation de son tournage. À l'écran, cela s'est traduit par une syntaxe volontairement classique, faite de champs-contre-champs, et sans ostentation stylistique. Le second principe est lié à sa découverte de la dimension fondamentalement spectaculaire de la culture américaine. Le cinéma naturaliste de Forman se teinte alors d'une stylisation plus appuyée, recourant à la musique et à des mouvements d'appareil plus amples. Filmer un comédien devient, sous le sceau de sa recherche d'une expression naturelle, l'enregistrement d'une performance en cours. Chez Forman, le personnage est toujours d'une manière ou d'une autre en représentation devant un public.

Il y avait donc d'emblée une évidence à ce que le cinéaste filme les tours inventifs d'Andy Kaufman. Une évidence, mais aussi une contradiction : le comédien avait fait de son art l'expression d'une déconstruction du spectacle, dont il souhaitait altérer les effets en tordant ses moyens. Comment, dès lors, filmer le spectacle d'une décomposition du spectacle lui-même ? C'est à cette tâche contradictoire que Forman s'attelle, sans jamais se départir du profond souci de naturel et de vivacité qui l'anime.

Filmer le spectacle

● La scène

Filmer un spectacle suppose d'abord d'en désigner les limites. La performance artistique se déploie toujours à l'intérieur d'un lieu qui la sacralise et la sépare du public. Mettre en scène Andy Kaufman, c'est donc d'abord le mettre *sur* scène. Et ces scènes, dans *Man on the Moon*, peuvent être réparties en trois catégories, selon le degré de liberté qu'elles autorisent à l'artiste.

La première catégorie réunit les petits clubs et les bars dans lesquels Andy débute sa carrière, ou vient se ressourcer. Ici, le comédien doit conquérir l'attention d'un public

distrain, par tous les moyens qu'il juge bons. C'est donc un lieu ouvert à toutes les improvisations.

Dans la deuxième catégorie, celle des salles de spectacle et des arènes sportives, les représentations sont plus orchestrées, y compris pour les combats de catch, dont on connaît la part de scénarisation. Mais, comme tout lieu de spectacle vivant, elles restent ouvertes à l'aléa. Leur dispositif les situe au croisement de l'imprévisible et de la surprise, et offre au comédien l'opportunité de le retourner pour en révéler la nature. L'amphithéâtre universitaire devient le lieu d'une lecture publique lénifiante, la salle de catch offre une comédie de la haine et de la souffrance, et le Carnegie Hall devient l'écrin du rêve américain originel, où la réinvention de soi passe par des formes de renaissance infantile.

Reste, enfin, l'univers de la télévision, avec ses lourdes contraintes. Le regard s'y dédouble aussi entre celui des spectateurs du show et celui des caméras, qui opposent un œil vide dont l'inertie technique contamine à son tour le regard vivant des spectateurs. C'est un espace douloureusement rigide, qu'Andy Kaufman ne peut habiter que sous le mode d'une violence explosive, soit en y faisant intervenir son double maléfique, Tony Clifton, soit en y imposant ses combats de catch.

« Je n'arrivais pas à comprendre qui était le vrai Andy Kaufman et c'est pourquoi j'ai commencé à réfléchir à un film sur sa vie. »

Miloš Forman

● La syntaxe du champ-contrechamp

Cette distribution des décors, selon le degré de contrainte qu'ils imposent, définit les scènes de spectacle comme le lieu d'un corps-à-corps répété entre Andy Kaufman et le public. La mise en scène de Forman s'appuie donc sur une syntaxe commune à toutes ces séquences, mais qu'il tord subtilement au gré des conflits qui les animent.

Cette syntaxe minimale repose quasi exclusivement sur un rapport de champ-contrechamp entre l'artiste et le public, dont Forman prend soin de poser les éléments dès le premier spectacle filmé [séq. 4]. La séquence s'ouvre ainsi sur la silhouette d'un client accoudé au bar, réagissant avec mollesse au sketch d'Andy. Le plan suivant nous montre le comédien, sur scène, dans un plan large qui laisse deviner le dos des spectateurs assis devant nous. Puis c'est un plan serré sur le visage de Kaufman suivi de contrechamps sur ceux de certains spectateurs. Enfin, un dernier plan, général, cadre depuis la scène le dos du comédien en amorce qui surplombe la salle. Deux valeurs de plans serrés, deux autres de plans larges, les uns sur le public, les autres sur le comédien : voilà la grammaire de base à partir de laquelle le cinéaste va mettre en scène l'ensemble des représentations kaufmaniennes. Formule simple mais d'une redoutable efficacité puisqu'elle distribue l'espace uniquement selon des points de vue subjectifs, du public vers la scène, ou inversement. Le metteur en scène nous place ainsi au cœur de la représentation en identifiant notre point de vue à celui des participants. Mais paradoxalement, cette représentation peut aussi bien souligner la relation harmonieuse entre l'artiste et son public qu'établir une guerre de tranchées.

L'harmonie, c'est celle que l'on retrouve au cours du deuxième spectacle dans un club [séq. 4], où le public réagit selon les vœux du comédien. Toute la scène est donc filmée comme un dialogue ininterrompu entre le public et l'humoriste, une performance commune qui se lit tour à tour sur les visages des spectateurs et de l'artiste. Pour cela, Forman



s'attache à filmer quelques spectateurs choisis dans le public, jusqu'à leur offrir, le temps d'une séquence, le statut d'acteur plein et entier du récit. Les émotions qui se lisent sur leur visage orientent notre propre interprétation de la scène : c'est le procédé dit des plans de réaction. La valeur des cadres (des plans serrés sur les visages) et leur répétition impriment ainsi à la grammaire du champ-contrechamp une chorégraphie émotionnelle qui circule de la scène au public.

● Le public (in)animé

Que la conquête d'un public soit un des enjeux profonds du film, la première scène d'enfance ne dit pas autre chose. Et elle l'indique littéralement : ce public, ce sont d'abord des figurines dessinées sur le papier de la chambre, comme les désigne le jeune Andy. Ce à quoi son père répond qu'il lui en faut « un vrai », de public. « Vrai » signifie ici : un public vivant, par opposition à inanimé. Soit les termes d'une alternative entre lesquels le film ne cesse de balancer dès lors qu'il représente le public de Kaufman. On peut ainsi s'amuser à pointer les figures dessinées qui jalonnent le parcours d'Andy, et comment elles en annoncent d'autres, plus vivantes. Sortant du club où nous le découvrons pour la première fois sur scène, Andy passe devant des affiches figurant des visages fermés. La séquence d'après, ce sont des visages ouverts et rieurs qui l'accueillent sur scène [séq. 4]. Le papier peint qu'il avait pour seul témoin de son canular s'est animé. Quand plus tard il entre dans une maison close, c'est pour se retrouver devant une rangée de jeunes femmes immobiles et muettes [séq. 8]. Juste après, le voilà en train de s'amuser avec deux d'entre elles et leur proposer de participer à son prochain canular : de simple témoin, ce public singulier s'est animé pour devenir un véritable participant à sa performance. Et c'est dans le passage de l'un à l'autre qu'Andy Kaufman trouve le chemin de son art.

À l'opposé, la même syntaxe peut souligner l'opposition entre Kaufman et son public, par une simple modification de la valeur des plans. Ainsi de la séquence de l'amphithéâtre universitaire [séq. 8], où le comédien décide de punir son public par la lecture intégrale d'un roman de Fitzgerald. Forman se désintéresse, cette fois-ci, des visages et filme les spectateurs comme de lointaines silhouettes. Aux expressions personnalisées du public, sa mise en scène substitue une humeur plus générale, composée aussi à partir d'éléments sonores (sifflets, cris). On retrouve ce procédé dans les spectacles les plus conflictuels d'Andy Kaufman et notamment les matchs de catch [séq. 10 et 11]. Élargissement des cadres, jeu avec le brouhaha sonore, mais aussi variation des focales de l'objectif : l'emploi de téléobjectifs (ou objectifs à longue focale), qui permettent de filmer un sujet de plus loin en conservant la même valeur de plan, modifie la perception du public, qui est rejeté dans un flou d'arrière-plan. Quand, dans la séquence à l'université, Forman filme en longue focale la silhouette de l'artiste sur scène faisant face aux gradins des spectateurs, il dresse son corps contre le public, filmé comme un fond inanimé. Parallèlement, dans le contrechamp qui scrute son visage, la caméra l'isole sur une toile unie pour souligner sa solitude. Andy Kaufman se produit alors sur une scène désertée sans pouvoir nouer de dialogue avec le public. Ici, la grammaire du champ-contrechamp établit un rideau invisible entre l'artiste et les spectateurs, l'un rejeté dans un espace abstrait et désert, les autres collés sur un mur d'images.



Le spectacle-monde

● Champ et hors-champ du public

Cette image de la solitude, campée dans une salle de spectacle pleine, est au cœur de la deuxième séquence de catch du film. Une série de plans nous montre Andy lutter contre différentes compétitrices dans un grand mouvement de condensation narrative. Cette séquence, outre qu'elle regroupe plusieurs matchs différents en un seul, évite soigneusement de montrer le public. Seules ses réactions sonores manifestent sa présence. L'usage de longues focales serrées sur Andy et ses adversaires féminines isole en outre leurs gestes sur un arrière-fond abstrait. Le film, ici, souligne la dimension idéale des spectacles d'Andy Kaufman en dépouillant la scène de son décor attendu, pour ne plus la représenter qu'avec quelques éléments symboliques : un projecteur, l'amorce d'une corde du ring, le costume des adversaires. Le spectacle kaufmanien, nous dit la mise en scène, est tout autant un événement réel qu'une projection fantasmagique qui se joue dans l'esprit du comédien. C'est, à vrai dire, une dimension « méta » du film qui est annoncée dès son prologue en noir et blanc : le film discute lui-même sur sa dimension fictionnelle en avançant l'idée malicieuse qu'il n'est qu'une autre des créations d'Andy Kaufman. Cette facétie inaugurale a valeur d'indice : à chaque fois qu'Andy Kaufman monte sur scène, le public qui le regarde est aussi bien un personnage à part entière qu'une image que le comédien se forme de lui. De là, l'idée que la facture réaliste du film est aussi traversée par des traits de cinéma mental où les images sont directement issues de l'imagination du personnage principal. Andy Kaufman se fait une représentation idéale du public, et cette représentation ne colle pas forcément avec le public devant lequel il se produit. Que le spectacle, aussi déroutant soit-il, fonctionne et cette image s'incarne à travers une multiplicité de plans qui s'attardent sur les réactions des spectateurs. Que la démarche d'Andy bute, au contraire, sur l'incompréhension du public, et ce dernier s'efface dans un brouillard d'images et de sons, indistinctement mêlés à la pyrotechnie du spectacle. Le procédé va même jusqu'à la disparition des spectateurs comme dans la séquence de pugilat dans les studios du *Late Night Show* de David Letterman [séq. 11]. Le public s'étant évaporé dans le hors-champ de la mise en scène, Andy Kaufman peut à son tour disparaître de la télévision. Le lien est brisé.

En variant ses cadres et ses focales, en modifiant la perception des événements, Forman filme donc moins des spectacles que la relation qui se tisse entre Andy Kaufman

et le public. Et, plus le film avance (jusqu'au retournement du Carnegie Hall), plus le réalisateur prend soin d'en accentuer la distance, noyant les visages des spectateurs dans une foule anonyme et bruyante, dont ne surnagent singulièrement plus que ceux de ses parents. La mise en scène de Forman offre donc un sous-texte au récit : moins Kaufman arrive à imposer sa comédie au monde, plus le monde semble se rétracter pour revenir dans sa chambre d'enfant, là où règne le regard de son père.

● L'absorption du monde par le spectacle

En passant directement d'une séquence de spectacle à la préparation d'un autre, le film quitte rarement l'univers de la scène. Ainsi, dans le monde de *Man on the Moon*, seul prévaut le spectacle. Mais ce spectacle déborde lui-même des frontières du jeu. La première scène de dîner avec Shapiro [séq. 4] nous en fait l'avertissement : au fur et à mesure que le repas avance, son agent assiste à un véritable tour de magie que le comédien réalise devant lui. Ici, la grammaire du champ-contrechamp devient l'instrument d'une illusion : les plans de coupe sur les assiettes nous distraient pendant que le magicien Andy Kaufman réalise son tour. Le voilà avec une

● Rhétorique des raccords

Outre le fondu enchaîné qui raccorde de manière saisissante le visage rieur d'Andy Kaufman à son cadavre, Forman use tout au long du film d'une véritable rhétorique des raccords. Ces derniers ont d'abord une fonction narrative qui permet de multiplier les ellipses dans le récit. Mais le cinéaste s'en sert aussi comme d'un sous-texte éclairant l'existence de son personnage. Ce peut être un raccord qui souligne les ambitions de Kaufman (du dîner avec son agent, on saute à un plan général sur les lettres d'Hollywood dominant Los Angeles), ou un autre qui met en scène sa lutte esthétique dans le champ de la comédie (le « silence » professé par le yogi comme condition du rire, immédiatement suivi de la pancarte « *applause* » dans un studio de télévision). Il y a aussi celui qui souligne la continuité entre coulisses et représentation, passant d'un Andy méditant dans le costume de son personnage de Latka à son interprétation devant les caméras de la sitcom [séq. 7]. Du comédien au personnage, c'est la frontière même du jeu qui est ici troublée.

fausse mouchure pendue au nez, ce qui provoque l'embaras évident de son interlocuteur. Que cette mouchure soit ensuite envisagée comme une possible relique commercialisable dit bien comment Kaufman joue constamment avec les illusions du spectacle en conservant à l'esprit le grand rêve américain. Sa comédie permanente reste indissolublement liée à un idéal de succès populaire. Aussi il n'y a pas la vie d'un côté, et la scène, de l'autre : dans *Man on the Moon*, tout fait spectacle.

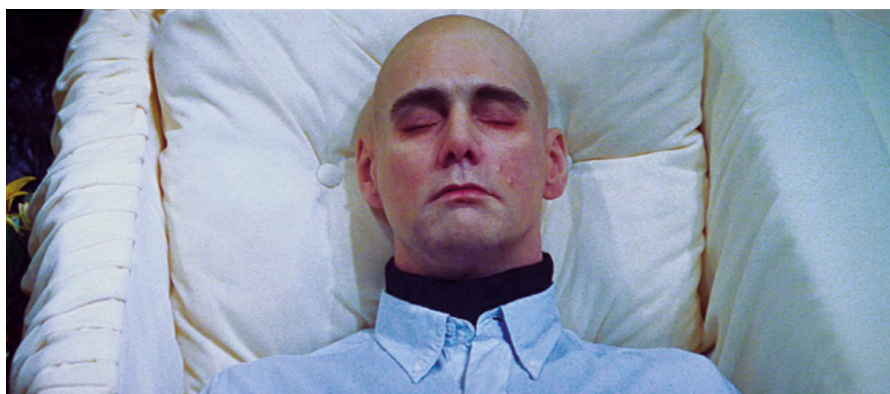
Cette invasion de la comédie dans les lieux les plus anodins se retrouve dans le choix des décors. Ainsi de la couleur rouge, emblématique depuis le XIX^e siècle des salles de théâtre, de leur rideau pourpre et de leurs fauteuils. La couleur se retrouve à de nombreuses reprises dans des séquences du quotidien : rouge des sièges du bureau de Shapiro, rouge du costume des serveurs dans les cuisines du restaurant où s'est produit Tony Clifton, rouge des rideaux de la maison de passe où il vient accompagné de son acolyte Bob, rouge des roses décorant leur loge, rouge de la tunique couvrant les épaules des yogis, et, bien évidemment, le rouge d'un faux sang avec lequel un guérisseur philippin prétend faire des miracles. Le rouge signale que la comédie perdure et se prolonge dans les lieux les plus ordinaires. Les frontières du spectacle sont déplacées par Andy. Elles se trouvent à l'intérieur de la scène qu'il met en place avec ses interlocuteurs, dès lors qu'il transforme chacun d'eux en public de ses canulars.

C'est bien cette frontière que Forman souligne quand son personnage négocie avec le dirigeant d'ABC un sketch de son émission spéciale [séqu. 7]. Les bougies posées sur le sol du studio encadrent moins un espace de méditation qu'elles ne définissent une scène de représentation, devant un rideau de lumières rouges. L'attitude d'Andy, on le comprend peu après, est une feinte pour obtenir ce qu'il veut du network. Mais les marques au sol nous avaient déjà signalé sa comédie. Cette division en espaces de représentation et de contemplation se retrouve dans de nombreux décors : dans le restaurant où il travaille comme plongeur, Forman prend ainsi soin de filmer Kaufman de l'autre côté d'une banquette qui le sépare des clients qui s'adressent à lui. Ce faisant, lui-même se retrouve perpétuellement à vivre dans un théâtre imaginaire. Seule la réalité brutale de sa maladie le fait un instant descendre de cette scène invisible, jusqu'à déchoir littéralement : son corps se retrouve couché à l'horizontale sur les lits de l'agonie, à l'hôpital, dans sa maison ou entre les mains du faux guérisseur. Forman, qui n'a cessé de filmer Andy Kaufman comme l'auteur d'une perpétuelle comédie, le regarde alors comme une simple pièce dans le grand jeu de l'existence. Seule la mort peut ensuite relever la figure de l'humoriste en l'affichant sur l'écran qui domine la cérémonie d'enterrement [séqu. 14]. Ultime paradoxe que présente élégamment la mise en scène du réalisateur par un simple fondu enchaîné entre le corps malade d'Andy et son cadavre déposé sur l'autel du

spectacle. La mort libère enfin Andy des imperfections de la vie et lui offre le royaume éternel des images, pareilles à ces immenses portraits de comédiens qui le guettaient déjà dans les couloirs menant aux bureaux de son agent George Shapiro. Par ce glissement des représentations, Forman nous indique ainsi que le monde est devenu un spectacle d'Andy Kaufman, qui a enfin accompli son vœu secret d'immortalité.

« Je serais content si le film faisait la même impression sur les gens que le faisait Andy. S'il allait les faire rire ou non ne le préoccupait pas. Il lui tenait à cœur de ne pas les laisser indifférents, de provoquer en eux des émotions. »

Miloš Forman





1



2



3



4



5



6



7



8

Séquence

La spectaculaire destruction du spectacle [01:07:40 – 01:11:45]

Tout *Man on the Moon* est filmé comme un immense spectacle d'Andy Kaufman où Miloš Forman scrute le corps-à-corps du comédien avec le public. La scène (historique) du sabotage de l'émission *Fridays* [séqu. 10] offre ici au réalisateur l'opportunité de développer ses principes de mise en scène en déstabilisant toujours plus notre compréhension de l'événement : est-il réel ou bien joué ?

● Installer le dispositif

La séquence s'ouvre sur une vive discussion entre le producteur de l'émission et Andy, qui refuse de jouer ses dialogues. D'un seul plan, la caméra suit le déplacement des deux personnages avant de tourner autour d'eux, comme dans un ring. Le mouvement s'arrête alors sur un cadre qui découpe le décor en deux scènes séparées : le plateau de jeu d'un côté, et les caméras de télévision de l'autre [1]. Pour Andy, il faudra donc jouer, et jouer sous l'œil des caméras.

D'une coupe brutale, nous basculons alors sur l'écran d'un téléviseur qui affiche le titre de l'émission. Le poste trône dans la chambre des parents d'Andy, impatients de découvrir le spectacle [2]. Il fonctionne comme une interface entre l'espace intime du foyer familial et l'espace public du studio de tournage. C'est donc encore lui qui permet de

revenir sur le plateau de tournage dans une double coupe passant de l'écran de télévision des Kaufman aux écrans de contrôle du studio. D'un patient travelling arrière, Forman offre alors une vue synthétique du décor, étagé en quatre plans : la régie de tournage, le public sur les gradins, et les trois caméras en contre-bas, pointées vers la scène [3]. Le cadre, enfin, accroche dans sa partie supérieure la signalétique « *applause* ». En quelques secondes, Forman déplie ainsi tout l'agencement de l'émission télévisée : une régie dominant à la fois le jeu des comédiens et les réactions du public assis dans les gradins. Se lit dans ce seul plan tout un dispositif de contrôle du spectacle. Et c'est ce dispositif qu'Andy Kaufman va vouloir détraquer.

Le début du sketch, avec l'apparition d'Andy qui se déplace jusqu'à la table où l'attendent les autres comédiens [4], est découpé en trois plans successifs. Chacun de leur axe correspond à ceux que filment les trois caméras de télévision. Autrement dit, la mise en scène de Forman se conforme à celle de l'émission télévisée, comme l'indique le dernier plan, repris sur l'écran de télévision dans la chambre des Kaufman [5]. D'un simple raccord, le film revient ensuite directement sur le visage d'Andy [6], sans passer par l'interface télévisée. Ce jeu de champ-contre-champ suggère qu'Andy s'adresse directement à son public, et que ce public, à cet instant, se réduit à ses parents. Dès lors, le refus du comédien de poursuivre le sketch dérègle le dispositif de contrôle de l'émission, et désynchronise la mise en scène du film de la réalisation télévisuelle [7]. La télévision perd le contrôle du show. Apparaît alors le premier plan

9



13



10



14



11



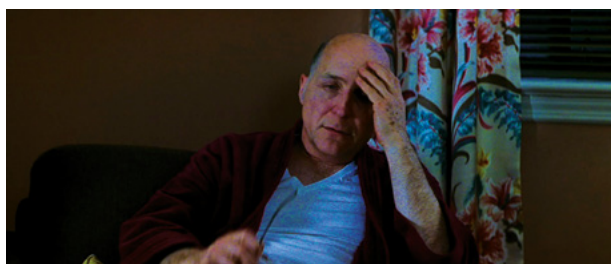
15



12



16



de face sur le public installé en hauteur du plateau, aux rires embarrassés [8]. Ce plan se redouble d'un autre [9] sur le patron du network secoué d'un rire qui se veut rassurant. Cette apparition du dirigeant rehausse d'un cran l'ambiguïté de la situation : la réaction d'Andy fait-elle partie du sketch prévu à l'antenne ?

S'engage alors une lutte entre le public, Andy, ses partenaires de jeu et les dirigeants de la chaîne pour définir le statut de l'événement en direct : coup monté ou dérapage réel ? Lutte que dessine la mise en scène de Forman en se déplaçant d'un protagoniste à un autre jusqu'à briser définitivement la continuité du show télévisé. Le plan suivant [10] montre ainsi un des comédiens sortir du plateau de tournage pour se saisir des cartons de dialogue, et rompre à son tour le quatrième mur de la fiction télévisée. En déposant les cartons sous les yeux de Kaufman, il dévoile les ficelles du spectacle d'ABC. Geste scandaleux qui choque les parents d'Andy. Le public du studio, lui, applaudit encore. Mais la situation ne va cesser de se dégrader dans un crescendo de plans où viennent se cogner la scène de jeu, le plateau de tournage et le public dans les gradins. Il faut alors l'intervention du producteur de l'émission sur le plateau pour que le corps-à-corps figuré par le montage de Forman s'achève en corps-à-corps physique [11]. Le spectacle diffusé sur les écrans télévisés [12] peut alors s'interrompre, coupé par une opportune publicité : l'anarchie kaufmanienne a littéralement fait sauter le plan de la chaîne de télévision.

En revenant sur le dirigeant de la chaîne de télé, Forman relance cependant la possibilité que tout cela soit concerté. L'ostentation de ses applaudissements vise à rassurer le public et détendre enfin la situation : « Vous venez d'assister à un happening ! » Forman revient à un plan général sur le décor [13], similaire à celui qui ouvrirait presque la séquence, manière de réaffirmer le contrôle du spectacle par la télévision : « *applause* » dit la pancarte, tout est rentré dans l'ordre. Andy n'a donc plus qu'à s'y soumettre en confessant la supercherie devant les caméras.

Mais l'ordre ne tient pas longtemps. Andy, dans un geste d'illusionniste génial, abat sa dernière carte : son visage qui occupe maintenant tout le cadre de la télévision trahit la demande du studio télévisé, avant même qu'il n'en fasse clairement l'aveu [14]. Le mensonge était de faire croire qu'il s'agissait d'un mensonge. Mystification au carré, donc, qui dévoile la vérité d'un spectacle désarticulé, piraté par le trublion Andy Kaufman. Et ce piratage, un plan de Forman en formalise la puissance [15], par un effet d'inversion. Reprenant le plan qui partait, quelques minutes auparavant, de l'écran de télévision au dispositif de contrôle du studio, il le rejoue, mais à l'envers. Ici, un travelling avant part au contraire du décor général, mis à sac par le happening de Kaufman, et se resserre progressivement sur son visage qui occupe alors tout l'écran : le comédien est la télévision. Aussi doit-il être coupé. Un contrechamp final sur le père d'Andy conclut alors la séquence : il retire ses lunettes, comme si Andy n'avait jamais cessé tout le temps de son sabotage de l'émission de s'adresser au regard de ses parents [16].

Point de vue Dupes ou complices ?

Balançant constamment entre le point de vue du public et celui d'Andy Kaufman, *Man on the Moon* nous place très vite, comme spectateurs, dans une position indécise. Sommes-nous les observateurs complices des canulars du comédien, ou plus simplement ses victimes ? Impossible de trancher, tant le film offre des réponses différentes selon les séquences. Ainsi, pour le premier spectacle d'Andy, nous ne comprenons que plus tard qu'il s'agissait d'un canular soigneusement mis en scène. À l'opposé, sa prestation dans un amphithéâtre universitaire nous convie à en saisir très vite la mécanique. Les gros plans sur le visage décontenancé d'Andy, suivi de son dialogue en coulisses avec Bob Zmuda, nous introduisent dans la préparation du gag. Ce faisant, le film fait de nous des complices du comédien, à même hauteur que Bob Zmuda. Mais c'est toujours à cette hauteur-là que nous devenons, dans la scène de la maison close, les dupes de la comédie de Kaufman. Comme Bob, nous pensions qu'il découvrirait le lieu, avant de comprendre qu'il en est en fait un habitué.

Ainsi le film ne cesse pas de déplacer notre savoir de spectateur par rapport aux manipulations de Kaufman. Ce balancement constant a pour effet de placer tout le film sous un régime d'incertitude : puisque nous savons qu'Andy Kaufman aime jouer la comédie à tout instant, l'authenticité de ses propos est toujours sujette à caution.

Mais, comme le montrent les séquences avec Bob Zmuda, nous ne sommes pas seuls dans cette situation. Elle s'applique aussi bien aux figures qui entourent Andy Kaufman. En évitant soigneusement d'éclairer l'intériorité subjective de son personnage principal, *Man on the Moon* prend le risque d'en opacifier l'itinéraire jusqu'à nous le rendre parfaitement incompréhensible. Pour surmonter ce possible écueil, Forman emploie donc les personnages secondaires comme des guides pour le spectateur. Leurs réactions dessinent un parcours fléché qui permet de nous orienter sur la carte des spectacles kaufmaniens. Face à la nébulosité désarmante du personnage principal, le principe d'identification qui nous projette fantasmatiquement à l'intérieur de l'univers filmique passe donc par ces personnages secondaires. Et principalement deux d'entre eux : George Shapiro et Lynne Margulies.

Dans la scène où Shapiro découvre Kaufman, Forman le filme ainsi en train d'observer aussi bien le sketch du comédien que les réactions des autres personnes dans le public. Son regard nous conduit à observer leurs réactions, pour mieux étalonner les nôtres. Ce procédé, qui fonctionne comme un apprentissage de la comédie kaufmanienne, se prolonge pendant la scène de dîner quand Andy se colle une fausse mouchure sous le nez. Quelques séquences plus loin, c'est le personnage de Tony Clifton dont nous découvrons la mystification, à travers le point de vue de Shapiro. Son personnage nous sert ainsi de compagnon et de boussole dans le labyrinthe kaufmanien, pendant toute la première



moitié du film. Dans la deuxième partie, c'est celui de Lynne Margulies qui prend le relais de notre regard. « Est-ce que c'est une comédie ? » lui demande-t-elle après un match. Symptomatiquement, c'est Shapiro qui réapparaît pour nous en donner la réponse. Alors qu'il discute avec Andy des conséquences désastreuses de ses matchs de catch, un mouvement de son regard nous fait soudainement apparaître dans le champ Jerry Lawler (qui interprète son propre rôle dans le film) : ce dernier était bien le complice d'une pièce de théâtre bouffonne. Ce jeu constant des identifications avec des personnages parfois ignorants, parfois informés, de la comédie kaufmanienne, prépare ainsi le terrain à la scène de confession de la maladie d'Andy. Les trois complices sont ainsi réunis dans la scène pour en porter toute l'ambivalence : au moment où le réel frappe à la porte de l'imaginaire d'Andy, nous sommes avec eux, dans une même hésitation quant à la vérité de cette maladie. D'avoir été plongés tout le long du film dans un état d'incertitude nous fait alors mesurer la brutalité de ce retour à l'ordre implacable du destin.

Histoire

L'art du stand-up au prisme hollywoodien

En situant son récit dans l'univers du spectacle américain, *Man on the Moon* s'inscrit dans une longue tradition hollywoodienne. Depuis ses débuts, le cinéma américain est allé puiser une partie de ses artistes, décors et récits dans les cabarets et music-halls. Cette inspiration était aussi une digestion de formes de spectacle plus anciennes, avec lesquelles il était entré en concurrence.

● Tous en scène

Cette concurrence n'était pas simplement économique. Il s'agissait aussi de produire une image d'un pays encore jeune, et aux contours instables, car creuset de multiples cultures. Le spectacle américain naît ainsi pendant la conquête de l'Ouest, lorsque des troupes itinérantes s'arrêtent dans de petites villes pour produire des représentations bigarrées. Entre artistes de cirques, saynètes théâtrales et groupes de musiciens, les vaudevilles — c'était leur nom — racontent l'histoire du pays à travers un divertissement. Après la fin de la conquête de l'Ouest, les vaudevilles se sédentarisent. De vastes salles de théâtre poussent dans les villes pour accueillir des artistes itinérants. Les affiches se transforment en spectacles familiaux très courus. L'arrivée du cinéma met alors un coup d'arrêt à ce développement. Il lui substitue un spectacle plus industrialisé et capable de diffuser l'image de l'Amérique dans le monde entier. Les artistes passent des scènes de spectacle aux studios californiens. Charlie Chaplin, Stan Laurel et Oliver Hardy, W. C. Fields, Mae West, Buster Keaton et les Marx Brothers, tous formés sur les planches, deviennent les premiers grands noms du cinéma américain.

Avec l'arrivée du parlant, les studios cherchent à alimenter les films de scènes chantées et dansées, afin de donner toute la mesure de cette nouvelle technique. Les années 1930 marquent ainsi la naissance des comédies musicales réalisées et jouées par des artistes venus des scènes de Broadway. Dès lors, nombre de récits prennent pied dans les coulisses de music-halls, de cabarets ou de théâtres. En quelques décennies, le cinéma hollywoodien a donc su reprendre toute la tradition du spectacle américain pour en produire aussi bien un hommage qu'un commentaire.

● L'art de la comédie

Significativement, le premier film parlant (*Le Chanteur de jazz* en 1927) a comme vedette Al Jolson, venu du vaudeville, et dont les talents se partagent entre chant et comédie. L'arrivée du parlant signe donc autant la naissance des comédies musicales que d'un nouvel art comique. Délaissant la farce burlesque des films muets, il ouvre la voie à la comédie dialoguée. Les comédiens de night-clubs envahissent les studios de cinéma. Jack Benny, Bob Hope ou Fred Allen deviennent à leur tour des vedettes à l'écran. Dans les années 1950, le duo formé par Jerry Lewis et Dean Martin

connaît un grand succès. À compter de cette période, le stand-up moderne fournit à la comédie américaine nombre de ses artistes. De Steve Martin à Seth Rogen en passant par Eddie Murphy ou Robin Williams, il contribue à définir la comédie sur les écrans américains. Le ton comique de Woody Allen doit ainsi beaucoup à ses années passées dans les *comedy clubs* new-yorkais. Le réalisateur leur rendra d'ailleurs un hommage vibrant dans *Broadway Danny Rose* (1984). Dans les années 1970, Hollywood n'a de cesse de produire des films qui reviennent sur cet art scénique spécifiquement américain. Les comiques y saluent leurs années de stand-up comme un âge d'or de la profession, préservé des compromis lucratifs du cinéma. Bob Fosse, avec son film *Lenny* (1974), revisite la figure controversée de Lenny Bruce, fondateur abrasif du stand-up moderne. Richard Pryor connaît son plus grand succès sur les écrans en filmant simplement son spectacle à Long Beach en 1979. Le stand-up devient l'ultime avatar cinématographique du spectacle aux États-Unis : pas seulement les souvenirs nostalgiques d'un divertissement artisanal, mais aussi le symbole même de sa culture. Qu'ils retracent l'itinéraire d'une réussite ou bien d'un échec, les films sur le stand-up sont ceux d'une quête enragée de réussite personnelle. Ils se nourrissent de blessures intimes, qu'ils exposent au regard de la communauté américaine, symbolisée par le public. En cela, ils sont toujours des métaphores du grand rêve américain et de sa fable sur la réinvention de soi par le culte de l'effort. Un modèle qu'Andy Kaufman n'aura eu de cesse d'interroger à travers ses spectacles [Portrait].

Lenny (1974) © DVD/Blu-ray Wild Side Vidéo



Funny People (2009) © DVD Universal Pictures France





Acteur

Jim et Andy : le vertige des masques

Presque vingt ans après la production de *Man on the Moon*, un documentaire projeté au festival de Venise remet le film de Miloš Forman sous la lumière des projecteurs. *Jim et Andy* (2017) est un montage d'archives réalisées pendant le tournage du long métrage, et entrecoupées d'une interview récente de Jim Carrey. Bien différent d'un simple *making-of*, le documentaire revient sur la prestation du comédien et son incarnation d'Andy Kaufman pendant toute la durée du tournage. Car ce qui ressort des documents filmés, c'est que Carrey s'est glissé dans la peau de l'humoriste (ou de son double Tony Clifton) 24 heures sur 24. Et cette expérience aussi ludique qu'extrême de dépossession de soi a fini par imposer sa loi à toute l'équipe du film, au point que certains s'en montrèrent agacés. Une rumeur veut même qu'Universal, le studio de production, ait longtemps refusé la diffusion des archives du tournage, persuadé qu'elles feraient du tort à l'image publique de Jim Carrey.

● Ressusciter Andy Kaufman

« Personnellement, sur ce film, je n'ai jamais travaillé avec Jim Carrey » : on a longtemps pu croire que cette remarque de Miloš Forman¹ relevait avant tout du trait d'esprit, ou qu'il s'agissait d'un commentaire imagé sur le travail du comédien. Les archives de *Jim et Andy* racontent tout autre chose : Forman n'a effectivement jamais rencontré Carrey sur le plateau puisque ce dernier ne s'adressait à l'équipe de tournage que sous l'identité du personnage qu'il jouait. Une anecdote en dit long : lassé de devoir constamment négocier sur le plateau avec les humeurs d'un faux Kaufman ou d'un imaginaire Clifton, Forman appelle un soir Jim Carrey à son domicile pour s'expliquer avec lui. Le comédien offre alors de renvoyer Kaufman et Clifton du tournage en se proposant de les remplacer tous deux, par les moyens d'une imitation. Forman soupire puis, après un silence, décline la proposition : « Non, je ne veux pas l'arrêter. Je voulais juste parler à Jim » ajoute-t-il avant de raccrocher.

L'attitude de Carrey pourrait aussi relever du caprice hollywoodien, décidé à satisfaire caricaturalement les désirs de



© D.R.

légende que suscite une star de cinéma. Ses propres commentaires, dix-huit ans après, y invitent d'ailleurs. Évoquant un épisode de sa vie juste après avoir signé pour jouer le rôle, Carrey raconte qu'il est allé s'asseoir face à la mer qui s'échoue sur les plages de Malibu et que « c'est là qu'Andy s'est pointé, m'a tapé sur l'épaule et a dit : "Assieds-toi, c'est moi qui fais mon film." » Il y a, dans cette anecdote, le nœud même de l'attitude jusqu'au-boutiste de Carrey dans son incarnation d'Andy Kaufman : un mélange d'idéal artistique romantique (l'artiste guidé par des pulsions extérieures), de mystification malicieuse (on devine aisément que Carrey n'a jamais entendu le fantôme de Kaufman s'adresser à lui) et de mécanique promotionnelle. Et ce nœud, il serait bien inutile de vouloir le démêler. Seul compte le goût du jeu chez Carrey, qu'il va donc pousser dans ses derniers retranchements en mimant le personnage d'Andy Kaufman, mais aussi, singulièrement, son propre personnage de Jim Carrey. Car la qualité personnelle de Jim Carrey est d'être lui, et d'autres individus encore.

● La comédie infinie de Jim Carrey

Au moment où il tourne *Man on the Moon*, Carrey vient d'entamer un virage professionnel pour aller vers des rôles plus dramatiques. Un an auparavant, il a joué dans le film de Peter Weir, *The Truman Show*, qui lui a valu son premier Golden Globe Award. Mais, drame ou comédie, les rôles de Jim Carrey tissent entre eux le même fil rouge : de *The Mask* (au titre explicite) à *I Love You Philipp Morris*, en passant par *Menteur*, *menteur* ou *Fous d'Irène*, la plasticité du visage de Carrey et son corps burlesque ont toujours été le terrain de jeu d'un immense trouble identitaire. La plupart des personnages qu'il incarne dans sa filmographie butent sur une impossible définition identitaire, soit qu'ils mentent,

¹ In *Positif* n° 470, avril 2000.

oublie, dissimule, deviennent auteurs ou bien victimes de mystifications. Carrey joue des êtres clivés, éclatés entre de multiples personnalités, ou aveugles à une part d'eux-mêmes. Ce sont toujours des psychotiques errant dans le labyrinthe de leurs hallucinations. Mais cette errance, au lieu d'être une paralysie, constitue un moteur. Elle autorise les doubles fictionnels du comédien à vivre infiniment plus de vies qu'une existence unique ne pourrait leur accorder. D'être multiples, ils s'autorisent à s'affranchir des normes sociales conventionnelles, quand il ne s'agit pas simplement de les mettre en crise. La quête du comédien Jim Carrey est donc, à travers une forme délirante d'imitation, d'échapper à toute détermination univoque. L'identité de la *persona* de Jim Carrey est de ne vouloir en fixer aucune, et de se constituer à travers un mouvement infini d'incarnations.

C'est donc bien cette caractéristique de la personnalité du comédien qui le pousse à adopter l'identité d'Andy Kaufman pendant tout le tournage, sur le plateau comme dans les coulisses. Car qui mieux qu'Andy Kaufman pour réaliser les vœux du comédien Carrey? Il faut en effet rappeler qu'Andy Kaufman est lui-même resté indéfinissable, se projetant dans une multiplicité d'alter ego qui lui offraient la possibilité d'échapper à sa propre personnalité. Dès lors, le jeu Carrey se redouble du jeu Kaufman et devient l'incarnation d'une imitation fuyante, dans un glissement sans fond des identités et des masques.

« Ce film était pour moi l'occasion de disparaître complètement. Je n'ai pas existé pendant trois mois, et, bizarrement, je crois que j'avais besoin de ça. »

Jim Carrey

● Le vertige des identités multiples

Ce trouble perpétuel des identités est, on l'a vu, une des caractéristiques du personnage chez Forman. Aussi en retrouve-t-on les signes à plusieurs reprises dans *Man on the Moon*, y compris quand le personnage d'Andy ne semble plus jouer de rôle. Ainsi de la scène où il découvre les bureaux de son agent George Shapiro, quand celui-ci l'invite à s'asseoir sur un siège. « Sur lequel? », demande Andy en désignant les deux fauteuils réservés aux invités. « Peu importe » lui répond George. C'est qu'ils sont « tous deux rouges », fait alors remarquer Andy. Comprendre: ils offrent tous deux la possibilité d'un spectacle. Et Andy passera donc de l'un à l'autre, au gré de ses réflexions sur la proposition professionnelle que lui expose son agent, sous le regard d'une affiche de film dont le titre est *L'Homme aux deux cerveaux*. La scène en rappelle d'ailleurs une autre, dans *Amadeus*, quand un coiffeur fait essayer des perruques à Mozart. « Elles sont toutes merveilleuses » s'exclame le jeune musicien, « pourquoi ne puis-je avoir trois têtes? ». Ce rêve d'une multiplicité de visages, il appartient donc à Andy Kaufman de le réaliser, sur les scènes de spectacle comme dans la vie ordinaire. D'où sa fascination pour les marionnettes, qu'on voit à deux reprises, et qui s'étend jusqu'à faire de son propre corps le véhicule d'une expérience de ventriloquie: Foreign Man, le lecteur de Fitzgerald ou Tony Clifton sont des créatures auxquelles il prête sa voix sous une forme désarticulée. Ainsi, Andy fait de son propre visage un masque mobile. Et Jim Carrey fait de la vie de Kaufman une nouvelle expérience personnelle de dépossession de lui-même, où le masque qu'il invente a les traits d'un autre porteur de masques.

« Le masque est l'une des expressions d'une faculté, ou plutôt d'une ambition fondamentale de l'être humain, qui est celle de se faire être »: ces mots du critique littéraire Jean Starobinski¹ dévoilent la portée existentielle du jeu des masques. Il ne s'agit pas simplement d'une dissimulation de soi par l'art de la simulation d'un autre, mais d'un moyen de dissolution d'une identité personnelle dans un jeu spéculaire. Le porteur de masque jouit précisément de présenter un autre visage que le sien, qui lui permet de s'inventer lui-même. Cette jouissance est au cœur d'une scène centrale de *Man on the Moon*, quand George Shapiro rejoint Andy et son complice Bob Zmuda dans leur loge, après une représentation de Tony Clifton. « Quel est le but de tout cela? » s'exclame l'agent alors que les deux garnements rient d'avoir berné une fois de plus le public. Les spectateurs qui voyaient en Tony Clifton le double grotesque d'Andy découvrent, stupéfaits, les deux personnes côte à côte. Comment peut-on à la fois être soi et un autre? C'est précisément ce tour de magie, digne des illusions de l'enfance, qui ravit Andy Kaufman. Toute la séquence d'explication dans la loge se passe ainsi devant de larges miroirs qui renvoient les reflets d'Andy comme autant de doubles potentiels. La réalité explose dans une myriade de reflets qui décomposent l'espace de la scène. Le jeu des masques produit une perte de repères stables. Comme l'explique encore Jean Starobinski, « l'homme masqué, de cette façon, se délivre de sa responsabilité et accepte d'être devenu l'acolyte, l'accompagnateur de son masque. Celui-ci peut donc servir de machine à faire le vide, en soi et autour de soi »².

Car voilà le fond moral de ce jeu infini du masque: en multipliant les identités, Andy Kaufman croit échapper au destin des hommes. Il sacralise paradoxalement sa figure en en projetant de multiples versions sur scène, de manière à transcender l'idée même de sa propre mortalité. Sa déconstruction du spectacle américain est aussi un hommage à ses puissances d'immortalité à travers la momification du *star-system*: un comédien ne disparaît jamais tout à fait, puisqu'il se prolonge à travers son image. Andy Kaufman n'a cessé d'offrir des reflets changeants de lui-même, comme s'il pouvait échapper à la mort. Mais, comme le fait remarquer Starobinski, il n'y a au bout de cette mascarade que du vide. Et c'est bien cette expérience qu'a donc souhaité vivre à son tour Jim Carrey, en reconnaissant lui-même des années après le tournage le vide qu'elle imposait: « Je ne désire rien. C'est la chose la plus étrange à dire dans un pays comme l'Amérique. »

● La *persona*

À l'origine, le mot désignait les masques dont s'affublaient les comédiens dans le théâtre antique. Chaque rôle avait ainsi son déguisement type, qui permettait de l'identifier immédiatement, que ce soit dans un registre comique ou dramatique. Sous l'impulsion des travaux du psychanalyste Carl Jung, la signification du mot s'est progressivement élargie à l'ensemble des traits de personnalités que chacun adopte dans ses relations sociales. Au cinéma, le terme a fini par désigner la part qu'on suppose authentique du caractère d'un comédien et que l'on associe à ses rôles cinématographiques. Se dégage alors une figure au croisement de la personne réelle, de ses reflets médiatiques, et des rôles qu'elle a pu jouer. On peut s'amuser à en retracer les caractères chez les comédiens les plus célèbres, américains ou français, et voir comment la *persona* de Jim Carrey convenait au rôle d'Andy Kaufman.

1 Interrogatoire du masque, Éditions Gallilée, 2015.

2 Ibid.

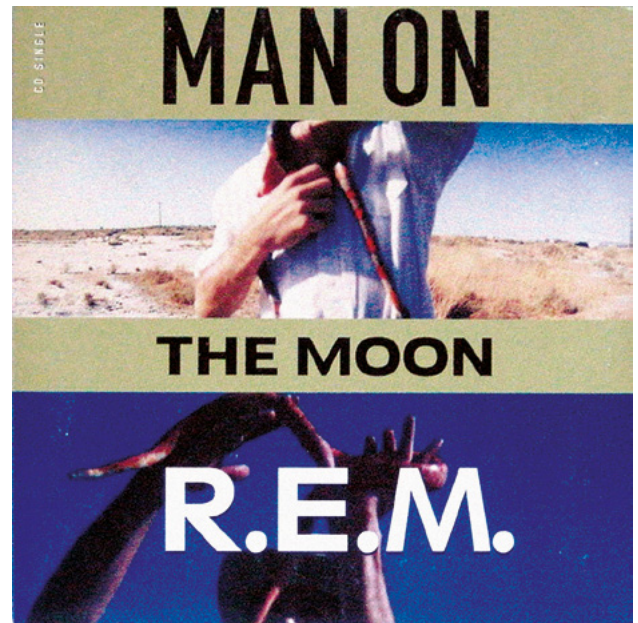
Document

L'éclairage pop

Parue en 1992 sur l'album *Automatic for the People*, la chanson du groupe de rock R.E.M.¹ a donné son nom au titre du film de Miloš Forman, dont elle accompagne également le générique de fin. Articulée autour de trois couplets et d'un refrain chanté à six reprises, elle convoque des références de la culture pop, parmi lesquelles revient la figure d'Andy Kaufman. Énigmatiques, ses paroles laissent cependant la porte ouverte à une foule d'interprétations. L'hommage qu'elles rendent au comédien s'appuie moins sur des éléments biographiques que sur l'évocation de son univers de mystification. En développant son film partiellement autour de cette musique, Forman reconnaissait la part essentielle occupée par son personnage dans la culture populaire américaine.

Le comédien, bien que noyé dans un ensemble de références, reste la figure centrale de la chanson, autour de laquelle se déploie sa signification cryptique. Le morceau prend ainsi le chemin d'une réflexion voilée sur les pouvoirs du masque, du jeu et de la fiction dans la culture américaine. Après avoir cité le nom d'un groupe de pop anglaise (Mott the Hoople) qui a bercé sa jeunesse, le chanteur Michael Stipe évoque un jeu de société au nom singulièrement existentiel (« The Game of Life ») qui sera suivi d'autres noms : le Monopoly, le 21, le jeu de dames, les échecs, Risk ou Twister. L'existence est vue à travers le prisme du jeu, comme si la mesure de nos réussites et de nos échecs se faisait sur un grand tapis de roulette sociale. Ces éléments sont très vite associés aux combats de catch d'Andy Kaufman, dont on connaît la part d'illusion, ainsi qu'au titre d'une émission de Kaufman (*My Breakfast with Blassie*) qui parodiait un film de Louis Malle, *My Dinner with André*. Le monde ne serait-il justement qu'une parodie ?

Les références religieuses et mythologiques qui ponctuent les trois couplets, de la fuite de Moïse en Égypte jusqu'aux portes du Paradis gardées par saint Pierre, sont ainsi questionnées comme des fictions devenues vérités. La chanson pousse la thématique si loin qu'elle cite même la découverte de la gravité par Newton comme autre exemple de possible hallucination collective. Non que la science relève du mythe, mais notre besoin de fiction est insatiable, quitte à inventer des histoires de pomme tombée sur la tête d'un grand scientifique. À travers son hommage aux puissances mystificatrices d'Andy Kaufman (*"locked in the punch"*, c'est-à-dire perpétuellement bloqué dans son registre de parodie batailleuse), la chanson de R.E.M. traite ainsi de la facticité de notre monde. De cette idée que, peut-être, l'homme n'est jamais allé sur la lune, puisque tout est une forme de théâtre. Sans tenir des thèses complotistes, Michael Stipe reconnaît simplement le pouvoir d'exaltation des fictions dans nos imaginaires. Car cette manière d'envisager le monde comme une immense fabrication humaine est aussi un moyen de reprendre le contrôle de nos existences. De ne plus subir les lois d'un destin extérieur et, ultimement, de la mort. On comprend alors les paroles du dernier couplet, qui nous invitent à imaginer que peut-être, après tout, Andy Kaufman travaille aujourd'hui dans un restaurant routier (*"Here's a truck-stop instead of Saint Peter's"*). La chanson défend alors le rêve salvateur d'un Andy Kaufman ayant mimé sa mort, retrouvant ainsi la facétie qui clôt le film de Forman, et magnifie les puissances du grand spectacle américain. En voulant déconstruire ses formes, Andy souhaitait lui redonner toute sa force.



© Warner Bros. Records

Mott the Hoople and the Game of Life yeah, yeah, yeah, yeah
Andy Kaufman in the wrestling match yeah, yeah, yeah, yeah
Monopoly, Twenty one, checkers, and chess yeah, yeah, yeah, yeah
Mister Fred Blassie in a breakfast mess yeah, yeah, yeah, yeah
Let's play Twister, let's play Risk yeah, yeah, yeah, yeah
I'll see you in heaven if you make the list yeah, yeah, yeah, yeah

Now, Andy did you hear about this one?
Tell me, are you locked in the punch?
Andy are you goofing on Elvis? Hey, baby
Are we losing touch?

If you believed they put a man on the moon
Man on the moon
If you believe there's nothing up his sleeve
Then nothing is cool

Moses went walking with the staff of wood yeah, yeah, yeah, yeah
Newton got beamed by the apple good yeah, yeah, yeah, yeah
Egypt was troubled by the horrible asp yeah, yeah, yeah, yeah
Mister Charles Darwin had the gall to ask yeah, yeah, yeah, yeah

Here's a little agit for the never-believer yeah, yeah, yeah, yeah
Here's a little ghost for the offering yeah, yeah, yeah, yeah
Here's a truck stop instead of Saint Peter's yeah, yeah, yeah, yeah
Mister Andy Kaufman's gone wrestling yeah, yeah, yeah, yeah

¹ En ligne sur YouTube :
[youtube.com/watch?v=dLxpNiFOYKs](https://www.youtube.com/watch?v=dLxpNiFOYKs)

FILMOGRAPHIE

Édition du film

Man on the Moon, Blu-ray, ESC Éditions.

En bonus, un entretien avec Jacques Demange qui revient sur la carrière de Jim Carrey, un aperçu sur la place du film dans la filmographie de Miloš Forman, et une évocation d'Andy Kaufman par l'écrivain Pacôme Thiellement.

Making-of du tournage

Jim et Andy (2017) de Chris Smith. Disponible en streaming sur Netflix.

Les films de Miloš Forman

L'As de pique (1964), DVD, Malavida Films.

Les Amours d'une blonde (1965), DVD, MK2.

Au feu, les pompiers (1967), DVD, MK2.

Taking Off (1971), DVD, Carlotta Films et Blu-ray, Movinside.

Vol au-dessus d'un nid de coucou (1975), DVD et Blu-ray, Warner Bros.

Hair (1979), DVD, MGM/United Artists.

Ragtime (1981), DVD et Blu-ray, Arte Éditions.

Amadeus (1984), DVD et Blu-ray, Warner Bros.

Valmont (1989), Blu-ray, Pathé.

Larry Flint (1996), DVD, Sony Pictures.

Les Fantômes de Goya (2005), DVD, Studiocanal.

Films sur le stand-up

Lenny (1974) de Bob Fosse, DVD et Blu-ray, Wild Side Video.

La Valse des pantins (1982) de Martin Scorsese, DVD et Blu-ray, Carlotta Films.

Funny People (2009) de Judd Apatow, DVD, Universal Pictures France.

BIBLIOGRAPHIE

Livres

- Jacques Demange, *Les Mille et Un Visages de Jim Carrey*, 2016, Rouge Profond.
- Miloš Forman, *... et on dit la vérité*, 1994, Robert Laffont.
- Florian Keller, *Comique extrémiste: Andy Kaufman et le rêve américain*, 2012, Capricci.
- Claude Poizot, *Miloš Forman, 1987*, Dis Voir.

Entretien et articles

- Michel Ciment, «Entretien avec Miloš Forman», *Positif* n° 470, avril 2000.
- Clélia Cohen, «Un Américain pas tranquille», *Cahiers du cinéma* n° 544, mars 2000.
- Olivier Joyard, «*Man on the Moon*», *Cahiers du cinéma*, hors-série n° 28 «Nos DVD. Le guide des Cahiers», décembre 2001.

- Yannick Lemarié, «*Man on the Moon*», *Positif* n° 470, avril 2000.

SITES INTERNET

Conférence de Pacôme Thiellement sur Andy Kaufman :

↳ pacomethiellement.com/corpus_conference.php?id=125

Une vidéo qui compare des sketches et happenings d'Andy Kaufman avec leur représentation dans *Man on the Moon* :

↳ youtube.com/watch?v=tckH01TAIC0

Transmettre le cinéma

Des extraits de films, des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma.

↳ transmettrelecinema.com/film/man-on-the-moon



- Andy Kaufman vu par le comédien Marc Fraize
- Ressusciter Andy Kaufman

CNC

Tous les dossiers du programme *Lycéens et apprentis au cinéma* sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée.

↳ cnc.fr/professionnels/enseignants/lyceens-et-apprentis-au-cinema/dossiers-maitre

Onzième long métrage de Miloš Forman, *Man on the Moon* est, sinon le plus beau de la trilogie de *biopics* entamée avec *Amadeus* (1984) et poursuivie avec *Larry Flynt* (1996), le plus travaillé par les obsessions du cinéaste sur l'art de la performance et de la scène. Il faut dire qu'en reprenant la figure aussi inventive qu'extravagante du comique Andy Kaufman, le film s'offre d'emblée les moyens de gratter jusqu'à l'os la folie du spectacle américain, tout en explorant les ressorts du rire. Interprété par un Jim Carrey alors au sommet de sa carrière, son personnage principal semble constamment disparaître derrière la multiplicité des masques qu'il arbore sur scène et à la télévision. Jamais à court d'un canular, il n'a de cesse de provoquer le public dans un grand geste réflexif et suicidaire, que Forman prend soin de mettre en scène comme une lutte aussi fascinante qu'épuisante. Car, derrière le vertige de cette comédie permanente des identités, que vient redoubler le jeu de Jim Carrey, se déploie le récit mélancolique d'un homme qui voulait croire, et faire croire, à sa propre immortalité.



AVEC LE SOUTIEN
DE VOTRE
CONSEIL RÉGIONAL

capricci
ÉDITEUR DE CINÉMA