



Fiche technique 1

Réalisateur 2

Miloš Forman, cinéaste entre deux mondes

Genre 4

Le biopic selon Forman

Genèse et tournage 6

Un projet risqué

Affiches 8

Deux visions complémentaires

Découpage narratif 9

Récit 10

Un classicisme de la forme

Personnage 12

Métamorphoses perpétuelles

Séquence 14

L'incipit : passer d'un espace à un autre

Dupe ou pas dupe ? 16

Un inconfort permanent du spectateur

Briser le quatrième mur 18

Une vieille tradition réactualisée

Musique 19

Concerts et chansons

Un héritier de Kaufman 20

Monsieur Fraize, comique « malaisant »

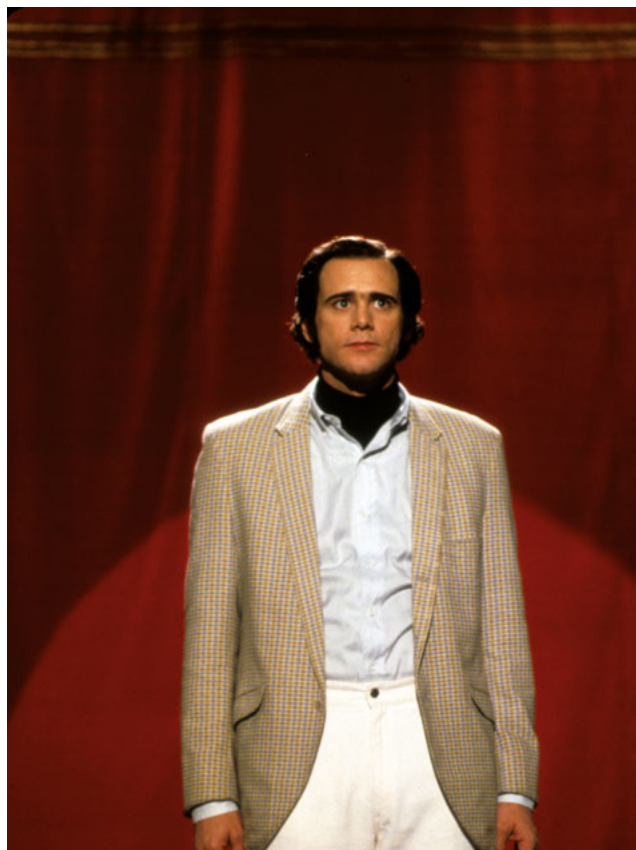
● Rédacteur du dossier

Quentin Papapietro est cinéaste, acteur, musicien et critique aux *Cahiers du cinéma*. Après avoir achevé de nombreux courts métrages, certains dans le cadre de sa formation à l'ENSAV de Toulouse, il réalise deux longs, *Water Music* (docu-fiction en collectif) et *En Fumée* (une comédie musicale oblique et excentrique). Il développe actuellement d'autres films où la musique et l'humour occupent une place de choix.

● Rédacteur en chef

Membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma* de 2009 à 2020, Joachim Lepastier a mené des études d'architecture et de cinéma. Pour Collège au cinéma, il a rédigé les documents pédagogiques sur *Les Bêtes du Sud sauvage* de Benh Zeitlin, *Le Garçon et le monde* d'Alê Abreu et *Swagger* d'Olivier Babinet. Il a réalisé plusieurs courts métrages documentaires et enseigne dans des écoles de cinéma et d'architecture.

Fiche technique



Photographie de plateau, 1999 © Universal Studios

● Synopsis

New York, un modeste cabaret dans les années 1970. Le comédien Andy Kaufman est repéré par l'agent George Shapiro, conquis par la forme peu orthodoxe qu'il donne à son *seul-en-scène*. Devenu son impresario, Shapiro propose à Kaufman d'apparaître dans le feuilleton télévisé *Taxi*, dans lequel il interpréterait son personnage de « l'étranger » ahuri. D'abord rétif, il accepte à condition d'y adjoindre son avatar hostile et maléfique, Tony Clifton, pitoyable chanteur de Las Vegas. Il exige aussi de réaliser une émission spéciale, mélangeant humour et provocation envers les codes de la télévision, que le patron de la chaîne refusera finalement de diffuser. Lassé du petit écran, Kaufman se prend de passion pour le catch mixte (homme contre femme) dont il se proclame champion international. Dans ce contexte il fait la rencontre de Lynne, sa petite amie, et en vient à affronter Jerry Lawler, un des champions de la discipline échaudé par ses provocations répétitives. On s'aperçoit pourtant vite que Lawler joue la comédie lui aussi : il est complice de Kaufman. À force de mystifications, la figure de Kaufman semble de plus en plus heurter le public, qui n'arrive plus à le suivre. Atteint par un improbable cancer, ses proches suspectent encore un canular. Pourtant Kaufman est bien condamné. Son exubérant spectacle au Carnegie Hall sera son dernier fait de gloire. Après une visite à un docteur charlatan aux Philippines, Andy meurt et ses funérailles sont célébrées en chanson. Un an plus tard, Tony Clifton réapparaît dans un cabaret pour entonner « *I will survive...* »

● Générique

MAN ON THE MOON

États-Unis | 1999 | 1h 57

Réalisation

Miloš Forman

Scénario

Scott Alexander et
Larry Karaszewski

Chef opérateur

Anastas N. Michos

Assistants réalisateur

David McGiffert,
Michael Risoli,
Stephen E. Hagen

Chefs décorateurs

Patrizia von Brandenstein,
James F. Truesdale,
Maria Nay

Musique

R.E.M.

Son

Joel Moss, Jamie Candiloro,
Ron Bochar

Montage

Adam Boome, Lynzee
Klingman, Christopher
Tellefsen

Producteurs

Danny DeVito,
Michael Shamberg,
Stacey Sher

Production

Jersey Films, Mutual Film
Company, Universal Pictures

Distribution (ressortie)

Carlotta Films

Formats

2.39, 35mm, couleur

Sorties en salle

22 décembre 1999 (États-Unis)
15 mars 2000 (France)

Interprétation

Jim Carrey
*Andy Kaufman /
Tony Clifton*
Danny DeVito
George Shapiro
Paul Giamatti
Bob Zmuda
Courtney Love
Lynne Margulies
Jerry Lawler
Lui-même
David Letterman
Lui-même
Vincent Schiavelli
Maynard Smith

Réalisateur

Miloš Forman, cinéaste entre deux mondes

Quel est le fil rouge de l'œuvre, très internationale, de Miloš Forman ?

- D'Est en ouest : « Je suis passé du zoo à la jungle. »

Miloš Forman aimait porter à l'écran des destins singuliers en butte aux incompréhensions et aux censures de la société. Le cours tumultueux de sa vie aurait bien pu, lui aussi, faire l'objet d'un *biopic* de son cru. À travers lui se lit l'histoire du 20^e siècle, des totalitarismes en Europe à la toute puissance de l'Amérique et de son mode de vie.

Né dans une famille juive dans une petite ville de Tchécoslovaquie en 1932, il se retrouve orphelin pendant la Seconde Guerre mondiale, ses parents déportés dans les camps de la mort. Dans les années 1950 il intègre la prestigieuse école de cinéma de Prague, la FAMU, où il réalise plusieurs courts métrages. Entre 1964 et 1967, il tourne coup sur coup trois longs métrages et deux courts, qui vont faire de lui l'un des plus célèbres représentants de la « Nouvelle Vague tchèque ». À la fois réalistes, irrévérencieux et satiriques, ces films représentent bien l'esprit du Printemps de Prague, le vent de libération qui souffla éphémèrement sur cette société pendant les années 1960. En 1968, suite à l'invasion punitive des chars soviétiques, Forman s'exile aux États-Unis.

Devant se réinventer dans un monde antagoniste, sa productivité se ralentit fortement tandis que son prestige ne revient qu'en 1976, avec le film multi-oscarisé *Vol au-dessus d'un nid de coucou*, qui ausculte avec rage et tendresse la vie dans un hôpital psychiatrique. S'ensuivent deux relatifs échecs commerciaux : la comédie musicale *Hair* en 1979, sur un mouvement hippie déjà moribond, et *Ragtime* (1981), fresque jazz dans l'Amérique du début du siècle prenant pour héros un pianiste noir confronté au racisme et aux jalousies meurtrières. Le triomphe viendra en 1984 avec *Amadeus*, qui célèbre un Mozart oscillant entre le vulgaire et la grâce, les succès et les déconvenues, les honneurs et le mépris. Ce film assoira son statut d'auteur à Hollywood et lui permettra de retourner brièvement à Prague, où se déroule une partie du tournage. Le film sera là aussi célébré avec justice, comme Mozart dans la capitale de Bohême en son temps.

Forman tournera encore deux autres films en costumes dix-huitiémistes : en 1989, *Valmont*, une adaptation des *Liaisons dangereuses*, et *Les Fantômes de Goya* (2006), très librement inspiré de la vie du grand peintre espagnol. Entre ces deux films peu vus, s'intercalent les *biopics* à succès de *Larry Flynt* (1997), un éditeur de revues pornographiques et chantre de la liberté d'expression, et celui du comique déviant Andy Kaufman, *Man on the Moon* (1999).

Dans chacun des films de Forman se lisent une tendre ironie et un sens du tragique, mettant en scène des personnages libres mais toujours contraints par des normes qui les dépassent. Son sens constant du documentaire permet de lire dans son œuvre un commentaire politique critique sur l'époque, quand bien même les films ne se situent pas à celles qui les ont engendrés. Il meurt en 2018, à l'âge de 86 ans, aux États-Unis qu'il a adoptés comme nouvelle patrie.

Miloš Forman sur le tournage de *Man On The Moon* en 1999
© Universal Studios



- Le spectacle et sa mise en scène

Forman a toujours eu un intérêt à montrer la mise en scène du spectacle et il s'inscrit en cela dans une tradition américaine qui chérit les fictions prenant pour décor les coulisses de Broadway ou d'Hollywood. Dès son travail de fin d'étude qui devint le premier volet du film *L'Audition (Konkurs)*, (1963), il s'attache aux frasques d'une fanfare de province, symbole d'un régime socialiste vieillissant et désuet, et aux candidates maladroites d'un radio-crochet de musique pop organisé à Prague au même moment. Cette alchimie mêlant documentaire et fiction se retrouve dans son premier long, *L'As de pique* (1963), qui dépeint le travail comme une comédie comprenant acteurs et spectateurs, et à nouveau dans *Au feu les pompiers* (1967), son dernier film tchèque, qui moque l'organisation virant au fiasco d'un bal des pompiers et d'une tombola dans une petite ville. Ce film sera censuré pour irrévérence et entraînera son départ de Tchécoslovaquie. *Taking Off* (1971), son premier film américain, est une étude de la jeunesse hippie et de ses parents désemparés, entrecoupé là encore de séances d'audition de chanteurs, à la fois cruelles pour certains interprètes et lumineuses pour d'autres. Les films prenant pour sujet des musiciens et leurs performances relèvent de cette catégorie : *Hair*, *Ragtime*, *Amadeus*, auquel on peut ajouter évidemment *Man on the Moon*, qui traite d'un homme de spectacle, jouant sur scène une audition calamiteuse (via les performances du personnage de l'étranger qui se mue en rutilant Elvis Presley) ou lorsque le comédien mime une panne d'inspiration, avec faux ratés et vrais malaises à la clef. Ce faisant, Forman montre le spectacle qui façonne nos attitudes et la représentation permanente à laquelle la société nous conditionne, allant jusqu'à provoquer des aliénations ou des comportements récusés par la norme.

- Les anticonformistes, les fous et les excentriques

Ceux que l'on appelle communément les fous sont pour Miloš Forman sans doute plus lucides, ou du moins pas plus décalés, que les gens réputés normaux : tout est une question de point de vue. Dans son film le plus emblématique sur le sujet, *Vol au-dessus d'un nid de coucou*, il montre que les comportements des pensionnaires de l'asile psychiatrique sont peut-être d'abord le résultat du traitement désastreux auquel ils sont soumis sous l'autorité de l'infirmière Ratched, garante de l'ordre et de la discipline. Mozart, dans *Amadeus*, peut rétrospectivement apparaître comme un punk indiscipliné faisant des plaisanteries scatologiques et riant bêtement là où selon l'étiquette, on observe la décence et le

calme. N'est-ce pas pourtant le monde de l'Ancien Régime, ses codes, ses règles et ses accoutrements, qui est digne de folie ? De même, lorsque Forman dépeint la société tchèque sous le socialisme étatique ou la sphère médiatique américaine, il montre une forme de folie générale. Celui qui déclarait : « *Je suis convaincu que les Beatles sont en partie responsables de la chute du communisme* », signifiait par là qu'un régime de fer peut s'écrouler comme un château de cartes face à la puissance subversive d'apparement inoffensifs « fous chantants ». Andy Kaufman s'inscrit lui aussi dans cette filiation d'individus jouissant d'un succès public tout en cultivant une marginalité plus ou moins calculée. Alors qu'au cours d'un dîner, Kaufman montre à George Shapiro comment il compte faire bientôt commerce de ses crottes de nez, l'autre déclare : « *Tu es fou, mais tu pourrais bien être aussi génial !* » Est-ce là un véritable paradoxe ? Le philosophe allemand Schopenhauer distinguait ainsi le talent du génie : « *Le talent, c'est le tireur qui atteint un but que les autres ne peuvent toucher ; le génie, c'est celui qui atteint un but que les autres ne peuvent même pas voir.* » Peut-être que les fous géniaux de Miloš Forman ne cessent d'atteindre des buts invisibles à leurs semblables, rendus visibles au spectateur par la médiation magique du cinéma.

● Filmographie

Courts et moyens métrages

- 1963 *L'Audition (Konkurs)*
- 1963 *S'il n'y avait pas ces guinguettes*
- 1971 *I Miss Sonia Henie*
- 1973 *Le Décathlon*

Longs métrages

- 1963 *L'As de pique*
- 1965 *Les Amours d'une blonde*
- 1967 *Au feu, les pompiers !*
- 1971 *Taking Off*
- 1975 *Vol au-dessus d'un nid de coucou*
- 1979 *Hair*
- 1981 *Ragtime*
- 1984 *Amadeus*
- 1989 *Valmont*
- 1996 *Larry Flynt*
- 1999 *Man on the Moon*
- 2006 *Les Fantômes de Goya*

« J'ai de l'admiration pour les rebelles parce que j'ai vécu deux fois dans des sociétés totalitaires où la plupart des gens auraient voulu se rebeller mais n'osaient pas. Moi-même je suis lâche car je n'osais pas me rebeller et risquer la prison »

Miloš Forman, interview pour *The Onion*





Genre

Le *biopic* selon Forman

● Un genre classique et édifiant

Le film biographique est un genre qui se développe dès les débuts du cinéma. Les premiers films muets sont souvent consacrés à des figures historiques telles que Napoléon ou Jeanne d'Arc, en France, ou Abraham Lincoln aux États-Unis. En filmant les «vies des grands hommes», les cinéastes essayent généralement de produire des œuvres édifiantes et instructives. Il ne faut pas oublier que le cinéma s'adresse à cette époque à des spectateurs souvent modérément instruits. C'est dans les années 1930 qu'est inventé en Amérique le terme *biopic* (condensant *biographic* et *picture*). Le studio Warner lance alors une série de films voués à redonner espoir aux citoyens en temps de crise économique.

Le *biopic* est le seul genre où l'on ne trouve pas l'avertissement traditionnel: «Toute ressemblance avec des personnes ou des situations existantes ne saurait qu'être fortuite.» Au contraire, il s'agit de faire croire que ce qu'on regarde est réellement arrivé à de véritables personnes. Dès lors, le genre aura tendance à privilégier les destins exceptionnels et les histoires incroyables (si elle n'étaient pas vraies!) d'hommes et de femmes historiques, de grands scientifiques, sportifs ou vedettes du divertissement. Miloš Forman a réalisé trois *biopics* «officiels». Le plus célèbre, *Amadeus*, raconte la vie de Mozart, et il souscrit à ces critères. Pourtant, grande est la distance entre le personnage historique et la vision qu'en donne Forman. En condensant les événements et en les pliant aux nécessités de la dramaturgie (c'est-à-dire à l'organisation du récit, pour le rendre palpitant) le cinéaste assume de travestir la réalité, de ne pas respecter la chronologie des véritables événements ou d'inventer des personnages fictionnels. Ce qui intéresse d'abord Forman, c'est de présenter le grand compositeur autrichien comme un homme vulgaire, faisant des plaisanteries scatologiques, riant aux éclats sans raison, pour marquer un puissant contraste avec sa musique, que son rival secret et jaloux Antonio Salieri décrit comme «*divine*».

● Des hommes de spectacle qui dérangent

En 1994, les scénaristes Scott Alexander et Larry Karaszewski écrivent leur deuxième scénario, qui sera brillamment réalisé par Tim Burton: *Ed Wood*. Ce dernier est considéré comme «le plus mauvais réalisateur de tous les temps», connu par quelques rares amateurs pour ses films

d'épouvante fauchés et ridicules. Pas tout à fait un personnage de héros auquel on voudrait s'identifier. Les scénaristes décrivent ironiquement leur geste comme un «*anti-biopic: un film sur quelqu'un qui n'en mérite pas un*». Sans le savoir, ils ont sans doute initié un nouveau sous-genre, vu le succès qu'il a rencontré ces dernières décennies. Ils vont récidiver dans cette veine à plusieurs reprises, leur dernier scénario en date étant *Dolemite Is My Name* (2019), sur un comique noir (interprété par Eddie Murphy) aux méthodes bien singulières. Ils collaborent à deux reprises avec Miloš Forman, qui a comme eux une conception très ouverte du *biopic*: il vaut mieux être fidèle à l'esprit qu'aux faits réels. *Larry Flynt* (1996) dresse le portrait d'un magnat de la presse pornographique qui a combattu les institutions américaines pour faire valoir la liberté d'expression (et son business). *Man on the Moon* est réalisé trois ans plus tard. Le film met à nouveau en scène une figure de l'industrie du spectacle en rébellion contre les normes du bon goût et le rôle qu'on attend de lui. Il paiera dramatiquement d'avoir fait de sa vie son œuvre en mourant, comme Mozart, à l'âge de 35 ans. Forman fait remarquer ce fait troublant à ses scénaristes dans un entretien qu'il leur a accordé, en ajoutant: «*Les deux hommes combattaient la mort.*» Ses interlocuteurs notent que Mozart comme Kaufman ont eu une vie très dense et professionnellement remplie. Auraient-ils eu une prémonition de leur mort précoce? Et auraient-ils, de ce fait, travaillé tant qu'ils pouvaient pour construire une œuvre qui leur survive?

« Le *biopic* est un terme abstrait qui n'a pas de sens pour moi. Chaque film est un *biopic*, même s'il est à propos d'un personnage fictionnel »

Miloš Forman, entretien avec les scénaristes



« Dans les documentaires on doit être fidèle aux faits. Mais quand vous faites un drame, une fiction basée sur une vie, tout ce à quoi vous devez être fidèle, c'est l'esprit des faits. Tant que vous ne trahissez pas leur esprit, vous pouvez jouer avec les faits »

Miloš Forman

● Mockumentaire, vrai et faux *biopic*

On pourra se demander s'il est possible d'accorder sa confiance à une image (qu'elle soit fixe ou filmée) et selon quels critères. Comment savoir si ce que l'on nous montre est vrai ou truqué, quels en sont les signes, et peut-on toujours être sûr de soi ? Certains films biographiques sont « d'authentiques faux », comme *Walk Hard* (Jake Kasdan, 2007) sur un faux chanteur de country, parodie de *Walk the Line* (James Mangold, 2006), un *biopic* sur Johnny Cash. Autre exemple fameux, le prétendu documentaire sur un groupe de rock fictif *Spinal Tap* (Rob Reiner, 1984), même si ce dernier en vint à former un vrai groupe après le succès du film. Dans ces deux cas, on est dans le ludique assumé, il n'est pas difficile de savoir que tout est faux et que l'on peut en rire innocemment. On peut alors parler de « mockumentaire ». On joue sur les clichés du rock dans un cas, sur ceux du *biopic* dans un autre, tout comme Andy Kaufman pouvait tourner en dérision les médias dans lesquels il se produisait.

D'autres cas sont plus déroutants et relèvent, selon l'appellation d'Agnès Varda, du documenteur. Un exemple célèbre est le film *Opération Lune* (2002) de William Karel, qui par un jeu de montage de véritables entretiens avec des hommes politiques et des scientifiques de la NASA, laisse penser que l'homme n'a jamais vraiment marché sur la lune. Bien que parodique, destiné à montrer le pouvoir du montage, le film a été récupéré par des conspirationnistes pour appuyer leurs thèses. Les paroles de la chanson *Man on the Moon* [cf. Musique, p.19] se sont, selon certains critiques, approprié les idées conspirationnistes sur le faux alunissage ou la fausse mort d'Elvis Presley. Ce dernier serait, comme le prétendent certains fans, toujours vivant, ainsi qu'Andy Kaufman...

De haut en bas :

Ed Wood de Tim Burton, 1995 © Buena Vista Pictures

Amadeus de Miloš Forman, 1984 © Warner Bros.

Dolemite Is My Name de Craig Brewer, 2019 © Netflix

Larry Flynt de Miloš Forman, 1996 © Columbia Pictures

Genèse et tournage

Un projet risqué

Porter à l'écran la vie de Charlie Kaufman a été un projet aussi rocambolesque que la vie de son personnage.

● Une admiration de longue date

L'acteur Danny DeVito interprète le rôle de l'agent George Shapiro dans le film, mais il fut pendant cinq ans l'un des partenaires de jeu du véritable Andy Kaufman dans le feuilleton *Taxi*. Cette expérience et la personnalité de Kaufman le marquèrent durablement. En 1994, il rencontre par hasard Forman qu'il n'avait pas revu depuis le tournage de *Vol au-dessus d'un nid de coucou*. Le réalisateur lui demande de lui raconter ses souvenirs et anecdotes sur Andy Kaufman, qu'il admirait profondément depuis les années 1970 où il avait assisté à l'un de ses spectacles. Une longue discussion s'ensuit et, enthousiastes, les deux hommes décident de réaliser un *biopic* que DeVito produirait. Ce dernier songe immédiatement à Jim Carrey, qui est en train de devenir une star internationale de la comédie. Il se trouve que Carrey est un fan inconditionnel de Kaufman, voire un fétichiste (il possède les tambours congas du comédien dans sa chambre). Anecdote troublante, lors d'un de ses premiers passages à la télévision en 1983, Jim Carrey était intervenu dans l'émission «*Tonight Show*» dans laquelle Andy Kaufman avait lui-même donné en 1977 une célèbre imitation d'Elvis Presley. Carrey imita Kaufman imitant Elvis : un comique qui imite un comique qui imite un chanteur...

Forman se tourne naturellement vers les scénaristes qui ont écrit son film précédent, *Larry Flynt*, artisans de «*l'anti-biopic*» et eux-mêmes grands admirateurs de Kaufman. Le duo aura cependant les plus grandes peines à écrire un scénario, confronté à un personnage mystérieux à la vie insaisissable. Ils ont recours à de nombreux entretiens avec tous les proches de Kaufman pour emmagasiner le maximum d'histoires véridiques.

Malgré l'intuition de DeVito, Forman veut auditionner différents comédiens pour le rôle et demande à ce qu'on lui envoie des cassettes vidéo de démonstration. En dépit de son statut de star, Jim Carrey se prête à l'exercice, et sa bande vidéo (que l'on peut voir sur YouTube) recense ses meilleures imitations de Kaufman. Pour tout le monde, c'est une évidence, c'est lui qui aura le rôle. Pourtant, selon Forman, Jim Carrey ne s'est jamais adressé à lui personnellement sur le plateau de tournage...

« Pendant le tournage de *Man on the Moon*, la vie imita l'art : ce fut une production totalement kaufmanienne. Le plateau lui-même devint incontrôlable et déséquilibré, l'équipe ne sachant plus distinguer ce qui était vrai et ce qui était falsifié. Ce fut une grande expérience hollywoodienne »

Les scénaristes Scott Alexander et Larry Karaszewski



Andy Kaufman dans la sitcom *Taxi* sur la chaîne ABC en 1977 © DR

● Kaufman et Carrey : le personnage et son double

Durant les quatre mois de tournage, il se passe un phénomène inédit sur un film de cette envergure, produit par un grand studio. L'acteur principal n'en fait qu'à sa tête : il devient littéralement le personnage qu'il doit interpréter, jour et nuit, pendant et en dehors des prises. Le documentaire *Jim et Andy* (Chris Smith, 2017), relate cette expérience en utilisant les images du making-of que le studio Universal avait refusé de diffuser à l'époque pour ne pas nuire à l'image publique de Jim Carrey, alors immensément populaire. Jonglant d'une personnalité à une autre, le comédien interprète tour à tour le brave Andy Kaufman ou l'odieux Tony Clifton, sans tenir compte des indications qu'on lui donne. Il exige d'avoir une voiture pour chaque personnage et plusieurs salles d'habillage. Avec le catcheur Jerry Lawler, qui interprète son propre rôle dans le film, la tension semble à son comble, Jim-Andy faisant tout pour le provoquer et l'exaspérer. L'équipe de tournage fut momentanément prise de panique quand, Lawler l'ayant semble-t-il vraiment frappé et blessé, Carrey fut transporté en urgence à l'hôpital. Il y a sans doute une part de mystification dans cette histoire, et Jim Carrey est un professionnel capable de tourner la situation à son avantage. Il n'en demeure pas moins un trouble profond qui gomme la limite entre la réalité et la fiction. En cela, Jim est bien devenu le Andy Kaufman que Danny DeVito a décrit ainsi : «*Andy est un puzzle. On ne sait pas qui il est vraiment. Il y a toujours une dualité possible, donc on ne sait jamais à qui on parle. Est-ce un personnage ? Tous les grands comédiens s'en sont inspiré et ont appris en le regardant, et je pense que c'est la meilleure performance de Jim de tous les temps.* »



● Grandeur et décadence d'une vedette de cinéma

Après la sortie du film, la carrière de Jim Carrey semble avoir subi un fort ralentissement. Alors au sommet de sa gloire, il décroche un Golden Globe (mais pas l'Oscar, à son grand dam) et semble en mesure de faire ce qu'il désire. Pendant la petite décennie qui a précédé *Man on the Moon*, Carrey a enchaîné les succès dans le monde entier: *Ace Ventura*, *Dumb and Dumber*, *Jumanji*, *The Mask*... Autant de comédies qui ont fait de l'acteur à la plastique malléable et aux attitudes burlesques une valeur sûre pour le grand public. Pourtant Carrey veut se réinventer et tourner dans des productions plus sérieuses, à l'image de *The Truman Show* (1998) dans lequel il interprète un homme dupé par son entourage, héros à son insu d'une émission de télé-réalité. Le film de Forman semble marquer un point de non-retour et dans les années 2000, l'empreinte de Carrey se fera beaucoup plus discrète, sans disparaître pour autant. On peut noter à cet égard sa performance d'amoureux dépressif dans le beau film de Michel Gondry, *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004), avec qui il a récemment tourné la série douce-amère *Kidding* (diffusée depuis 2018).

- Masque ou mascarade, peut-on toujours distinguer la personne du personnage? L'exemple du Joker.

On pourra animer un atelier avec les élèves sur la question du masque, désigné en latin par le mot *persona*. Pourquoi certaines personnes décident-elles de revêtir un masque? Est-ce pour révéler leur vraie personnalité? Pour se protéger des autres? Que penser d'un personnage comme le Joker par exemple, qui se masque d'une figure associée au rire pour terroriser? Comme Andy Kaufman, qui revêt des masques imaginaires ou réels (quand il devient Tony Clifton), le Joker semble hésiter sur l'effet qu'il veut produire sur ses spectateurs: il est drôle et terrifiant en même temps. Le récent film de Todd Phillips est construit autour d'un acteur, Joaquin Phoenix, qui semble porter le film à lui seul, tout comme *Man on the Moon* est essentiellement construit autour de la performance de Jim Carrey. Ce type de film permet souvent à un acteur-star de développer toute la palette de ses émotions, ou de ses masques.

- Tous masqués?

On pourra se demander si les personnalités médiatiques qui nous entourent ne portent pas elles aussi des masques. Beaucoup disent séparer la vie publique de la vie privée, mais quand on médiatise sa vie sur les réseaux sociaux par des vidéos et des photos envoyées au monde d'un geste sur son smartphone, porte-t-on un masque ou est-on soi-même? On pourra réfléchir aux dangers qu'il y a à se travestir en médiatisant sans cesse son image.

Andy Kaufman, qui ne cesse de tourner la vie en dérision et ne dévoile jamais son «vrai lui», semble à la fin du film pris à son propre piège quand il découvre que le guérisseur n'était lui-même qu'un charlatan qui faisait un tour de passe-passe. Lorsque le masque tombe, y a-t-il toujours quelqu'un derrière?



Affiche américaine, 1999 © Universal Studios



Affiche française, 1999 © Carlotta Films

Affiches Deux visions complémentaires

La notoriété d'Andy Kaufman étant totalement différente aux États-Unis et en France, il est normal que les affiches ne jouent pas sur les mêmes codes.

L'affiche de cinéma est un élément déterminant dans la communication que le distributeur veut établir avec le public. Elle est en premier lieu un outil publicitaire qui doit donner envie de voir le film. Pour ce faire, elle doit être informative et avoir un impact sur celui qui la découvre souvent au détour d'une rue ou dans un encart de journal. Les choix de l'imagerie, des couleurs et du style graphique vont nous indiquer le genre, ou du moins le ton du film. De nos jours, les distributeurs citent abusivement les extraits des meilleures critiques du film, qui viennent encombrer l'espace graphique de l'affiche — «superbe», «un grand film» —, nivelant au final tout effet prescriptif. L'affiche américaine de *Man on the Moon* semble se moquer de cette manie puisqu'elle met entre guillemets une citation inexistante : «Hello, my name is Andy and this is my poster» — mais nous indique que le film aura un aspect réflexif et «méta». En faisant parler un personnage mort à propos d'un film sur sa vie, elle inaugure l'idée de la mise en abyme et de l'humour dans le film. Par là, elle fait également un clin d'œil aux fans d'Andy Kaufman qui connaissent les véritables citations du comique imitant des célébrités à travers son personnage de Latka («Hello, I am Jimmy Carter...»). Le fond rouge uni de l'affiche et le costume de Jim Carrey renvoient d'ailleurs à une célèbre performance de Kaufman au «Saturday Night Live» qui est reconstituée dans le film.

Les spectateurs français n'ont sans doute pas ces connaissances culturelles puisqu'au moment où le film est sorti, le nom de Kaufman était inconnu hors des frontières de l'Amérique. L'affiche insiste alors sur le côté onirique du personnage, le renvoyant littéralement à un être lunaire comme le titre en anglais l'atteste. Celui-ci n'est d'ailleurs pas traduit, comme c'est souvent le cas en France quand on estime que le public a un niveau d'anglais suffisant pour comprendre. Au Québec, au contraire une loi oblige à traduire les titres américains en français, le film est donc sorti dans cette province canadienne sous le titre de *L'Homme sur la Lune*.

Sur l'affiche française Andy gravit une échelle qui le mène littéralement à l'astre lunaire, suggérant que son monde n'est pas le nôtre, que son art est peut-être inatteignable ou, pour parler communément, qu'il est «perché». Les lettres désordonnées et dégingolantes entre le personnage et l'acteur Jim Carrey suggèrent la confusion et la proximité entre les deux hommes.

L'affiche américaine est plus minimaliste et inscrite dans le réel, elle montre le comédien sous les feux d'un projecteur. La Lune est ici symbolique, c'est le rond de lumière qui renvoie à la fois aux mirages du monde du spectacle et de la célébrité. La Lune est le spectacle lui-même, c'est à dire un territoire hors de la réalité où tout devient possible.

Il est intéressant de noter que dans un cas, on nous montre un personnage en pied, se tenant droit sur le sol en situation de représentation, et dans l'autre un personnage inclus dans un montage irréal et une situation délibérément poétique, donc hors du regard des simples mortels. La première est triviale, presque ordinaire, quand l'autre suggère un aspect fantastique. Si les élèves avaient dû concevoir eux-mêmes une affiche, sur quel aspect ou interprétation du film auraient-ils insisté? On pourra s'interroger sur le symbole ou l'idée qui est véhiculée dans les affiches américaine et française et se demander laquelle rend le plus justice au film.

Découpage narratif

La division en onze chapitres correspond à celle du DVD et du Blu-ray édités par ESC.

- 1 PROLOGUE À LA PREMIÈRE PERSONNE**
00:00:37 – 00:10:58
Face caméra, Andy Kaufman annonce la fin du film que l'on s'apprêtait à voir, le générique défile. Il l'arrête : c'était une blague pour faire sortir les mauvais spectateurs. Il nous projette un film de famille qui nous transporte dans son enfance. Il entonne une chanson pour sa sœur de trois ans. Vingt ans plus tard, il fait le même sketch dans un cabaret new-yorkais, le public ne suit pas.
- 2 PREMIERS SUCCÈS**
00:10:59 – 00:19:29
Kaufman est repéré par l'agent George Shapiro après une incroyable interprétation d'Elvis Presley. Il lui propose de travailler pour lui. Un certain Tony Clifton appelle Shapiro pour dénigrer Kaufman. Pendant une séance, un gourou de la méditation transcendante donne la clé du rire à Kaufman : le silence, ce qu'il met en application dans un sketch télévisé.
- 3 TONY CLIFTON**
00:19:30 – 00:28:59
Shapiro apprend à Andy qu'il est pressenti pour jouer dans la sitcom *Taxi*. Le comédien accepte à condition de réaliser une émission spéciale et d'y faire intervenir Tony Clifton. Shapiro va voir ce dernier dans un cabaret. Clifton insulte le public et humilie un spectateur. On découvre que le spectateur était Bob Zmuda, un complice, et que Clifton est Kaufman.
- 4 TAXI ET LE «SPECIAL»**
00:29:00 – 00:35:44
Shapiro apprend à la chaîne de télé que Clifton est en fait Kaufman déguisé. Une séquence de montage présente plusieurs scènes de *Taxi*. Malgré le succès, Kaufman est insatisfait, il veut arrêter. Le tournage de son émission spéciale se solde par un refus de la chaîne. Shapiro lui propose une tournée dans des universités pour se relancer.
- 5 ÉGARER SON PUBLIC**
00:35:45 – 00:48:03
Andy, qui refuse d'interpréter le personnage de Latka devant un public d'étudiants, se met à leur lire *Gatsby le magnifique* en entier. Son ami Bob Zmuda l'emmène dans un lupanar, Kaufman propose à deux prostituées de l'aider à saboter le tournage de *Taxi*. Déboulant à leurs bras sur le plateau déguisé en Clifton, il sème la pagaille et se fait jeter par les vigiles.
- 6 CHAMPION DE CATCH MIXTE**
00:48:04 – 00:59:46
Un spectacle a lieu où Bob Zmuda, son complice, endosse le rôle du chanteur de cabaret. Kaufman monte sur scène et est humilié par Clifton. Shapiro ne trouve pas le spectacle drôle, pas plus que la nouvelle lubie de Kaufman : le catch mixte. Dans une émission de télévision, Kaufman intime aux femmes de venir le combattre. S'ensuivent plusieurs matches caricaturaux. Kaufman demande en mariage Lynne, une femme qu'il a combattue.
- 7 AU COMBLE DE L'EXASPÉRATION**
00:59:47 – 01:08:59
Le catcheur professionnel Jerry Lawler s'interpose dans un combat et met Kaufman au tapis. Ce dernier le menace de poursuites. Shapiro lui recommande d'abandonner le catch. Dans une émission de télé, Andy provoque un chaos en simulant d'avoir oublié son texte, mais le patron de la chaîne annonce que c'était un canular. Pourtant Andy le contredit, l'air angoissé.
- 8 FIN DE LA MASCARADE**
01:09:00 – 01:18:02
Dans un combat monumental à Memphis, Andy est mis K.O. par Lawler. Il est emmené en urgence à l'hôpital. On le retrouve une minerve au coup, à côté de son adversaire, dans une émission. Insulté, le catcheur frappe violemment Andy. Un sondage est organisé pour savoir si le public soutient encore Kaufman : le résultat est négatif. Cependant on apprend que Lawler est son complice.
- 9 DÉCADENCE, MALADIE ET ULTIME TRIOMPHE**
01:18:03 – 01:36:36
Andy est renvoyé de son cours de méditation transcendante. Déprimé et en plein doute, il emménage avec Lynne. Shapiro lui annonce que la série *Taxi* s'arrête. Il met en scène sa dépression lors d'un sketch suscitant le malaise dans le public. Il annonce à ses proches qu'il a un cancer. Des doutes subsistent. Un dernier grand spectacle est organisé à New York pour tenter d'inverser le mauvais karma. Grand succès qui se termine en dégustation de chocolat chaud offerte au public.
- 10 LA MORT**
01:36:37 – 01:45:04
Andy fréquente plusieurs guérisseurs, mais il découvre que ce sont des charlatans et des bonimenteurs. Mourant, il tente un voyage au Philippines pour voir un rebouteux, mais son sort est scellé. À ses funérailles, un film est projeté au-dessus de son cercueil où un Andy plein d'amabilité se met à chanter : «*It's a friendly world.*» L'audience reprend le refrain en cœur.
- 11 I WILL SURVIVE**
01:45:05 – 01:53:35
Un an plus tard, dans un cabaret, George Shapiro et Lynne assistent à un spectacle de Tony Clifton. Il entonne la célèbre chanson *I Will Survive*. Bob Zmuda assiste attendri à la performance dans le fond de la salle, à côté d'une effigie en néon d'Andy Kaufman. Générique de fin au son d'une chanson de R.E.M., *Man on the Moon*.

Récit

Un classicisme de la forme

Comment plier la vie d'une personnalité aux règles de la narration classique ?

Man on the Moon fait le portrait d'un artiste aimant brouiller les pistes, égarer le spectateur et jouer avec un médium qu'il détraque de l'intérieur. Par exemple, dans la séquence où il réalise sa propre émission de télévision [00:33:07–00:35:55], il veut générer un faux problème technique pour faire croire aux téléspectateurs que leur moniteur dysfonctionne, les faire se lever de leur canapé et taper sur leur appareil, piège dans lequel tombe précisément l'un des dirigeants de la chaîne. Ce montage en deux temps permet de passer habilement des « coulisses » de la mise en scène à la réaction du public, un mouvement de va-et-vient permanent dans le film. En montrant l'envers du décor, le film prend le spectateur pour complice, tout en respectant semble-t-il, à la différence de son sujet, un classicisme de la forme soucieux des règles tacites de la mise en scène.

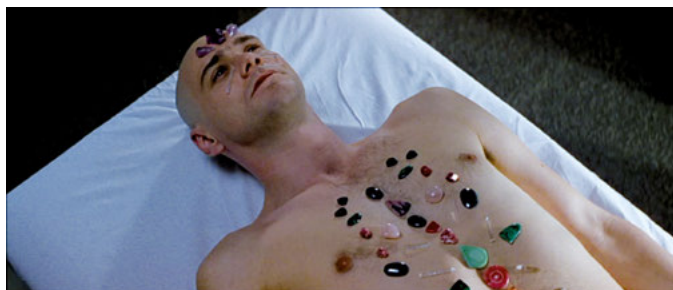
Ce terme de classicisme appelle un éclairage. Les critiques de cinéma se sont beaucoup référés aux catégories de la peinture, de la littérature ou du théâtre pour différencier les âges et les esthétiques d'un art bien jeune. Si les premiers films furent qualifiés de « primitifs », on place généralement dans les décennies 1930 et 1940 l'émergence d'un langage « classique », qui sera logiquement suivi par le cinéma « moderne », dans lequel on trouvera également des déclinaisons « baroques », « académiques », etc. Dans son acception hollywoodienne, le classicisme renvoie à une grammaire stricte de l'échelle des plans, une linéarité du récit, un enchaînement fluide des séquences entre elles (l'acte du montage se doit d'être « invisible »). Le scénario obéit généralement à une structure en trois actes, ce qui n'est pas nouveau puisqu'on peut y voir comme une réactualisation des règles dramaturgiques édictées par Aristote dans sa *Poétique*.

Il est frappant de constater dans *Man on the Moon* l'enchaînement de minuscules séquences (unités de lieu et de temps), qui se résument parfois à un plan. On pense par exemple à Andy méditant chez lui ou, plus tard, en train de passer un scanner à l'hôpital. Si elles ne font pas avancer l'action, ces petites incursions n'ont d'autre but que de fluidifier le récit, le rendre homogène. Par ailleurs, il est intéressant de noter que si le film suit une courbe chronologique sans retour en arrière, les scénaristes n'ont pas respecté la chronologie du véritable Andy Kaufman. Ils ont parfois inversé des moments de sa vie pour les rendre plus efficaces dramatiquement. La scène finale du spectacle au Carnegie Hall, qui vient comme un point d'orgue et un dernier fait de gloire avant la mort, se réfère en réalité à un spectacle créé en 1979, au milieu de la carrière d'Andy Kaufman.

● Une structure en trois actes

Comme tout film « classique » hollywoodien, *Man on the Moon* propose une structure dramaturgique en trois actes. Cet héritage d'Aristote (qui posa les bases théoriques de la comédie et de la tragédie en énonçant la règle élémentaire : tout récit doit avoir un début, un milieu et une fin), est devenu une véritable science en Amérique, où le divertissement du spectateur fait loi, et où les théoriciens de toutes obédiences s'échinent à démontrer l'enchaînement d'épisodes parfait pour maintenir le spectateur en haleine.

Dans le cas présent, les scénaristes ont opté pour un schéma classique : débuts difficiles, épreuves et succès, chute et rédemption. Le début du film, jusqu'à ce que Kaufman signe avec son manager et atteigne Hollywood (via le rappel iconique du célèbre logo que la caméra survole) peut être le premier acte [00:00:00–00:16:30].



Dans le deuxième et le plus long [00:16:30–01:16:50], Andy est devenu célèbre et joue avec son public en décevant ses attentes ou en se comportant avec irrévérence. Dans le troisième acte [01:16:50–01:52:14], Andy semble s'être aliéné le public et ses soutiens. De plus, il annonce qu'il a un cancer : ses jeux et tromperies se sont finalement retournés contre lui.

Il est important de rappeler que cette structuration ne correspond pas nécessairement à celle de la vie du vrai Andy Kaufman, sans doute moins romanesque, mais qu'elle obéit aux règles de la scénarisation hollywoodienne, qui suppose un développement et l'expression d'une certaine morale finale, quitte à tordre la réalité, comme dans les contes.

● Le point de vue de l'adversaire

Les scénaristes insistent sur le fait qu'ils ont longtemps, en s'arrachant les cheveux, cherché la clé de leur personnage. Quel était le secret qui permettait de comprendre le vrai Andy Kaufman ? Ils sont arrivés à la conclusion (comme Lynne dans le film) qu'il n'existait pas de véritable Andy. Cette découverte leur donnait la liberté de créer un personnage polymorphe, essentiellement vu à travers les yeux de ses proches et du public. Ce point de vue malléable permet de créer des adversaires (ou des ennemis : chaque film classique hollywoodien en comporte au moins un) différents selon la place qu'on occupe. Le catcheur Jerry Lawler est montré comme un ennemi, avant que l'on ne se rende compte qu'il est de mèche avec Andy (voir la scène où ils discutent avec George Shapiro des conséquences malheureuses de son incursion dans le catch [01:20:00–01:21:24]). Le directeur de la chaîne ABC paraît complice d'Andy pendant sa performance où il fait mine d'oublier son texte face aux autres comédiens, pourtant Andy le trahit lorsqu'il annonce face caméra que la mise en scène n'en était pas une [01:09:20–01:11:48]. Les exemples de retournement où les personnages que l'on croyait sûrs « trahissent », sont nombreux. Les spectateurs du film — vous et moi — sont tour à tour avec le « public » puis complices d'Andy, ce qui leur donne une position paradoxale mais nécessaire à l'empathie que l'on doit ressentir pour le personnage, si l'on veut s'y attacher comme à un héros. Cette multiplication des points de vue permettant de comprendre chacun est coutumière chez Miloš Forman. Dans ses premiers films par exemple, il montre souvent la vision des jeunes puis celle de leurs parents, pour n'exclure personne.



● **Un art du contrechamp : le travail avec les figurants**

Forman déclare dans un entretien avec ses scénaristes que dans *Man on the Moon*, les figurants du public sont très importants, ils représentent les adversaires d'Andy. Ses antagonistes ne sont pas George, Lynne ou Zmuda, mais le public lui-même. De ce fait, il les montre à de nombreuses reprises et sous tous les angles. Par exemple dans la séquence citée plus haut du « faux happening » télévisé, on a droit à de nombreux plans sur le public mal à l'aise pour les acteurs dupes de Kaufman [01:09:28] puis hilare, quand il annonce que le « happening » était en réalité une vraie situation.

Lorsque l'on regarde (comme il est possible de le faire sur YouTube) les sketches originaux de Kaufman, on entend le public hors champ, mais il ne nous est jamais montré : on reste focalisé sur le comédien. Forman au contraire multiplie les contrechamps (si un personnage est filmé d'un côté, le plan suivant montre la réaction de celui qui le regarde : le contrechamp) sur le public. Ce procédé est sans doute la figure la plus classique du cinéma, utilisée dès le temps du muet. Il n'en demeure pas moins fort efficace car en voyant les réactions du public d'Andy, le public du film comprend et partage ses réactions.

Miloš Forman a dans de nombreux films utilisé le contrechamp de réaction de ceux qui regardent un spectacle, une performance. En montage, on parle aussi dans ce cas de plan de coupe. On insère un plan dans l'action sans qu'il suive le plan qui le précède, facilitant ainsi le travail de raccord entre la continuité des plans et rythmant visuellement le défilement des images.

Pendant le tournage, le réalisateur ne prévenait pas les figurants du public de ce qu'ils allaient voir (ni qui ils allaient voir : Jim Carrey ou Tony Clifton?), il filmait ainsi des réactions d'amusement ou de rejet « pour de vrai ». On voit par ce stratagème comment une fiction hollywoodienne, lourde en moyens et en préparation, peut devenir une sorte de documentaire sur le comportement !

● **La croyance, seule nécessité de survie**

La croyance est une idée forte dans le film. Cette vertu ou principe américain, s'oppose en quelque sorte au rationalisme et au scepticisme européens. Aux États-Unis, la croyance est à l'origine du « rêve américain » : si l'on y croit vraiment, chacun peut réussir à atteindre les sommets. Andy Kaufman est un personnage qui incarne ce principe (il veut croire qu'il devient réellement ses personnages, ou qu'il va guérir du cancer grâce aux ondes positives) tout en le critiquant indirectement (il montre que tout est faux dans le

spectacle et à la télévision). Pour Andy, le contrechamp sera fatal (à la différence du public, qui ne fait que rire ou s'offusquer de ses sorties), lorsque son propre regard lui dévoile le stratagème du guérisseur qui prélève de faux organes de son corps malade [01:45:55]. D'un coup d'œil, il se rend compte qu'il a été dupé (une minute avant, l'angle de la caméra nous avait fait croire à une guérison miracle). Ainsi, voir quelque chose se produire n'est pas un gage de vérité : il faut voir sous le bon angle.

Le tournage de *Man on the Moon* prolongea ce paradoxe puisque Jim Carrey s'y comporta comme un Kaufman revenu à la vie, n'en faisant qu'à sa tête et menant toute l'équipe en bateau. Est-ce que le spectateur n'est pas lui-même dans cette position : il doit croire ce qu'on lui raconte tout en gardant à l'esprit que tout n'est qu'une mise en scène (et tenter de comprendre celle-ci) ?

« Je veux que ce film soit un kaléidoscope des visages américains »

Miloš Forman, entretien avec les scénaristes

● **Structure et transition**

On pourra rappeler sommairement aux élèves l'histoire de la dramaturgie, son invention dans la Grèce antique par Aristote, et éventuellement voir comment ces formes perdurent à travers les époques dans le théâtre et le roman.

Dans le cas de *Man on the Moon*, il serait intéressant de demander aux élèves de restructurer schématiquement le scénario qu'ils viennent de voir en images. Quelles sont les étapes du récit, si l'on sépare celui-ci en trois grandes parties ? Quels sont les moments de bascule importants ? Ceux-ci sont généralement amenés par une transition, que le Larousse définit comme un « degré intermédiaire, passage progressif entre deux états ». Quel est le moment de transition qui nous fait passer d'un état à un autre d'Andy ? Pourquoi y a-t-il un prologue et un épilogue ? Que nous racontent-ils ? Outre son aspect ironique et musical, la séquence de funérailles avec un Andy s'adressant aux spectateurs ne permet-elle pas de boucler la boucle formellement avec la première séquence étudiée dans la partie analyse ? De manière générale, ce qui fait une bonne histoire, n'est-ce pas d'abord la manière dont elle est racontée ?

● **Quelle est la part d'invention dans le récit qu'on nous montre ?**

On pourra demander aux élèves de réfléchir aux moments scénarisés pour la fiction et aux moments reconstitués du *biopic* (typiquement, les scènes de spectacle, souvent reconstituées à l'identique). Comment différencier le vrai-faux et le faux-vrai ? Un montage des véritables images d'Andy Kaufman et de celles du film est consultable sur YouTube¹ et permettra d'illustrer ce questionnement.

1 [youtube.com/watch?v=tckH01TAIC0&t=650s](https://www.youtube.com/watch?v=tckH01TAIC0&t=650s)



Personnage

Métamorphoses perpétuelles

Comment interpréter un acteur caméléon ?

- Un personnage à idée fixe en perpétuel changement

Selon Danny DeVito qui le côtoyait pendant le tournage de *Taxi*, Andy Kaufman n'a jamais admis qu'il était Tony Clifton. Le film de Forman prend très au sérieux cette idée d'un changement de personnalité, davantage qu'un masque dont le héros s'affublerait momentanément. Kaufman se distingue par sa pluralité. Il devient littéralement ceux qu'il incarne.

On pourrait s'amuser à lister ces différents personnages officiels et officieux : le brave «Uncle Andy», qui dialogue avec une marionnette et invite ses spectateurs à boire un chocolat chaud après le spectacle ; l'horrible Tony Clifton, qui chante mal et injurie tout le monde ; Latka, «l'étranger», avec sa petite voix, son accent indianisant et sa naïveté confondante ; Elvis, lui-même métamorphose de «l'étranger»... Parmi ces personnages, certains apparaissent de façon récurrente, d'autres une fois seulement, comme l'aristocrate anglais qui lit *Gatsby le Magnifique* aux étudiants. À certains moments, on croit avoir affaire au «vrai» Andy Kaufman, il l'atteste d'ailleurs : «*Je vais vous dire vraiment qui je suis*», mais il a des humeurs et des comportements changeants. Il est parfois benêt et ahuri, oubliant son texte, dépressif et pathétique, et la scène suivante ivre de colère et provocateur à l'extrême, devenant un catcheur misogynne et dédaigneux des habitants du Sud... Forman et ses scénaristes ont volontairement choisi une fin ouverte où l'on ne sait plus qui est l'interprète de Tony Clifton, puisque Kaufman est décédé un an plus tôt et que son complice Bob Zmuda observe malicieusement la scène dans le public, manière généreuse de dire qu'il appartient à chacun de revêtir un personnage et de s'en emparer, et qu'au fond l'identité est une idée bien relative.

« Andy fut le premier comédien à surpasser cette peur de l'échec en l'incluant dans son numéro. Que le public hue ou applaudisse, c'était un succès. L'échec fonctionnait »

Miloš Forman

- Moments de bascule : comment passer d'un avatar à l'autre ?

On peut lire cette intuition de Miloš Forman comme une clé du personnage. Au-delà d'une hypothétique identité, Kaufman incarne LE comédien, à la fois gagnant et perdant. Le film est alors une étude et un mode d'emploi pour passer d'un personnage à un autre. En ce sens, les scènes de transition sont passionnantes (autant que fugitives) à analyser. Il s'agit toujours de décevoir puis de contenter le public, et inversement.

La transition est parfois l'objet du sketch à part entière, si l'on pense au long moment où «l'étranger» tourne le dos au public et se change pour devenir Elvis sur l'air grandiloquent de *Ainsi parlait Zarathoustra* [00:12:10]. Le temps d'attente exagérément long où le personnage se tient dos au public, le décalage entre la musique symphonique et le cabaret trivial, les sketches ratés de l'étranger en préambule de la fabuleuse imitation d'Elvis : tout concourt à créer la surprise et le rire par un faux rythme savamment dosé. De la même façon, Kaufman insiste sur le contraste entre deux personnages dans un même corps lorsqu'il joue un disque en direct

à la télévision et ne chante en synchronisme qu'une seule phrase du refrain, demeurant muet et attentiste le reste du temps [00:18:17 – 00:20:22]. Usant d'abord de la frustration suscitée par le silence exagérément long (particulièrement en direct à la télévision), Kaufman libère le spectateur par un morceau de bravoure (le playback parfaitement synchronisé) aussi bref qu'hilarant. Sans se dédoubler lui-même, Kaufman peut se distinguer radicalement de son alter ego, par exemple dans le match de catch qui l'oppose à Jerry Lawler. Kaufman fait son entrée dans le stade avec une hargne toute feinte sur une musique ridicule chantée à capella [01:12:30], alors que le véritable catcheur est entré triomphalement avec une musique pompeuse, de circonstance. On verra, dans la rubrique sur la musique de ce dossier, que Kaufman est autant musicien que comique, mais en tout cas jamais « unique ».

La transition a parfois lieu en coulisse, seul Kaufman ou son complice Zmuda peuvent alors apprécier la blague. Quand George Shapiro vient le trouver et le surprend après son spectacle, on voit à la tête de Jim Carrey qu'il est troublé et se dépêche de réactiver son personnage de l'étranger. Puis il se ravise et le rattrape en redevenant son « vrai lui », honoré de rencontrer le célèbre impresario. Plus tard, Shapiro vient trouver Tony Clifton dans les cuisines du restaurant où il s'est produit : Clifton n'a qu'à soulever ses grosses lunettes de soleil pour révéler ses yeux (miroirs de l'âme ?), qu'on reconnaît être ceux de Jim Carrey / Kaufman. Dans une autre séquence, personne n'est dupe et pourtant Kaufman impose de suivre les règles de son petit jeu puisque Shapiro est contraint de l'appeler pour lui dire que Tony Clifton — que Kaufman incarnait deux minutes plus tôt — est devenu ingérable, et il le somme de le rappeler à l'ordre.

● Pousser les situations à l'extrême, quitte à se brûler les ailes

Cette obsession d'avoir toujours un coup d'avance sur ses interlocuteurs (y compris sur son complice Zmuda, lorsqu'il apprend par exemple qu'Andy fréquente régulièrement les prostituées [00:44:24]) pousse l'(anti-)héros à repousser les limites du bon goût, de ce qui est acceptable ou décent pour le public et ses proches. Cette situation atteindra son paroxysme dans le long segment consacré au catch mixte, suivi comme un châtiment divin par l'annonce de son cancer incurable. Comment s'étonner de la réaction pour le moins dubitative de sa famille et de ses amis ? Comme dans l'adage populaire, à force de crier au loup pour rire, le piège se referme sur le petit garçon.

En France, jusqu'au 18^e siècle, les comédiens étaient excommuniés de fait (c'est-à-dire qu'on leur refusait l'appartenance au peuple de Dieu) en raison de ce caractère double et du fait que l'acteur exprime une situation feinte, autrement dit un mensonge, par son corps, comme la prostituée. Andy Kaufman est l'archétype du menteur car en plus d'être un comédien qui ment au public, il ment à ses proches, à sa famille (et à lui-même, dans une certaine mesure). Conscient de son « péché », il peut chercher à se rattraper. Le film montre cette idée de petite rédemption dans la séquence où il invite l'ensemble du public de son spectacle au Carnegie Hall à venir déguster des cookies et un verre de lait [01:40:00]. La séquence de ses funérailles où il invite tout le monde à chanter [01:48:00] avec lui est du même acabit. Le but ultime de Kaufman, au-delà du mensonge, est de réunir les gens pour qu'ils partagent un moment de convivialité.

On peut voir une sorte de moralisme dans la mort de Kaufman. Cependant, le film fait l'éloge sinon de l'homme, du moins de sa capacité à se régénérer, et d'une certaine façon de sa duplicité. Il ne juge pas tant son personnage qu'il valide son idée que tout n'est qu'illusion et que le monde est absurde. S'il y a une morale surplombante, c'est d'abord celle de l'ironie, qui vient faire un ultime pied-de-nez à son personnage. Qu'en pensent les élèves ?

● Misogynie ou féministe, le catch mixte ?

Dans le même ordre d'idée, il serait intéressant de se demander ce qu'Andy recherche quand il se mue en combattant de femmes, alors qu'il a jusque-là donné à voir un personnage public plutôt timide et sympathique. Une scène préliminaire annonce pourtant sa brutalité ludique à venir, lorsqu'au lupanar il joue à se battre avec deux prostituées et à, littéralement, les envoyer en l'air, avant de leur demander d'être ses complices pour saboter le tournage de *Taxi*.

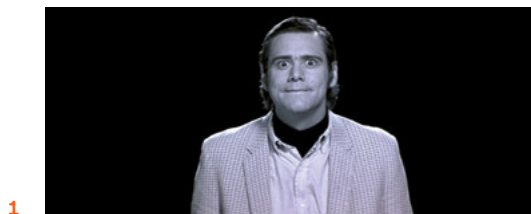
Le segment du film couvrant le catch mixte est assez long [00:55:00 – 01:20:33]. Il ne s'agit pas d'une seule séquence (unité de lieu ou de temps) mais d'une suite de scènes qui se répondent. Cela débute par Kaufman qui annonce de but en blanc à son producteur : « *Au point où j'en suis, le public attend que je le choque à chaque fois.* » Il n'y a donc pas de volonté délibérément misogyne chez le personnage mais un désir de tourner les codes comportementaux en dérision. Cela se termine par une entrevue avec le même producteur qui lui explique qu'il est allé trop loin et s'est aliéné une bonne partie de son public. On voit ainsi que l'enjeu est avant tout lié à l'image que l'on cherche à renvoyer au public. Celui-ci est au départ limité au spectateur de l'émission auquel il participe [00:55:44] pour finir par le Coliseum bondé de Memphis [01:12:00] où l'on retrouve même les parents atterrés par leur fils. Par cette gradation, on voit le désir de grandeur de Kaufman — et sa vanité, pour réemployer un terme « moral » — qui cherche à avoir toujours plus.

En devenant catcheur, Andy provoque les femmes et les insulte avec mépris (« *Les femmes peuvent être fortes... pour faire le ménage* ») mais de manière si caricaturale qu'il exprime tout le refoulé du macho patriarcal type de son époque. En faisant de son personnage de lutteur un être ridicule et à la merci du premier véritable catcheur venu, il veut aussi tourner en ridicule le culte de l'homme fort et galant, poncif de l'homme du Sud américain. Par ailleurs, en se faisant le chantre du catch mixte, Kaufman invite à décroquer les catégories et montre toute l'artificialité et la relativité des compétitions sportives. S'il n'est pas délibérément politique, Kaufman est clairement un artiste critique de la société dans laquelle il évolue.

● Hétéronomie et changement de personnalité

Les changements de personnalité et les masques ont toujours fasciné les artistes. Certains, comme l'écrivain portugais Fernando Pessoa, ont même inventé des dizaines d'hétéronymes : chacun écrivait dans un style et des thématiques différentes selon le nom de plume qui lui était attribué. Au cinéma, il arrive que l'on brouille les rôles, par exemple lorsque le réalisateur passe devant la caméra pour devenir acteur de son propre film (Charlie Chaplin, Woody Allen, ou même Andy Kaufman dans son émission spéciale). Dans la fiction, les cas les plus connus de changements de personnalité qui vont altérer grandement les capacités des personnages se trouvent dans les films de super-héros, mais ils peuvent également inspirer l'angoisse et les films d'horreurs. Le réalisateur américain M. Night Shyamalan a d'ailleurs réalisé sur un sujet proche une sorte de trilogie, dont le deuxième volet, *Split* (2017), met en scène un personnage inquiétant souffrant d'un trouble dissociatif de l'identité dont la psychiatre a pu identifier 23 personnalités différentes...

On pourra demander aux élèves de réfléchir aux façons qu'ils ont de se représenter, via les réseaux sociaux par exemple. Est-ce que leur « moi des réseaux sociaux » est semblable à leur « moi réel » ?



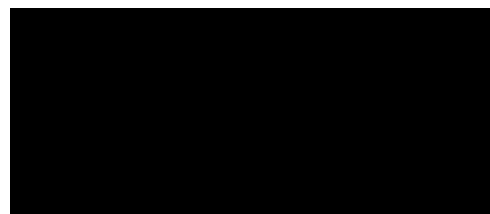
1



4



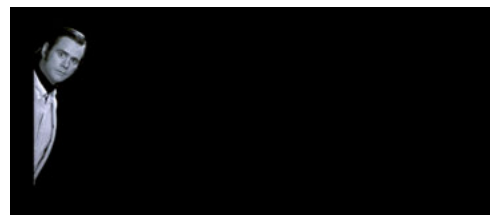
2



5



3



6

Séquence

L'incipit : passer d'un espace à un autre

Les premières images du film donnent déjà sa note et son esprit.

● Un narrateur face caméra

Le début du film [00:00:37 – 00:04:40] déjoue d'emblée ce que l'on attend d'une introduction. Par le recours au « métacinéma » (ou discours sur le cinéma), le spectateur saisit que ce qu'il va voir n'est pas un film ordinaire. Avec peu d'éléments, ce prologue donne de nombreuses clés pour regarder la suite du film et annonce plusieurs thèmes importants.

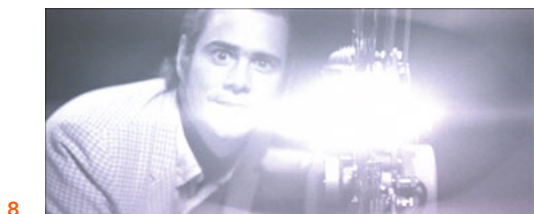
Tout débute par un plan-séquence, c'est-à-dire un long moment sans montage, où la caméra ne s'arrête pas pendant plusieurs minutes. En noir et blanc, sur un fond noir uniforme qui nous place dans un espace abstrait et hors du temps, on découvre le personnage principal, Andy Kaufman [1]. Après lui avoir lancé des œillades maladroites qui instaurent un début de malaise, il s'adresse au spectateur pour lui parler du film qu'il va voir. Après 7 secondes de silence (déjà une éternité pour un film américain) le personnage se met à parler en anglais mais avec un accent indéfinissable, qui connote clairement « l'étranger ». On découvrira plus tard dans le film qu'il s'agit d'un des personnages récurrents d'Andy, l'immigré Latka dans la sitcom populaire *Taxi*.

Avec irrévérence, le personnage nous annonce que le film est un échec et que les épisodes marquants de sa vie ont été supprimés pour des raisons d'ordre dramatique. On perçoit dans ce clin d'œil au spectateur attentif que le film tient un discours sur lui-même, mais qu'il ne faudra pas le prendre au pied de la lettre. Andy Kaufman nous dit en substance — ce qui est vrai ! — que les *biopics* ne racontent jamais la vérité car ils condensent la vie pour la rendre plus distrayante. Ayant décidé de couper toutes les « balivernes » du scénario, Andy annonce que le film est terminé, puis il se tait. Dix secondes de silence plus tard, il assure que ce n'est pas une blague et invite les spectateurs à partir (nouveau jeu sur le médium, qui ne prend vraiment son sens que si l'on découvre le film dans une salle de cinéma).

● Un générique de fin au début du film

Discrètement, la caméra accompagne le mouvement de l'acteur puis se recule légèrement pour faire apparaître un tourne-disque sur lequel Andy actionne un 45 tours. Il se place à côté du tourne-disque et regarde la caméra tandis que les crédits du générique (véridiques) défilent de bas en haut, comme cela se fait usuellement à la fin des films [2]. Andy nous « force » à lire le générique de fin quand la convention veut que ce soit un moment d'inattention pour le spectateur qui quitte généralement son siège avant la fin du déroulé. Le disque joue une musique mélodramatique de vieux film hollywoodien, ce qui ne correspond pas du tout à ce qu'on est en train de regarder. Ce décalage crée un effet comique qui met cependant mal à l'aise, car la situation dure anormalement longtemps sans « qu'il ne se passe rien ». D'ailleurs le personnage semble s'ennuyer, il agite ses bras ballants pour se donner une contenance. C'est la fin du disque, le générique se fige. Andy observe les titrages comme s'ils étaient réels [3]. Par ce gag, on comprend que le film mélangera allègrement le réel et l'artifice sans les distinguer. Andy réactionne le disque, le générique repart : c'est littéralement lui qui a le film en main et qui décidera comment il va se dérouler. On remarque dans le générique plusieurs noms propres suivit de « himself » (« lui-même », par exemple le catcheur Jerry Lawler ou le présentateur de télévision David Letterman), ce qui indique que le film va rejouer en partie des séquences qui ont existé avec les protagonistes historiques, indice paradoxal sur la véracité du récit. L'ennui recommence : Andy regarde sa montre. Le réalisateur joue aussi avec le public qui vient pour voir Jim Carrey, la grande star, en action, et qui est ici condamné à attendre.

Un insert (c'est-à-dire un gros plan montrant un détail du plan large) montre la main d'Andy qui s'amuse à « scratcher » avec le vieux disque, et le générique, asservi à la musique, fait des va-et-vient [4]. Par ce geste, on signifie le côté enfantin du personnage, incapable de tenir en place et toujours prêt à enrayer la machine (comme dans la séquence où il insiste pour générer de faux problèmes techniques dans son émission spéciale). On revient au plan large d'Andy qui nous fixe avec un regard de faux naïf, comme un sale gosse qui viendrait de faire une bêtise. Puis, n'y tenant plus, il rabat brutalement le clapet du tourne-disque, plongeant ainsi l'espace dans le noir et le silence total [5].



● Le « vrai » Andy apparaît

Treize secondes de noir plus tard, la tête d'Andy ressort lentement du coin gauche du cadre [6], il mime la discrétion comme s'il jouait à cache-cache et ne voulait pas qu'on le remarque. Cette fois avec un accent américain normal, il s'adresse au spectateur du film : «*Vous êtes toujours là ?!*» Grand sourire aux lèvres, il prend soudain une attitude débonnaire. De l'étranger Latka, il est passé au personnage du brave Uncle Andy. Il explique qu'il a voulu se débarrasser du mauvais public et qu'à présent, le vrai film peut commencer. Il prévient que le film est rempli de personnages haut en couleurs comme celui qu'il vient de faire et celui qu'il interprète à présent : manière honnête de prévenir une fois de plus le spectateur qu'il ne faudra pas croire «*tout ce qu'il entend*» (comme Bob Zmuda en avise Shapiro plus tard dans le film). En disant cela, Andy s'est rapproché d'un vieux projecteur 16 mm (un format semi-professionnel, qui fut aussi utilisé jadis pour les films de famille). Avec une énonciation performative («*Notre histoire commence*» : ce qui est dit exécute une action, ce n'est ni vrai ni faux), en même temps qu'il actionne le projecteur et que la musique diégétique débute, Andy lance le film de sa propre histoire [7]. On entend le mécanisme de défilement de la pellicule, la caméra s'approche du personnage pour le cadrer en gros plan alors qu'il tourne le projecteur vers l'objectif de la caméra [8], signifiant que le film va se projeter sur nous, qui sommes en train de regarder. Il y a là un paradoxe intéressant : on regarde un film qui nous regarde, cette mise en abîme est un enjeu majeur de *Man on the Moon* et y souligne l'importance du public comme acteur. Andy annonce : nous sommes à Great Neck, Long Island (souvent, c'est un intertitre ou une voix off qui nous présente le lieu où l'on se trouve), lançant ainsi le flashback de son enfance.

● Un (faux) film de famille amateur

On passe du noir et blanc à la couleur et d'un espace abstrait à un espace réel et coutumier : une banlieue américaine type et sa maison bourgeoise [9]. La projection et le grain du film évoquent un format amateur (du 16 ou du 8 mm), d'usage dans les années 1950. En voyant ces images, on se trouve en présence d'un faux film de famille, et par conséquent d'un « faux documentaire » puisque la projection mime les imperfections de la prise de vue réelle (sautes d'image, tremblés...) et la qualité approximative du format. En 4 plans furtifs, la voix off d'Andy nous présente sa famille : son père [10], son petit frère [11], sa petite sœur [12] et sa mère [13]. Lorsque le dernier plan de cette présentation commence, la mère se retourne vers la caméra et l'on entend la voix du père qui l'appelle. Dans le plan suivant, un contrechamp sur le père qui s'adresse à sa femme [14], le format d'image a changé : nous sommes maintenant dans l'espace traditionnel de la fiction, une image au format large, le grain lisse du 35 mm (le format professionnel par excellence). On est ainsi passé d'un espace abstrait et d'un narrateur s'adressant au spectateur, à un espace réel (un faux documentaire) amenant finalement vers l'espace de la fiction, où le spectateur accepte par convention de croire aux personnages et à l'histoire qu'on va lui raconter. Le « vrai » film peut donc commencer.



Dupe ou pas dupe ? Un inconfort permanent du spectateur



Si Kaufman interagissait avec son public sur scène, comment poursuivre ce geste au cinéma ?

● Un spectateur ballotté entre sympathie et rejet

Le film nous donne à voir Andy Kaufman dans sa vie publique et privée, mais contrairement aux *biopics* habituels, le personnage est en représentation permanente d'un côté comme de l'autre. De ce fait, le spectateur est à la fois avec et contre lui, car le voir hors de la scène ne signifie pas qu'il ne va pas le surprendre ou le dérouter. Il y a là une volonté des scénaristes : « *Notre but était de faire le film qu'Andy aurait fait. [...] Il était important pour le public d'être dans sa tête. C'est ainsi qu'on crée l'empathie. Pourtant, on devait maintenir suffisamment de distance pour le duper.* » Le mot « empathie » dérive du latin, il signifie littéralement « souffrir avec », mais il désigne généralement la capacité de « se mettre à la place de l'autre ». Est-ce vraiment le cas ? Le scénario flatte le spectateur, qui en sait souvent davantage que le public de l'époque. Au début du film, on nous dévoile par exemple que Clifton est Kaufman [00:29:20] lorsqu'il tombe le masque face à George Shapiro (qui incarne dans le film le candide amusé ou le *premier spectateur*) or ce dévoilement n'a jamais eu lieu publiquement. À plusieurs moments pourtant, le spectateur découvre la supercherie à contretemps, comme dans cette discussion avec Shapiro qui nous permet, grâce à un changement d'axe, de comprendre que Lawler est en réalité un complice depuis le début [01:20:35]. Dans la séquence précédente, Forman a pourtant montré un Lawler extrêmement remonté contre Andy et lui administrant une énorme baffe [01:18:55]. Trucage ou véritable performance en direct à la télévision ? Forman nous fait ainsi croire qu'il dévoile tous les secrets pour mieux nous surprendre à des moments-clés.

Ultimement, on découvre en même temps qu'Andy que le guérisseur philippin n'est qu'un habile prestidigitateur alors que l'on nous a fait croire quelques secondes plus tôt à une guérison miraculeuse. Un plan montre le visage d'Andy regardant ce qu'il croit être la guérison sur un malade étranger [01:44:58], un autre quelques secondes plus tard [01:45:57] montre le même visage de biais, allongé sur la table d'opération, découvrant, en contrechamp et en même temps que le spectateur, le subterfuge : l'organe à prélever

n'est qu'un bout de viande quelconque manipulé par le charlatan. Un simple changement d'axe révèle la supercherie. Y-a-t-il d'autres moments où le cinéaste joue avec la perception du spectateur du film ?

● À quel degré prendre Andy Kaufman ?

Dans quelle catégorie ranger Andy Kaufman ? Comique ou performer ? Dans l'humour ou l'avant-garde ? Le 20^e siècle n'a cessé de transgresser les prétendues frontières de l'art, à commencer par le mouvement Dada, qui relevait autant de l'art moderne que de la farce. Ses continuateurs, les situationnistes, pour dénoncer la « société du spectacle », n'hésitèrent pas à détourner ironiquement les romans-photos populaires pour leur faire dire des messages politiques radicaux. Kaufman s'inscrit dans cette tradition, entre spectacle de masse et radicalité confidentielle. Pourtant, il ne revendique aucun message. S'il est impossible de le réduire à une catégorie ou à un genre, il serait peut-être plus pertinent de comprendre à quel degré il se situe.

Le premier degré est celui de l'évidence et de l'honnêteté : on dit ce qui est, comme dans une confession. Le second degré est celui de l'ironie : on se place en surplomb de son interlocuteur, en énonçant l'inverse de ce qu'il doit entendre. Souvent l'inversion est telle que l'interlocuteur perçoit immédiatement le petit jeu, et rit d'avoir saisi la caricature de celui qui assume jouer un rôle. Le troisième degré est plus complexe car il ne se dévoile pas facilement. L'interlocuteur peut être hésitant face à l'énoncé : est-ce pour de vrai ou pour de faux, suis-je complice ou victime ? C'est ce vers quoi tend le travail d'Andy Kaufman,

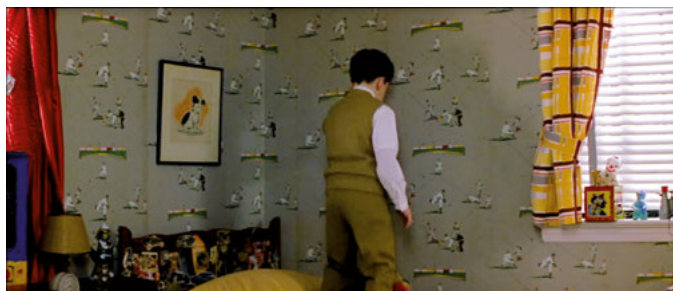
« Je ne suis pas un comique, je ne raconte jamais de blagues. [...] Il y a différentes sortes de rire. Le rire des tripes, c'est quand vous n'avez pas le choix, que vous êtes obligés de rire. Le rire des tripes ne vient pas de l'intellect »

Andy Kaufman

qui veut dépasser la dichotomie entre «rire des tripes» et «rire intellectuel». L'enjeu n'est pas d'être plus décalé, «plus cool» que l'ironie, mais de revenir à une sorte d'honnêteté au premier degré, plutôt qu'à une surenchère de malignité. Le spectateur ne peut pas exactement dire pourquoi il rit: peut-être est-ce l'effet de sa propre confusion. Ce faisant, Kaufman montre le grand conformisme qui règne dans l'humour: on rit de ses petits tracas du quotidien — de la cuisine de sa femme ou des problèmes de circulation — mais quand ceux-ci sont énoncés par un étranger qui ne semble pas comprendre sa propre blague, cela devient vertigineux. Rit-on de la maladresse de l'étranger (ne devrait-on pas éprouver de la pitié?), de la nullité de sa blague, ou de soi-même, spectateur prisonnier d'une situation absurde?

● Un grand enfant ?

La prime enfance (jusqu'à l'adolescence) est un âge que l'on qualifie souvent d'«innocent». L'enfant ne peut pas être coupable puisqu'il n'a pas encore acquis les codes des adultes. Il possède une certaine naïveté, au premier degré. Il croit en ce qu'on lui raconte et ne cherche pas à tromper son monde, autrement que par un jeu manifeste. Il est frappant de voir que cette période de l'enfance a marqué Andy Kaufman. Le film présente, comme tout *biopic* qui se respecte, une scène d'enfance fondatrice, dans laquelle le jeune Andy joue un spectacle face au mur de sa chambre [00:05:05], à défaut de public — ce qui le conduira peut être à *aller droit dans le mur* quelques années plus tard —, puis devant sa petite sœur qu'il va chercher dans sa chambre pour la forcer à écouter sa comptine sur les animaux [00:05:55]. Cette même comptine sert de lien pour faire un saut dans le temps et retrouver Andy adulte dans un club sans éclat de New York. Il a vieilli mais chante toujours la même comptine. Et quand le patron du bar lui signifie qu'il est renvoyé [00:07:40] car le public adulte type juge sa performance amateuriste, c'est véritablement en enfant puni qu'il réagit, aussi bien dans son attitude (des grimaces, des grands yeux et un sourire facétieux), jouant la fausse naïveté en ne comprenant pas les blagues (pour adulte) qu'on lui raconte, que dans son apparence (avec sa cagoule corsetée sur la tête, mal assortie à son grand manteau beige). Jim Carrey est un acteur réputé maître de la grimace, et si ce rôle lui donne moins l'occasion de contorsionner son visage que dans *The Mask* par exemple, il n'en demeure pas moins un puissant moyen d'évocation de l'enfance (faire la moue, exagérer la hargne, passer en un instant du rire aux larmes) et de «décalage corporel» entre un corps adulte et un esprit enfantin, qui ne fait de blagues que gratuitement, bien entendu.



Briser le quatrième mur

Une vieille tradition réactualisée

Et si l'iconoclaste Kaufman s'était inspiré du théâtre du 17^e siècle ?

● La mise en abyme

Traditionnellement, on désigne par «quatrième mur» la paroi invisible qui sépare les acteurs d'une scène de théâtre, du public dans la salle. La règle tacite de la fiction suppose que les acteurs jouent leur texte sans prêter attention au public, comme si un mur les isolait de la réalité. Il s'agit d'une convention encore largement répandue. Généralement, le réalisateur coupe du montage les plans où l'acteur regarde la caméra par inadvertance : cela ferait sortir le public de l'action dramatique. Quoiqu'ancien (le regard caméra de Monika dans le film éponyme d'Ingmar Bergman en 1953 ; les adresses de Jean-Paul Belmondo au spectateur dans *À bout de souffle* en 1960), le procédé tend à se généraliser ces derniers temps avec des films multipliant les clins d'œil au public, soit par des blagues qui commentent ironiquement l'action en cours (on voit souvent ça dans les films de super-héros), soit par des moments de narration face caméra comme le début de *Man on the Moon* en offre un brillant exemple. Nous sommes ainsi passés d'une transgression des règles implicites à un effet de connivence avec le spectateur. Il est à noter que le film biographique *Ed Wood*, écrit par les scénaristes de *Man on the Moon*, s'ouvrait sur un procédé similaire, et plusieurs films du genre *biopic* ont pu y recourir comme l'expérimental *I'm Not There* de Todd Haynes (2007), qui tentait d'évoquer les multiples facettes de Bob Dylan.

Cette façon de rappeler au sein même de l'œuvre la convention de la représentation et de commenter ce que le spectateur regarde, n'est pas nouveau. Elle se rattache à l'idée de mise en abyme (un sujet ou un spectacle qui met en scène son propre reflet). On en trouve des traces picturales dès le Moyen Âge, et dans le théâtre du 17^e siècle elle voit son apogée avec les pièces de Molière (*L'Impromptu de Versailles*) ou de Shakespeare (*Hamlet*), qui présentent tous deux des pièces de théâtres au sein de la pièce de théâtre que l'on regarde, et qui en proposent le commentaire.

Man on the Moon est une mise en abyme à plusieurs égards, car il représente un personnage du show business et montre ainsi «l'envers du décor», les tournages et les coulisses des spectacles, mais aussi et surtout parce que le personnage ne cesse de jouer avec celui qu'il est censé incarner dans la fiction et celui qu'il serait réellement, prenant toujours le spectateur à témoin, pour mieux le berner.

● La vie est un songe, le monde est une scène

Le *biopic* veut faire croire au spectateur que ce qu'il montre est vrai, pourtant Forman soulève que dès qu'il y a une représentation, on se trouve dans le domaine de la fiction. Au 17^e siècle, que l'on a qualifié en Europe d'âge baroque, on a beaucoup réfléchi à l'idée du monde comme pure fiction ou comme illusion (*La vie est un songe*, de Calderón de la Barca) et au motif de l'artifice (comme en attestent les nombreux trompe-l'œil dans les peintures ou l'architecture de l'époque). Avec les mises en abyme du théâtre puis du cinéma et des autres arts, on renvoie à l'idée que la comédie est générale, en aucun cas circonscrite à l'espace scénique. On propose ainsi au spectateur de réévaluer philosophiquement sa place dans la société et dans le monde. Kaufman est lui aussi un homme baroque. La scène est sa propre vie, comme en atteste la dernière séquence de méditation transcendante [01:21:25 – 01:23:22], ultime désaveu. On y voit les responsables du culte demander à Kaufman de ne plus participer à leur retraite, lui reprochant



Andy's funhouse, émission spéciale tournée pour la chaîne ABC en 1977 © DR

de ne pas être *philosophiquement* en accord avec leurs principes (conséquence de son prétendu sexisme et de ses combats de catch : «*On dirait que tu ne respectes plus rien*»). Ce à quoi Andy rétorque qu'il perçoit le monde comme une illusion, qu'on ne devrait pas le prendre tant au sérieux, tout en les suppliant qu'ils le gardent en leur sein. Il est baroque car il vit un paradoxe, il incarne deux états contradictoires sans qu'ils ne se contredisent. Le premier plan de ses funérailles, un fondu enchaîné entre le visage d'Andy riant-vivant et celui d'Andy sérieux-mort [01:46:55] va également dans ce sens. C'est un tableau irréal mêlant la gravité et la tristesse de la situation au rire dérisoire de la mise en scène, qui évoque un film de vampire de mauvais goût.

● Le «Special» d'Andy Kaufman, une troublante mise en abyme

Comme le film l'évoque, Andy accepta de jouer dans le feuilleton *Taxi* à la condition qu'une émission de télévision spéciale soit réalisée par ses soins. Ce «Andy's Funhouse», tourné en 1977, ne fut diffusé que deux ans plus tard par la chaîne qui envisagea d'abord de censurer cette bizarrerie. On peut aisément en retrouver la trace sur YouTube et constater qu'elle a largement nourri le film de Forman. Les élèves pourront être invités à la regarder pour constater certains traits saillants du véritable Kaufman. Dès le début, comme celui de *Man on the Moon*, il interpelle le spectateur face caméra en «Latka-étranger» pour lui expliquer que le show qu'il va regarder est raté, faute d'argent (il a tout dépensé pendant ses vacances !). À d'autres moments, on peut percevoir son goût pour le dévoilement de la mise en scène du spectacle qui devient elle-même un élément du spectacle. À la 15^e minute, on le voit notamment s'entretenir avec un technicien comme si ce moment n'était pas diffusé («off the record»), le houspiller avec mépris, lui lancer un verre d'eau à la figure puis quelques secondes plus tard reprendre son rôle de gentil et souriant «Uncle Andy» à la faveur d'un changement d'axe et d'une adresse aux spectateurs. Plus loin (35^e minute), après avoir mangé de la nourriture qui semble l'incommoder, il s'adresse à quelque producteur hors-champ pour lui demander quand est-ce qu'il en aura fini avec ce tournage, lui signifiant qu'il souhaite rentrer à la maison et se plaindre des sponsors publicitaires qui l'obligent à manger des aliments qu'il déteste... Ces exemples illustrent la critique en creux de Kaufman du show-business et de la télévision, montrant à la fois le faux direct et ses coulisses, et venant nous rappeler qu'elle n'est qu'un jeu d'apparence hypocrite et assujéti au consumérisme.

Musique

Concerts et chansons

Pour l'homme de spectacle Andy Kaufman, son art ne se limitait pas à la parole.

● Un homme de chanson et de danse

Miloš Forman est un cinéaste qui s'est toujours attaché à filmer la musique et à mettre en scène des musiciens. On pense évidemment au Mozart d'*Amadeus*, qui est aussi bien le portrait d'un artiste et de son monde qu'un hommage communicatif au génie universel du musicien, transcendant « l'anecdote historique ». Tous ses films accordent une place déterminante à la musique et *Man on the Moon* ne fait pas exception. Andy Kaufman ne se définit d'ailleurs pas comme un comédien mais comme un « *song and dance man* » et on se souvient que son premier sketch dans le film est une chanson pour enfant qu'il interprète naïvement à sa petite sœur (puis vingt ans plus tard, devant l'audience atterrée d'un *comedy club*). Comme consécration de sa carrière, dans la scène du Carnegie Hall, on le voit chanter et jouer des percussions avec maestria et exécuter une danse d'Indien (à l'authenticité douteuse). Le film se termine du reste par trois chansons enchaînées : *This Friendly World*, balade pleine de candeur que chante Andy dans le film qu'il a fait projeter dans l'église à son enterrement ; un an plus tard, le disco *I Will Survive*, qu'interprète un Tony Clifton miraculé ; et enfin *Man on the Moon*, la chanson de R.E.M. qui a donné son titre au film et qui accompagne le générique final.

● Diégétique et extradiégétique

Dans ses utilisations diverses, il est intéressant de comprendre quel statut et quelle fonction occupe la musique. On pourra distinguer l'usage savant que fait Forman d'une musique tour à tour *diégétique* (quand sa source se trouve dans l'image, par exemple quand Kaufman interprète *Blue Suede Shoes* d'Elvis Presley) et *extradiégétique* (c'est-à-dire



une musique qui accompagne l'action sans justifications internes, et composée pour l'occasion par le groupe R.E.M.). Celle-ci fournit souvent un commentaire ironique lié à l'état d'esprit de Kaufman, comme lorsqu'il à l'idée de faire du catch contre des femmes [00:55:38], des cordes pincées en pizzicato évoquant alors la malice de son intuition. Ailleurs, elle peut illustrer la mélancolie souterraine du personnage, particulièrement dans la dernière partie du film, comme au moment où il est renvoyé de sa retraite méditative et voit ses anciens soutiens lui tourner le dos [01:23:22]. Un plan en plongée le surplombe, acculé dans son lit, avec un accord de violons en mineur (mode musical généralement associé au drame et aux épreuves).

La musique peut servir de pont entre les scènes, comme dans l'ellipse qui nous fait passer du Andy-enfant au Andy-adulte [00:06:35] jouant le même morceau, ou dans la séquence de montage qui montre différentes scènes, rejouées à l'identique, du feuilletton *Taxi* [00:31:40]. La musique de R.E.M. a ici un rôle de pur liant entre des plans qui ne se suivent pas logiquement, elle homogénéise un matériau déconstruit. Forman fait aussi usage de chansons préexistantes comme la bluette de variété de Slim Whitman, *Rose-Marie I Love You*, qui sert de contrepoint à la violence des plans de catch mixte [01:00:00] ; c'est là un procédé souvent utilisé, qui permet de mettre à distance les images, et en l'occurrence, exacerber l'absurdité de la situation.

● La chanson *Man on the Moon* de R.E.M.

R.E.M. est un groupe de pop-rock américain actif entre 1979 et 2011. Au tournant des années 1980-90, il signe plusieurs tubes tels que *Losing My Religion* ou *Shiny Happy People*. C'est à ce pic de leur carrière qu'ils enregistrent la chanson *Man on the Moon* (1992), un hommage sincère à Andy Kaufman alors tombé dans un oubli relatif. Danny DeVito parle de cette chanson comme ayant été un facteur déterminant dans l'envie de tourner un *biopic*, et c'est naturellement que le couple de scénaristes redonna son nom à leur script. Miloš Forman ne la découvre qu'au moment de la préparation du film et, enthousiasmé, demande à R.E.M. de signer toute la bande originale. Il pourra être pertinent de demander aux élèves de traduire en classe ses paroles, au sens volontairement ouvert et mystérieux. En effet, elles ne rendent pas qu'un hommage banal à la personnalité d'Andy, elles évoquent de manières détournées des théories conspirationnistes, comme le doute sur la mort d'Elvis Presley ou sur le fait que l'homme ait réellement marché sur la Lune. Elles brouillent ainsi la signification univoque qu'on pourrait leur donner. Ce qui est logique : il est impossible de n'apprécier les performances d'Andy Kaufman que sous un seul angle, ni comprendre qui il était « réellement » et univoquement. Comment ces paroles peuvent-elles éclairer symboliquement la lecture du film ?

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)

See you 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?
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)

Now, Andy did you hear about this one?
Tell me, are you locked in the punch?
Hey, Andy are you goofing on Elvis?
Hey baby, are you having fun?

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

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)
Now, Andy did you hear about this one?
Tell me, are you locked in the punch?
Hey 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

Un héritier de Kaufman

Monsieur Fraize, comique « malaisant »

VIDÉO
EN
LIGNE

Traces contemporaines du comique d'Andy Kaufman à la télévision française.

Dans sa dernière séquence, le film laisse planer un doute sur la mort d'Andy Kaufman. Ce dernier n'en a pas moins engendré plusieurs héritiers, voire influencé toute une génération, en Amérique comme en France. Remarqué comme second rôle dans les comédies absurdes d'Éric Judor (*Problemos* en 2017) ou de Quentin Dupieux (*Au Poste !* en 2018), Monsieur Fraize se décrit spontanément comme un clown à la Coluche, dans la tradition du café-théâtre. Il est cependant frappant de voir les similitudes qu'il entretient avec Kaufman, tout en élaborant un langage qui lui est propre. Avant d'acquérir une notoriété sur les planches, Monsieur Fraize et son personnage d'enfant-adulte filiforme tour à tour taiseux, colérique et grotesque, s'est fait connaître par une série de passages dans le télé-crochet d'humour présenté par Laurent Ruquier, « On n'demande qu'à en rire » sur France 2 (2011). Ces pastilles irrésistibles illustrent bien la manière dont Monsieur Fraize a repris à son compte le rire de Kaufman, fait de silences exagérément longs ou d'un humour absurde et irrévérant, tout en développant un style unique.

● Un étrange performer à la télévision

On peut consulter sur YouTube les vidéos de l'émission. Il est important de les regarder dans l'ordre chronologique pour saisir d'où il part, comment il conquiert le public et (en partie) le jury, joue avec eux jusqu'à l'exaspération, avant de commettre une ultime provocation (comme Andy Kaufman aurait pu le faire, dans un geste presque sacrificiel) et de se faire renvoyer.

À chaque passage, contraint par une phrase qu'il n'a pas choisie, le comique doit inventer un sketch sur le sujet. Le premier passage propose ainsi : « 1900 invités au mariage de Kate et William. » Monsieur Fraize, au lieu de broder sur les mœurs de l'aristocratie britannique, va s'enfermer dans le mutisme et attendre qu'on lui donne le top départ, après une minute de silence gênant, pour bafouiller son unique blague (en 3 minutes) : « Ils ont dû louer une grande salle des fêtes. » Mais une fois dans les coulisses, alors qu'il est censé tomber le masque pendant que le jury lui fait part de ses commentaires, il ne sort pas de son rôle d'enfant timide et légèrement demeuré. Comme Andy Kaufman qui ne se prête jamais au jeu du in et du off, il est toujours en représentation et ne cherche pas à jouer le « vrai lui ». Son mutisme interminable rappelle forcément le premier passage de Kaufman au « Saturday Night Live » après que son gourou lui a donné la clé du rire : le silence [00:18:10]. Sachant que le temps est limité et que c'est peut-être son unique chance de passer à la télévision, on ressent le même supplice en regardant Monsieur Fraize. Ce que le jury de « comiques professionnels », mi-outré, mi-admiratif, commente en direct : « Quel culot ! »

Par la suite, bien que systématiquement vêtu du même ensemble pantalon vert et polo rouge, Monsieur Fraize montre l'étendue de sa palette. Il réitère plusieurs fois le silence gênant, décliné finalement en mime d'un micro cassé (d'où la voix ne sort pas), ce qui lui vaudra d'être, à

Monsieur Fraize sur scène en 2018 © Christine Coquilleau



son dixième passage, renvoyé de l'émission. Avec condescendance, Laurent Ruquier lui reproche alors la redite, sa fainéantise et son manque de labeur face à ses concurrents (qui eux, écrivent de vrais sketches). Pourtant, comme son ancêtre américain, le spectre de ses personnages est très varié et son amateurisme (comme les blagues nulles du personnage de l'étranger-Latka pour Kaufman) n'est qu'une façade bien calculée.

Il interprète ainsi un enfant qui raconte maladroitement des anecdotes ineptes, un chanteur de yaourt anglicisant, un coiffeur de stars à Cannes répétant *ad nauseam* les noms improbables de ses employés, un professeur-climatologue sûr de lui, un accro anonyme dépendant à l'info, un sociologue hétérodoxe assénant que 8 millions de pauvres en France, « on ne demande qu'à en rire », un animateur télé spécialiste de la « boutonite » (fortement inspiré par Jean-Luc Delarue) ou une maman qui fait la leçon à son bambin (allégorie d'Angela Merkel et de Nicolas Sarkozy)...

Le propre de chaque situation est de se confronter à un mur de solitude et d'incompréhension, mettant à nu le vide de l'écriture humoristique (qui est souvent moins affaire de sens que de stimuli). Parfois la sauce du rire prend, parfois seule la gêne de la situation transparait, une indécision très kaufmanienne. Il faut retenir la poésie minimaliste de cet art performatif qui ne vise pas uniquement le rire et le divertissement du public (le rêve des annonceurs de télévision) mais cherche à donner au moment présent son poids, et de faire du moindre geste un événement.

On pourra également jeter un œil aux vidéos mises en ligne par Monsieur Fraize lui-même, parodies de tutoriels (genre courant sur YouTube) dans lesquelles il apprend par exemple à « passer l'éponge correctement » ou à « fixer un cadre ». Là encore, la solitude du personnage et le dérisoire des situations rendent les miniatures à la fois poétiques et hilarantes. Mais en poussant la normalité à son extrême, il parvient à donner à ces moments un sentiment de malaise que l'on retrouve souvent dans les interventions d'Andy Kaufman, par exemple lorsqu'il discute seul avec sa marionnette [00:35:01] dans son émission spéciale (et exaspère les dirigeants de la chaîne qui ressemblent dans cette séquence aux jurys de l'émission de Ruquier).

FILMOGRAPHIE

Édition du film (et du film du tournage)

Man on the Moon, DVD et Blu-ray, ESC Éditions. Cette édition contient de nombreux bonus : *Jim Carrey, le voyage dans la Lune* par Jacques Demange, *Filming Andy Kaufman, vérités et mensonges*, par Jacky Goldberg, *Andy Kaufman : le funambule du rêve américain*.

Le making-of du film : *Jim et Andy* (2017) de Chris Smith. Disponible sur Netflix.

Autres films de Miloš Forman cités dans le dossier

Audition / Talent competition (Konkurs), DVD, Second Run, 2005.

L'As de pique, DVD, Malavida Films, 2008.

Au feu, les pompiers, DVD, MK2, 2005.

Taking Off, DVD, Carlotta Films, 2011, et Blu-ray, Movinside, 2019.

Vol au-dessus d'un nid de coucou, DVD et Blu-ray, Warner Bros, 2016.

Amadeus, DVD et Blu-ray, Warner Bros, 2009.

Larry Flint, DVD, Sony Pictures, 2004.

BIBLIOGRAPHIE

- Scott Alexander et Larry Karaszewski, *Man on the Moon : The Shooting Script*, It Books, 1999.
- Jacques Demange, *Les Mille et un visages de Jim Carrey*, Rouge Profond, 2016.
- Miloš Forman, ... *et on dit la vérité*, Robert Laffont, 1994.
- Florian Keller, *Comique extrême : Andy Kaufman et le rêve américain*, Capricci, 2012.

Articles

- Clélia Cohen, « Un Américain pas tranquille », *Cahiers du cinéma* n° 544, mars 2000.
- Michel Ciment, « Entretien avec Miloš Forman », *Positif* n° 470, avril 2000.

SITES INTERNET

Une performance d'Andy Kaufman au « Saturday Night Live » (1975) :
↳ youtube.com/watch?v=Yxp23Gkvn9g&t=29s

Le « Special » d'Andy Kaufman (1977) :
↳ youtube.com/watch?v=IWT6UuJ-5kk&t=2260s

Comparaisons des scènes rejouées du film avec les scènes réelles d'époque :
↳ youtube.com/watch?v=tckH01TAIC0&t=670

« Andy Yoga », une conférence de Pacôme Thiellement sur Andy Kaufman (2015) :
↳ pacomethiellement.com/corpus_conference.php?id=125#chapitre_695

Transmettre le cinéma

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



- Le regard du spectateur
- Monsieur Fraize : le rire inquiétant

CNC

Tous les dossiers du programme Collège au cinéma sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée.
↳ cnc.fr/professionnels/enseignants/college-au-cinema/dossiers-maitre

AU-DELÀ DU SPECTACLE

Rencontre d'un grand réalisateur tchèque exilé à Hollywood, Miloš Forman, et d'un acteur canadien burlesque de génie, Jim Carrey, *Man on the Moon* est un biopic exemplaire, croisant la comédie grinçante et le mélodrame. En dressant le portrait d'Andy Kaufman, performer comique sans équivalent, le film est également un tableau de l'Amérique au tournant des années 1970-80, alors que la société se médiatise de plus en plus et que la liberté créative s'y trouve toujours davantage contrainte par les normes du show-business. Face à ces normes, *Man on the Moon* dresse l'éloge de la surprise, de la folie douce et du dérèglement poétique.



AVEC LE SOUTIEN
DE VOTRE
CONSEIL DÉPARTEMENTAL

CAHIERS
DU CINÉMA