



HAL
open science

Man on the moon, de Milos Forman Portrait du stand-up comedian en martyr

Adrienne Boutang

► **To cite this version:**

Adrienne Boutang. Man on the moon, de Milos Forman Portrait du stand-up comedian en martyr. Humoresques, 2011. hal-03498762

HAL Id: hal-03498762

<https://hal.science/hal-03498762>

Submitted on 6 Jan 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

***Man on the moon*, de Milos Forman Portrait du stand-up comedian en martyr**

Adrienne Boutang

Le film de Milos Forman, sorti en 1999, retrace le parcours controversé du comique Andy Kaufman, passé maître dans l'élaboration d'un amateurisme soigneusement orchestré et l'instauration d'une modalité ambiguë, entre légèreté et gravité, provoquant le rire mais aussi le malaise d'un public sans cesse sommé de réévaluer le degré de sérieux du spectacle qu'il a sous les yeux. Le récit, loin d'obéir à une structure définie, donne ainsi le sentiment de pouvoir sans cesse déraiper, dérailler – reproduisant une ambivalence déjà présente dans les sketches d'Andy Kaufman et intégrant, suivant les codes de la « performance » improvisée, la possibilité du ratage. Loin d'être un biopic traditionnel, incorporant par intervalles des sketches comiques courts à une structure cohérente, et apportant une réponse nette aux ambiguïtés du personnage dont il s'inspire, le film s'adapte et se laisse envahir par la persona complexe de son sujet. L'intégration de sketches courts vient ici sans cesse déconstruire et recomposer la forme filmique, brouillant les frontières entre réel et fiction, et mêlant les registres et les modalités. L'irruption, dans la forme close d'un long métrage de fiction, d'épisodes comiques récurrents, perturbe la structure du film et est l'occasion de jeux avec les codes de mise en scène et les types d'adresse (prise à partie du spectateur, regards caméras, intégration de commentaires métatextuels sur le film). L'hybridation de deux genres, le biopic cinématographique et le sketch comique, vient ainsi troubler le spectateur, orchestrant la confusion et la porosité des niveaux narratifs, la perturbation des modalités d'adhésion devant le personnage, et l'équivocité des registres – jusqu'à la mise en scène par le comique de sa propre mort.

Andy Kaufman, ou la réinvention du comique

Mi-provocation, mi-manifeste, la phrase de Kaufman « Je n'ai jamais raconté de blagues de ma vie » témoigne d'une volonté de renouveler de fond en comble les codes du one man show. Cette stratégie comique paradoxale peut se résumer en trois mots : silence, passivité et amateurisme apparent. Kaufman, pendant un laps de temps pouvant osciller de quelques minutes à un bon quart d'heure, reste silencieux, immobile, ne sortant de son immobilité que pour enclencher un tourne-disque jouant une musique martiale, qu'il mime, par brefs intervalles, en agitant brièvement les bras avec enthousiasme. Il s'interrompt parfois pour se servir un verre d'eau, prolongeant un temps mort troublant, devant un public de cabaret a priori guère disposé à accueillir favorablement cette mise en scène de l'attente et du vide. Pareille persévérance dans la passivité constitue le véritable défi : créer du rire à partir de rien – par la seule force d'une obstination qui finit inévitablement par faire rire. Comme le raconte Danny De Vitto : « Andy faisait une chose encore et encore... Jusqu'à ce que cela vous fasse rire. » Mais cette apparente indifférence aux réactions, qui lui permet d'assumer stoïquement quolibets et regards consternés des spectateurs, met en réalité l'amuseur, faussement passif, à leur merci. Le comique naît de l'interaction aberrante entre un auditoire et un comédien qui semble n'avoir rien d'autre à offrir que sa présence silencieuse

et immobile, et sa contenance légèrement ahurie – le génie de Kaufman consistant à rester à la lisière entre corps normal et corps burlesque. Et c'est le public, à chaque instant, qui choisit de rire, et donc de faire de cette passivité un geste comique à part entière. Kaufman arrive ainsi à produire intentionnellement un rire qui se joue habituellement aux dépens de l'interprète – et à maintenir jusqu'au bout cette hésitation : est-il complice, ou victime ? Quant au public, il rit, « sans jamais savoir pourquoi » – comme la performance, le rire est un lien précaire qui s'établit pendant le spectacle et n'est pas transposable en mots.

Deuxième stratégie : un amateurisme apparent, semblant manifester l'incapacité de l'interprète à sortir de lui-même, tandis qu'il répète, roulant les « r » avec un accent indéfini, *Thank you very much*, mimant la fin du spectacle avant même de l'avoir entamé. Ses premières tentatives d'imitation sont consternantes : sans altérer le moins du monde sa voix, celle de l'interprète auquel le public pense avoir eu affaire depuis le départ, il propose une imitation de Jimmy Carter, président des États-Unis. L'imitateur de génie ne se révélera qu'ensuite, récupérant la pleine maîtrise de ses effets avec une sidérante imitation d'Elvis Presley – et signalant du même coup que le personnage initial à l'accent vaguement Mitteleuropa était déjà une incarnation... Quant à cette imitation parfaite, elle pose d'autres problèmes, celle de la distance exigée des spectateurs, suivant une incertitude également entretenue à dessein : s'agit-il, cette fois, d'un véritable hommage, ou bien d'une parodie de la culture low brow, populaire, dont Kaufman se revendique en permanence ? Maintenir cette apparent degré zéro de la performance, condition nécessaire de ce type de comique particulier, devient cependant de plus en plus difficile, à mesure que les spectateurs se mettent à identifier le jeu d'acteur qui se cache derrière l'amateurisme, obligeant Kaufman à surenchérir : devant un parterre d'étudiants, l'humoriste va décider de lire intégralement, avec un injustifiable accent *british*, *Gatsby le magnifique* – avant d'enclencher un tourne-disque... sur lequel il s'est lui-même enregistré lisant *Gatsby*... Silence, passivité, autant d'éléments qui renouvellent tout en menaçant de le détruire le mécanisme comique. La transgression est donc au cœur de la démarche de Kaufman : celle des dispositifs du spectacle, d'abord, celle des modalités et des codes éthiques, ensuite.

Kaufman place le dérapage au cœur du spectacle, faisant, par exemple, monter sur scène des spectateurs – rupture classique de la frontière scène versus auditoire – pour mieux les insulter, s'en prenant violemment à eux, mélangeant insultes xénophobes et agressions physiques. Et jamais il ne donnera à quiconque dans l'auditoire la possibilité de comprendre que le malheureux polonais qu'il a insulté sans pitié était lui-même un figurant, recruté pour cela. À la télévision, Kaufman détourne également les règles qui cadrent son apparition, pour faire de cette transgression le contenu même du spectacle. Anticipant sur des pratiques contemporaines – bonus de DVD, bêtisiers, commentaires et autres making of, dérapages contrôlés, soigneusement filtrés et sélectionnés – Kaufman joue de l'avidité croissante du public pour les coulisses du spectacle, faisant déborder le show sur les pauses publicitaires, se montrant derrière la scène. Mais en réalité, c'est le spectacle qui se prolonge, tandis qu'une caméra intrusive suit Kaufman en coulisses, toujours dans le rôle (mais en est-ce un ?) de méchant, et qu'on le voit donner des gifles aux gens qu'il croise sur son chemin. Le passage en coulisses vient renforcer le personnage de « sale type » construit pendant le spectacle. Au lieu de céder à la volonté du public de pénétrer dans l'intimité du comédien, de le rassurer sur le statut de ce qu'il voit – de la pure fiction, un univers où, comme dans l'univers comique, rien ne prête à conséquence –, ces transgressions sont constitutives du dispositif comique, qu'elle font cependant vaciller en permanence. Ainsi, quand Kaufmann invite une ancienne petite amie, Lynne Margulie, dans son émission, le

dialogue semble-t-il dériver vers de vieilles rancœurs de couple, premier dérapage contrôlé, au point de déclencher une pause publicitaire... pendant laquelle la dispute va en fait se poursuivre, parfaitement accessible pour les téléspectateurs – Kaufman reprochant à Lynn, d’une voix plus basse mais tout à fait audible, de mal lire son texte (première remise en cause des codes du talk-show, semblant dénoncer l’illusion de l’interview vérité) –, puis s’accentuer, sortant nettement des règles de courtoisie entre présentateur et invité. Ce qui aurait dû être un intervalle, une marge, devient l’émission elle-même ; le débordement devient la règle, mécanisme complexe de mise en abyme et de détournement par lequel Kaufman pose à nouveau la question des frontières entre l’intime et le public, le spectacle et la vie privée, anticipant non seulement sur le performance art – par ce jeu avec la possibilité constante du surgissement du réel à l’intérieur du cadre du spectacle – et sur la télé-réalité des années 1990 – par la porosité soigneusement entretenue entre privé et public.

À partir du moment où Kaufman met en scène sa vie intime dans ses sketches, le risque est grand de voir le spectacle comique dériver vers une modalité plus tragique. Et dans l’attitude même de Kaufman, lorsqu’il évoque chez David Letterman (célébrissime animateur de talk-shows aux États-Unis) ses déboires conjugaux, avant d’être pris d’une irrésistible quinte de toux, semble percer un désespoir réel, sincère, où l’on peut reconnaître cependant l’héritage d’interprètes aux gestes erratiques et au regard désespéré qui, de Keaton à Groucho Marx, ont fait la joie des amateurs de burlesque. Le commentaire de Kaufman, *I am not trying to be funny* (« Je ne cherche pas à être drôle » – la dimension performative, ou plutôt anti-performative, de la phrase étant ici renforcée par la forme progressive en anglais), va avoir pour unique effet de redoubler les rires du public, sans dissiper l’incertitude quant au statut de son récit. C’est précisément de cette intensité prolongée, jamais rompue par un clin d’œil de connivence au public, que naît le rire, qui ne dissipera jamais une inquiétude fondamentale sur l’attitude à adopter face au spectacle et sur sa nature même : souffrance réelle, mise en scène, ou bien hybridation des deux ?

Toute la force des sketches réside donc dans ce refus d’éclairer le spectateur, dans cette fidélité obstinée au personnage qui brouille tous les repères axiologiques et modaux : s’il est légitime de faire semblant de frapper un acteur, il est odieux d’humilier un spectateur innocent. Cette incertitude est renforcée par l’utilisation que Kaufmann fait de son corps, exhibé tantôt sur le mode de l’incontinence, tantôt (numéros de danse, invention d’idiomes étranges, danses et tambours) sur celui de la maîtrise absolue. Est à l’œuvre ici une volonté d’estomper les frontières entre rire et angoisse, et plus largement d’interroger l’investissement affectif du spectateur.

Mis en scène, et en péril, sans cesse exhibé, le corps du comique vient en effet à la fois faire rire, dans la tradition du burlesque, et, plus profondément, prouver l’authenticité du spectacle et l’engagement authentique du comédien. Dans l’univers aseptisé du plateau télévisé (une autre interview chez Letterman), ce corps va ainsi faire irruption sous la forme d’une incontrôlable sécrétion de muqueuses – le nez de Kaufmann se mettant à couler de manière inopinée – déferlement burlesque imprévu et perturbant, dont on ne sait trop s’il est factice ou réel. Le plus médiatisé des dispositifs burlesques de Kaufmann – l’organisation de séries de combats de catch « authentiques » contre des femmes – reflète toute l’ambiguïté de cet investissement « réel » du corps dans le spectacle. Par-delà la dimension provocatrice du dispositif, véritable manifeste misogyne montrant des femmes se faire battre, les unes après les autres, par un Kaufmann triomphant et insultant, le catch n’a pas été choisi au hasard. À mi-chemin entre un réel investissement du corps du lutteur et une

mise en scène où coups et souffrances sont outrés, le catch convoque un type de croyance particulier et ambigu, entre la mascarade et la gravité. Et si Kaufman choisit de se battre contre des femmes, c'est parce que cela fournit matière à un spectacle divertissant, certes, mais aussi parce s'il se battait contre des hommes, le spectacle serait nécessairement truqué, compte tenu de son évidente infériorité physique. Quant à la minerve, que le comédien portera pendant quelque temps, elle fonctionnera comme la preuve ultime de la « réalité » du spectacle et comme un stigmaté témoignant du martyre du comédien – avant de se révéler une autre blague de mauvais goût. L'élément ultime de ce jeu avec les avatars du corps sera la mise en scène par le comique de son cancer et de sa propre mort. Les quintes de toux de Kaufman à la télévision fonctionnent comme opérateur et comme métaphore de la machine qui déraile, du dispositif qui s'emballe. La comédie prend une tournure plus troublante lorsque certains voient, dans le crâne rasé et l'allure décharnée du comédien, une performance de plus, une dernière imposture... Plus tard, l'humoriste planifiera, pour son enterrement, une cérémonie sublime avec diffusion en boucle sur un écran géant d'un enregistrement qu'il a réalisé et où il s'adresse à un auditoire virtuel. Tragique illustration de l'anecdote de l'enfant qui a trop crié au loup, ou sublime et dernière conversion de la tragédie en comique – et choix de se confronter au tabou ultime, celui de la mort, en utilisant la sienne propre – qui a fonctionné au-delà de ses espérances : aujourd'hui encore, certains se demandent si Kaufman n'est pas vivant, quelque part, ricanant de cette ultime plaisanterie.

Sabotage constant du dispositif et jeu avec les tabous vont donc de pair chez Kaufman, constituant une mise à l'épreuve des seuils de tolérance du public de son époque. Le risque d'une adaptation filmée de sa vie dans le cadre d'un biopic hollywoodien classique est de venir cadrer, normaliser, ce processus de transgression constante, et donc d'en atténuer la portée et l'originalité. En réalité, cependant, ce qui s'opère dans *Man on the Moon* est un travail subtil d'hybridation du genre du biopic par celui du sketch comique, menant à un jeu complexe où se mêlent réalité et fiction.

La question de l'adaptation.

On peut analyser le film de Milos Forman comme la réponse à deux difficultés : celle de la fluctuation des modalités entre comique et tragique ; et celle de la représentation du vrai Andy Kaufman, par-delà la multiplicité de ses incarnations. « *26 years later, people still don't realize it was a joke.* » Ce commentaire posté par un fan sur YouTube, à propos de l'enregistrement d'un célèbre « dérapage » en direct du comique, résume tout le problème du film de Milos Forman : par essence, le film biographique tend à résoudre, ou du moins à expliquer les tensions et les contradictions d'un personnage, à aller chercher la « vraie » personne derrière le personnage, à dépasser les visions intermittentes du sketch pour tracer une ligne cohérente, et à aller voir derrière la scène, dans les coulisses, afin de traquer le clown triste derrière le comédien. Mais procéder ainsi avec Kaufman reviendrait à lui enlever tout ce qui fait son intérêt : rétablir des repères, tracer a posteriori une ligne nette entre sa vie et ses sketches, entre le comique, le « juste pour rire », et le tragique d'une existence qui s'est achevée par un cancer. On conçoit que par principe cette intention générique pose problème dans le cas de Kaufman. Le film le résout en refusant de trancher trop nettement quant à la personnalité du comique, mais aussi en incorporant dans sa structure même des éléments qui vont la remettre en cause, de même que le comique incluait dans ses sketches la mise à mal du dispositif du sketch comique.

Premier problème, celui de l'incarnation, résolu et amplifié par le choix de Jim Carrey, acteur et cabotin de génie, dans le rôle-titre. Entre Jim Carrey et Kaufman, les parallélismes sont évidents – deux comédiens virtuoses, caméléons manipulant leur corps pour mieux disparaître derrière ses contorsions burlesques. D'un côté, les multiples métamorphoses de Kaufmann, multipliant, comme des peaux d'oignon superposées, les personnalités fictives. De l'autre, les dissimulations récurrentes de Carrey, la plus populaire étant derrière le masque du film éponyme, qui va servir à révéler la persona comique de l'acteur, surpuissant, maîtrisant parfaitement un corps d'acrobate et d'athlète. Le talent de Kaufman consistait, on l'a vu, à disparaître derrière ses personnages – sa première interview réalisée pour la télévision commence ainsi : *I am gonna forget about Andy Kaufmann and just talk about Elvis Presley*. Une fois de plus, l'humoriste parvient à prolonger l'imitation au-delà de la performance, pendant l'interview, suivant une stratégie déceptive, servant à dissimuler toujours plus la personnalité du comédien - dont la dimension paradoxale culmine avec cette question de l'intervieweur : « Elvis, puis-je vous poser une question personnelle ? » Il n'est pas indifférent que le discours promotionnel du film – commentaires du réalisateur, de l'équipe, de la veuve, présente sur le tournage comme consultante, et surtout de l'acteur principal – ait donc mis l'accent sur la fusion du comédien Jim Carrey avec son personnage (comme en atteste cette remarque de Forman : « Je n'ai jamais travaillé avec Jim Carrey sur le tournage, je n'ai eu affaire qu'à Andy Kaufman ») ; par-delà le poncif reconnaissable dans toute stratégie promotionnelle accompagnant les biopics, on voit l'importance particulière de cette dimension caméléonesque pour une œuvre dont l'enjeu est justement la perte de l'identité et la déconstruction du moi par l'élaboration infinie de couches de personnages comiques. Reste à savoir si, malgré la réussite incontestable de la performance de Carrey, cet effacement de l'acteur derrière le personnage opère réellement sur le même mode que chez Kaufman – en vérité, il semble plutôt que Carrey l'acteur burlesque parvienne moins nettement à réaliser cet effacement absolu. Mais il est vrai que contrairement à son modèle, dont l'existence médiatisée se limitait à ses apparitions spectaculaires, Carrey avait la lourde tâche de devoir également, par intermittences, incarner la vraie personne, derrière le personnage, conformément aux conventions génériques du biopic.

L'aptitude de Kaufman à la métamorphose s'est manifestée d'abord, on l'a vu, par l'invention d'un étrange personnage à l'accent indéterminé, fascinant par son apparente incapacité au second degré, toujours vulnérable et désemparé – et surtout, longtemps confondu par son public avec l'individu Kaufman. Le génie du film consiste à placer ses spectateurs dans la même position que le public innocent du spectacle de cabaret, en s'ouvrant sur ce personnage, qui nous avertit, suivant un mécanisme de sabotage exactement similaire à ceux des spectacles de Kaufman, que le film est très mauvais car « certains éléments de son histoire ont été modifiés pour servir des fonctions dramatiques », et qui conclut, placide, *This is the end of the movie*, avant d'enclencher, sur un tourne-disque, la musique de générique final de Lassie, chien fidèle, tandis que défilent sur une bande verticale à sa gauche, les crédits. Au bout de plusieurs minutes de ce manège, l'écran devient entièrement noir et, quand on ne s'y attendait plus, le personnage réapparaît dans un coin du cadre, pour s'adresser à nouveau au spectateur, cette fois d'une voix sans accent. L'intrigante séquence d'ouverture du film, dotée d'un statut narratif singulier – tonalité de l'image inhabituelle, et dispositif étrange, interpellation directe des spectateurs, dans un décor étrangement dépouillé – sert ainsi à reproduire, en accéléré, l'hésitation sur la personnalité réelle du comédien qui s'est maintenue tout au long de sa carrière. Cette

méprise originelle instaure chez le spectateur une suspicion qui va se prolonger tout au long du film, loin du mode omniscient qui régit habituellement le biopic. Après une autre série de médiations (flashback en super-huit, avec surcadrage apparent, comme pour une série télévisée) retraçant brièvement une scène de l'enfance du personnage, le film à proprement parler commence enfin – sur un spectacle de Kaufman. À partir de là, il suit une stratégie qui permet de prolonger cette priorité donnée à l'interprète sur l'individu, et influe sur sa structure : privilégier les reproductions de sketches aux scènes intimes, en ne donnant les clés de lecture que par intermittence. Les intentions véritables de Kaufman restent opaques, tant pour les autres personnages que pour les spectateurs, et le film ne s'autorise que rarement, et toujours avec retard, à révéler toutes les ficelles des combinaisons de Kaufman ; par exemple, le double maléfique créé par Kaufman pour le doubler – le mystérieux et odieux « Tony Clifton » moustachu, dont Kaufman exige des apparitions dans son sitcom, et qui ne sera révélé que plusieurs années plus tard comme étant lui-même – est d'abord présenté, dans le film aussi, comme un personnage à part entière. Le film se prive, par définition, de la possibilité de maintenir une imposture sur le long terme : il lui faut révéler à terme que Kaufmann et Clifton sont une seule et même personne, dévoiler la complicité du faux comparse polonais, celle du catcheur censé avoir cassé la nuque du comique... Sur ce plan là, il est évident que l'effet amplificateur du temps sur la révélation est nécessairement perdu, du moins en partie, l'effet de surprise fonctionnant évidemment avec moins d'efficacité dans un film de deux heures que pour des dispositifs qui se sont parfois poursuivis sur plusieurs mois, voire des années – tant il est vrai que l'inébranlable obstination de Kaufman valait autant sur le long terme que dans la temporalité plus courte du sketch. Il arrive en outre que, cédant aux impératifs mélodramatiques du genre, le film opère ces modifications « *for dramatic purposes* » contre lesquelles le personnage nous avait mis en garde dès l'ouverture du film. On voit ainsi Kaufman, après un combat de catch particulièrement déplaisant, suivre la jeune femme vaincue dans la rue, et tenter de la séduire en lui expliquant qu'il n'est pas « vraiment » ce sale type qu'il joue sur scène. De manière générale, le film va moins loin que Kaufman dans l'instrumentalisation de sa vie privée, maintenant, seul pivot à peu près stable, une forme de certitude sur le caractère sérieux et sincère de sa relation amoureuse. Mais il prend garde de ne jamais éclairer totalement le spectateur, lui réservant des surprises et coups de théâtre bien dignes du modèle, et surtout, laissant ouverte la question de savoir dans quelle mesure Kaufman se rapproche de ce personnage fictif, à moitié fou, à moitié candide, qu'il a incarné tant de fois.

« Des morts qui rient »

En habitué du spectacle direct, du *live theater*, Kaufman, on l'a vu, tenait à incorporer même dans des dispositifs télévisuels figés une relation immédiate au spectateur – quitte à en inventer une ad hoc, en interrompant son show télévisé par des plans de coupe sur un vieux couple déblatérant sur le caractère outrancier de son émission. Ce n'est pas un hasard si on retrouve dans le film la phrase célèbre de Kaufman, expliquant à son imprésario ses réticences à participer à un sitcom :

« Les rires enregistrés... Ce sont les rires de gens morts. Tu savais, que c'était des morts qui riaient dans les sitcoms ? » Mais le dispositif voyeuriste, intrusif, du biopic cinématographique est adapté dans le cas d'un film racontant l'histoire d'un homme de spectacle ayant besoin, non à des fins narcissiques, mais pour le bon fonctionnement du

dispositif comique génial dont il est l'inventeur, de la présence permanente d'un public qui donne sens à son attitude et son idiome apparemment aberrants. Qu'est ce après tout qu'un humoriste ? Peut-on rire de tout ? La distinction « rire avec / rire de » est-elle encore valable à partir du moment où le comique lui-même instrumentalise et martyrise son propre corps, sa propre humiliation, pour l'offrir en pâture à ses spectateurs ? Le principe de la forme biographique consiste justement à clore, à apporter une réponse définitive. Or le film se clôt sur un double refus : celui de la mort, et celui de la révélation finale de la vraie nature de son sujet. Happy end qui s'avère également une ultime pirouette : un homme entretenant par-delà sa mort une existence fictive depuis laquelle il peut continuer à prendre à partie un auditoire captif. Si la vie est une histoire qui finit mal, et si le biopic se doit de raconter la vie d'un homme sans mentir, alors le film a fait le choix de trahir sa fonction générique au profit de son objet : un humoriste pour qui la mort même s'est avérée matière à spectacle et la vie, une illusion – tragique.

Université Paris-3 - Sorbonne nouvelle