



The show must go on! Le prix du sang et des larmes dans « *The Wrestler* » (Darren Aronofsky, 2009)

Christophe Lamoureux



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rrca/574>
ISSN : 2101-048X

Éditeur

David Diallo

Référence électronique

Christophe Lamoureux, « The show must go on! Le prix du sang et des larmes dans « *The Wrestler* » (Darren Aronofsky, 2009) », *Revue de recherche en civilisation américaine* [En ligne], 4 | 2013, mis en ligne le 01 janvier 2014, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rrca/574>

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

© Tous droits réservés

The show must go on! Le prix du sang et des larmes dans « The Wrestler » (Darren Aronofsky, 2009)

Christophe Lamoureux

- 1 A examiner les sites spécialisés et les reportages de presse portant sur renouveau du catch depuis quelques années¹, la sortie sur les écrans français de *The Wrestler*, le film de Darren Aronofsky, était attendue avec impatience, depuis sa récompense à Venise en septembre 2008. Des jeunes aficionados du grand show américain jusqu'aux amateurs de films d'action en passant par les (anciens) fans de Mickey Rourke, l'envie était pressante de découvrir (enfin) un film de fiction consacré au catch. Le premier du genre prétend Aronofsky même si, Aldrich et Stallone s'y étaient déjà essayés : Aldrich dans *Trois filles au tapis* (1981) avec Peter Falk en entraîneur facétieux de catch féminin et avant lui, Stallone dans *La taverne de l'enfer*, son premier essai (peu connu) sorti en 1978 mais réalisé avant la saga des *Rocky* (1976/2007) dont le sixième et dernier opus *Rocky Balboa* n'est pas sans rappeler le scénario de *The Wrestler*.
- 2 Il est vrai que le catch (spectacle télégénique par excellence) n'est pas un sport comme les autres puisque le combat est simulé, ce qui ne va pas sans créer de la controverse sur la vérité du pugilat (le trucage) et le simulacre qui le rend crédible (les jeux de corps donnés à voir comme jeux de scène). Le credo du catch considéré comme un délit de sport par les fédérations sportives officielles (Lamoureux, 1993), c'est le contentieux qu'il suscite sur l'authenticité du combat et avec lequel il joue pour asseoir son audience: *faire chauffer la salle et travailler business* recommandent les *matchmakers* dans le vestiaire pour promouvoir l'exercice du métier. Car à bien y regarder ou mieux y participer, l'on ne sait jamais vraiment avec ce grand show, si c'est pour de vrai ou pour de faux. Fiction et réalité se répondent sans cesse car la frontière qui va de l'une à l'autre est poreuse et le plaisir procuré tient à cette duplicité que l'on ne retrouve pas, si ce n'est qu'à la marge, dans les autres spectacles sportifs. Au catch, rien n'est vrai et pourtant on y croit.

- 3 Or le premier intérêt de *The Wrestler* tient justement à la facture de son dispositif de cinéma : construit en temporalité décalée, le film donne à regarder un *témoignage fictif* ; il joue donc sur un double régime d'images qui oscille dans son rendu à l'écran, entre le documentaire et la fiction. Pouvait-on trouver meilleur procédé de représentation pour évoquer un spectacle qui n'a de cesse justement de semer le trouble sur son statut de sport/ fiction ? Quitte à céder parfois, ont pu prétendre quelques esprits chagrins, au cliché voire au lieu commun dans le traitement du scénario (la romance et la paternité contrariées qui donnent au film des accents *mélo*). Tant mieux pourrait-on rétorquer, puisque c'est la loi du genre au catch ! Et c'est faire peu de cas d'un film qui montre ce qu'il en coûte, à la scène comme dans la vie, de faire du catch son métier.

Le jeu de la croyance

- 4 Pour le public français, le catch fait ainsi figure de *drôle de sport spectacle* qui renvoie, dans la mémoire collective, à une récréation télévisée un peu nostalgique, le souvenir d'une popularité qui n'est plus : la *grande époque* des retransmissions de l'ORTF, des prestations scéniques terriblement emphatiques, un registre de valeurs effrontément transgressif (le rôle partial de l'arbitre, la fable du bon et du méchant, la logique du pire, de la violence simulée, de l'injustice délibérément montrée)... bref un spectacle manichéen de masques, de costumes, de rôles, de gimmicks haut en couleurs et fortement ritualisé. Ce sont ces différents matériaux à forte charge émotionnelle et symbolique qu'avait convoqués, dans les années cinquante, la sémiologie de Roland Barthes dans le célèbre article inaugural des *Mythologies*². Une sociologie de « *ce monde où l'on catche* » se devait cependant d'aller plus loin en explorant d'autres pistes d'investigation : la généalogie de ce spectacle de foire, de music-hall et de télévision, le registre convenu des relations scène/salle, la sociographie des pratiquants et des publics, l'apprentissage des gestes et des prises à la séance d'entraînement, l'usure de la visibilité médiatique du spectacle, les ressorts symboliques à l'œuvre dans cette curieuse offre de divertissement³ dans lequel le public (complice) n'était jamais complètement le dindon de la farce. « *The great american passion play* » avait titré dans un article très instructif, l'historien américain Grégory P. Stones pour souligner toute une tradition nourrie par un goût pour la démesure de l'autre côté de l'Atlantique (au Nord comme au Sud) (Stone 1991, pp. 301-335).
- 5 Le catch était à l'époque, un sujet d'études peu fréquenté par les sociologues du sport parce que disqualifié par les institutions sportives et peu visible socialement. Dans le monde académique on le jugeait factice, vulgaire et stéréotypé. Il était passé de mode auprès des journalistes qui le croyaient disparu. Cependant, au milieu des années quatre-vingt, un catch métamorphosé semblait renaître de ses cendres avec le show des superstars américaines diffusé en fin de soirée, sur les antennes de *Canal plus*. Prolixes et expertes sur le casting, les nouvelles générations de téléspectateurs n'ont pas oublié, les mémorables prestations de ces titans du *Royal Rumble* dont le souvenir reste intact⁴. Les vedettes les plus adulées du grand show⁵ sont d'ailleurs devenues acteurs de séries télévisées ou de blockbusters. C'est une tradition de ce sport/spectacle dont l'audience a été revitalisée par la démultiplication des offres de programmation, sur les chaînes câblées. Il est probable qu'avec la publicité faite autour du film, le catch, *relooké* et adapté au goût du jour, ait retrouvé une nouvelle visibilité, ce dont les vétérans du catch, pourtant oubliés, n'ont jamais vraiment douté.

- 6 L'on comprendra alors que le traitement de ce *sport/fiction* par le cinéma constitue une sorte de défi : et pour le cinéaste à qui incombe la tâche de filmer un *vrai faux combat*, et pour le sociologue à qui il revient celle d'expliquer comment et pourquoi il fonctionne. Non pas tant, comme il est d'usage dans ce type d'exercice, pour mesurer les décalages existant entre la réalité du combat et la fiction de son spectacle mais pour rendre compte justement de l'imbrication qui doit exister entre l'une et l'autre pour que le divertissement s'accomplisse et produise ses effets.
- 7 Invitée en la circonstance, cette ethnographie du matériau scénique conçue comme « analyseur social » ne va pas sans poser question quand on étudie le catch car, c'est presque une évidence de l'affirmer, le spectacle du catch fonctionne déjà comme un spectacle de cinéma. Ne répète-t-on pas à l'envie dans les meetings que les catcheurs jouent la comédie ? A la sortie du film, la critique spécialisée s'est d'ailleurs empressée de rappeler cette évidence : la mécanique du chiqué sur laquelle le catch est orchestré, constitue sans doute la métaphore la plus achevée du projet cinématographique⁶. Ce qui permet de l'expliquer est une question que pose implicitement tout film, et en particulier celui-ci : comment établir un pacte de croyance entre la scène (ou plutôt l'écran) et la salle ; un pacte qui s'exprime avec une singulière acuité lorsqu'on l'applique à l'industrie de *l'entertainment* ? Dans la salle de cinéma, il y a en effet une adhésion tacite et partagée qui fait que, comme au catch, nous, spectateurs d'un film, acceptons d'entrer dans cet univers de vraie fausse réalité pour n'en ressortir qu'une fois la lumière de la salle rallumée. A ce titre, Wim Wenders parlait jadis pour définir le cinéma de « *réalité si loin si proche* ⁷ » et on ne s'étonnera pas qu'en sa qualité de président du jury vénitien en 2008, il ait tenu à décerner le prestigieux *Lion d'or* et à ce film et à son interprète principal.
- 8 Les philosophes du cinéma savent que cette question du contrat de fiction⁸ est une vieille question que Platon, dans sa fable des prisonniers face aux jeux d'ombre de sa caverne, s'était déjà posé : comment se fait-il qu'au cinéma (autre théâtre d'ombre et de lumière) comme au catch (dont on dirait volontiers que les protagonistes *font du cinéma*), ce fameux *gentleman agreement* (si on peut le dire ainsi) fonctionne aussi bien ? Roland Barthes le remarquait avec discernement : « *au catch, l'important, c'est autant ce que le spectateur voit que ce qu'il croit* » (Barthe 1970, p.19). Pour y avoir regardé de près, l'ethnographe serait tenté d'ajouter : « *ou fait semblant de croire pour entrer dans le jeu de théâtralisation excessive qui lui est proposé* ». N'est-ce pas alors au cinéma, le même processus d'adhésion qui nous fait entrer dans la fiction, le temps de la projection pour nous laisser entraîner par ses péripéties et les émotions qu'elles attisent ? C'est donc bien un problème de croyance qui, au catch comme au cinéma, fait que nous nous abandonnons aux fantômes de l'illusion dans le but (avoué ou pas) de nous divertir c'est-à-dire au sens étymologique (Pascalien) : *détourner de ce qui occupe* (l'idée de faire diversion avec la réalité) et *recréer en distrayant* (l'idée de réinventer le monde en le stylisant)⁹.

Les secrets de la coulisse

- 9 Partant de ces constats, il se trouve qu'au contraire de ce que l'on aurait pu attendre d'un film sur le catch américain, *The Wrestler* a le projet de nous faire entrer dans la coulisse du show en suivant la carrière accidentée de l'une de ses anciennes gloires pour montrer comment l'illusion se fabrique, à quel prix ce théâtre de tous les excès s'exerce pour ceux qui, vieillissants, n'ont plus guère d'autres choix que de continuer à *tâter du tapis*, malgré les risques encourus pour le corps (souvent meurtri et usé) et les turpitudes engendrées

par la condition sociale lorsqu'il s'agit de gérer la vie privée (amoureuse, familiale, relationnelle).

- 10 On en déduira donc qu'en prenant le catch comme objet de cinéma, *The Wrestler* s'apparente d'emblée à une entreprise de dévoilement : c'est le pari réussi de ce film de fiction qui, à la manière d'un documentaire, à l'instar du film *Beyond the Mat* dont *The Wrestler* tire quelques épisodes de sa trame narrative¹⁰, chemine de la lumière du ring à la pénombre de la vie personnelle en passant par la coulisse du vestiaire. Ce qui interroge aussi au catch comme au cinéma est le traitement du statut du vrai, du faux et du factice : tel est bien l'enjeu de l'interprétation très sentie de Mickey Rourke dans ce film miroir de sa propre carrière dont la presse a beaucoup parlé et sur laquelle nous reviendrons.
- 11 Pour ce faire, Darren Aranofsky choisit d'en passer par ce portrait de champion cabossé qui suite à un accident cardiaque, hésite à faire son *come-back*. C'est une figure de cinéma très classique dans les films de boxe (Lamoureux 2006) : en voyant *The Wrestler*, on pense beaucoup au mélancolique *Fat city* de John Huston (1972) mais aussi au sublime portrait de ce poids moyen vieillissant (Stolker/Robert Ryan) dans *The set up (Nous avons gagné ce soir)* de Robert Wise (1949). En effet, cette filiation dramaturgique présente l'avantage de faire découvrir de l'intérieur, la mécanique de ce *sport fiction*, proche du théâtre et de la chorégraphie puisque les athlètes de ce spectacle de lutte sont à la fois, des comédiens, des voltigeurs et des danseurs. Ces bonimenteurs habiles ont aussi le sens de l'épate, de la provocation, un goût pour l'humeur acariâtre, trait de caractère instable que paraît-il, les cinéastes reprochent à Mickey Rourke sur les plateaux de tournage. Cette disposition pour le spectacle n'exclut pas pour autant d'incroyables capacités physiques et des ressources mentales hors du commun, ce qui sur le ring et en dehors, n'est pas simple à gérer sur le long terme de la carrière. Le montant des primes baisse et il faut continuer à vivre.
- 12 Une des originalités du film consiste donc à nous faire circuler dans l'intimité de ce milieu professionnel de seconde zone, loin des projecteurs du grand spectacle auquel sont habitués les téléspectateurs. A ce titre les séquences de vestiaire, plusieurs fois réitérées sont particulièrement fidèles à la réalité ; elles donnent à voir une image assez apaisée du lien de fraternité (intergénérationnelle) qui unit les combattants en dehors du ring. La vision un peu surfaite au cinéma, de la cupidité et des malversations n'a pas ici de raison d'être : dans ce réseau des petits circuits, on a plus intérêt à se serrer les coudes et respecter les anciens pour vivre de son travail.
- 13 Si le scénario du film propose de lever le secret de ce théâtre d'effets spéciaux, il le fait en entrant dans l'épaisseur sociale de la trajectoire perturbée d'un catcheur. Sur ce point, le projet d'Aronofsky de filmer la fabrique du catch n'allait pas sans risques, lui qui dans ses films précédents (*Pi*, 1998 ; *Requiem for a Dream*, 2000 ; *The Fountain*, 2004) développait une propension à un certain formalisme (pour ne pas dire maniérisme) dans le traitement de ses sujets : par exemple la question de l'aliénation et de l'addiction dans *Requiem for a Dream*, un film référence si on en croit les avis louangeurs des admirateurs du cinéaste ! Constatons simplement qu'avec *The Wrestler* le style est plus direct, affecté d'une veine naturaliste dans la manière qu'a le cinéaste de suivre son héros en le filmant de dos, caméra à l'épaule, dans la pénombre de son existence quotidienne comme si (en exagérant un peu) les frères Dardennes avaient migré dans les petites villes du New Jersey pour aller traquer la veine sociale de leur cinéma. Même remarque sur les scènes de combat approchées de très près qui rendent complice le spectateur sans rien montrer du public dont la bande son restitue la clameur et la vindicte. C'est dans le couloir qui mène à

la salle (ce lieu du *go between*) que l'on sent monter le bruit et la fureur qui fait oublier la triste rengaine de l'existence. Une séquence du film particulièrement suggestive, déplace ce rite de passage dans l'univers du commerce : la pression monte lorsque Randy coiffé de son (ridicule) filet de protection, fait ses premiers pas de vendeur. Pour affronter les clients, il faut se mettre en condition. Avant de franchir le seuil de la porte qui mène à l'étal du rayon où son nouveau patron l'a affecté, Randy, très concentré, arpente les coulisses du magasin comme le fait un lutteur dans le corridor qui mène à la salle.

- 14 Puisque le scénario porte sur la chute annoncée du catcheur qui hésite à revêtir à nouveau son habit de lumière, le thème de la rédemption cher à Scorsese (*Raging Bull*, 1981) et à Stallone (*Rocky 1*, 1976) est esquissé mais la question du rachat n'est pas résolue dans ce film. Même constat pour la dimension christique (Martin Scorsese, Abel Ferrara, Mel Gibson surtout) volontairement étirée dans un moment intense du film. En première analyse, il n'est pas inutile de *déconstruire* cette scène par ce qu'elle résume assez bien et le dispositif du catch et le dispositif du film qui entend expliquer comment la mise en scène se fabrique.
- 15 Pour situer cette scène à l'écran, Darren Aronofsky, habile grammairien, se livre à un subtil exercice de concordance des temps. Il conjugue le présent d'abord au futur proche puis au passé composé. Dans la scansion de la séquence en effet, une scénographie d'ensemble effrontément transgressive se met en place. Comme il se doit au catch, la figuration du tabou de la chair (la viande dit-on dans la tribu) est foncièrement impure dans son expression scénique (*la martyrisation*) et son intention symbolique (*la passion chrismatique*). La péripétie du combat est construite en léger *flash-back* à partir de séquelles laissées sur les corps par la violence du combat : la peau incisée, le sang des sales écorchures. Quatorze minutes plus tôt, les catcheurs s'étaient ferraillés, agrafés, matraqués à coup de prothèse de jambe et de poubelle métallique. Mais ce n'était que pour faire le show, surenchérir sur l'épate, transporter le drame aux confins de l'obscénité. Au retour dans le vestiaire, il reste des plaies ouvertes qui font souffrir, des scarifications qu'il faut soulager. Cette scène est édifiante parce qu'elle s'ouvre et se clôt sur les stigmates laissés par la mise en spectacle du vrai faux combat. De la violence de la mise en scène du catch, il reste des cicatrices que Randy, avait égrenées l'une après l'autre à Cassidy, la strip-teaseuse qui lui offre ses charmes, comme les reliques des combats passés. La leçon de la mise en scène du chiqué est faite : les contempteurs qui prétendent que le simulacre est factice, se trompent car il faut savoir le jouer physiquement jusqu'au bout pour que le public en ait pour son argent. Se donner « corps et âme » au grand show est un signe de reconnaissance vis-à-vis des pairs et des entraîneurs. C'est la dette à payer pour faire encore bonne figure, perpétuer sa réputation de fauteur de troubles.

La vérité de l'incarnation

- 16 Ces réflexions amènent à une seconde impatience largement relayée dans les médias pour vendre le film : celle de voir ressuscité après un long purgatoire, sur les écrans, Mickey Rourke, ancien pugiliste et grand acteur chez Michael Cimino¹¹ (le téméraire capitaine Stanley White dans *L'année du dragon*, 1985). Au-delà de ce comeback annoncé du comédien longtemps jugé *persona non grata* à Hollywood, le personnage qu'il parvient à composer ne relève pas seulement de la performance d'acteur qu'il n'est pas de mise ici de juger. La présence de Rourke dans ce film/miroir invite aussi à examiner le statut de

l'incarnation au catch comme au cinéma. Comment être crédible se demandera-t-on, tant il est vrai que sur l'une et l'autre scène, il s'agit d'exercer son métier, s'accorder aux exigences versatiles de la salle, conserver sa popularité ? La mise en énigme du catch comme du film tient aussi à cette question de l'incarnation et de la charge symbolique qu'elle transporte à destination de ceux qui assistent au spectacle.

- 17 Revenons néanmoins sur l'interprétation (car c'en est une) de Mickey Rourke dont on a suffisamment asséné dans les médias, la proximité entre ce rôle de catcheur usé et sa propre carrière déclinante à Hollywood. Après *Home boy* en 1988 (film de boxe réalisé par Michael Seresin que Rourke avait lui-même écrit), cette situation avait amené l'acteur déprimé à revenir sur les rings de sa jeunesse pour des combats de seconds couteaux. Plutôt que de payer de sa personne pour entrer dans la peau de Randy (comme Robert De Niro dans celle de Jake La Motta dans *Raging Bull*), Rourke semble au contraire se fondre physiquement et mentalement dans son rôle de bateleur déglingué, jouant de sa plastique rafistolée, de son visage buriné et de son image de loser. On aura rarement vu au cinéma, des larmes couler de cette façon, sur le visage accablé d'un père rejeté par sa fille. Ce qui fait que l'on pourrait lire le film comme une métaphore de sa propre carrière d'acteur. *Rocky 1* et *Rocky 6* procédaient de la même logique pour évoquer la conquête et la chute, en boxe comme au cinéma.
- 18 Fallait-il alors en passer par cette correspondance entre la personne et le personnage pour endosser ce rôle de catcheur qui d'ailleurs dans le projet initial, n'était pas destiné à Mickey Rourke mais à Nicolas Cage ? Si la question mérite d'être posée, ce n'est pas pour évaluer cette prestation jugée émouvante par le public. L'enjeu du questionnement est ailleurs ; il consiste à s'interroger sur le statut de la vérité au catch comme au cinéma. Comment est-elle donnée à voir et à interpréter ? Comment le statut de l'image (entre réalité et fiction) établi dans l'un et l'autre spectacle, fonctionne-t-il ? Par ailleurs dans le film, l'expression sociale de cette incarnation construit une vision de l'Amérique qui tranche avec celle que l'on aurait pu attendre quand les majors hollywoodiennes (ce qui n'est pas le cas ici) s'emparent du monde du spectacle pour à leur tour, le (re)mettre en spectacle.
- 19 Il serait en effet réducteur de considérer ce rôle de Randy Robinson, « *The Ram* » comme un simple décalque des avatars de la vie de l'acteur, malgré la concomitance troublante des séquences temporelles dans lesquelles s'inscrivent les destins de l'un et de l'autre, le succès des années 80 qui s'est défait, à la scène comme à la vie, quinze ans plus tard.
- 20 Ce qui saisit le spectateur (qu'il soit ou non *embarqué* dans le film), c'est l'intériorité du personnage social de *réprouvé* que Rourke parvient à incarner. Car *The Wrestler* est d'abord un *film/reportage* sur la solitude sociale du mobil home étriqué dans lequel se réfugie *Randy* ; il est encore un *film/affect* sur le lien familial qui n'est plus malgré les velléités de le reconstituer ; il est enfin et surtout un *film/sensation* très retenu, dont le sujet profond porte sur la désaffiliation qui marque les visages, au moins autant que les traces laissées sur les muscles et les articulations par les anabolisants. Au total, c'est peut-être par ce que la matière filmique de ce portrait est foncièrement *incorporée* (et donc physiquement sentie) que *The Wrestler* peut être lu comme un *film de société* pour ne pas dire une œuvre à portée politique comme savait en produire le cinéma du *Nouvel Hollywood* des seventies¹². Deux raisons qui tiennent au traitement esthétique du film (au moins dans les scènes fortes qui ont fait réagir le public) invitent à risquer cette hypothèse.

Les affres de l'Amérique déchue

- 21 La première concerne la veine sociale du film, inscrite comme une évidence dans le déroulé (très fluide) du scénario. Car à bien y regarder, ce parcours de catcheur déglingué montre (comme souvent dans les fictions américaines), une image assez réaliste de l'Amérique des petites gens: celle des pensionnaires des petites salles de quartier, des résidents de parking désaffecté, des visiteurs des lieux de loisir abandonnés, des clients des friperies bon marché, des piliers de bars à strip-tease, des consommateurs anonymes des superettes... L'ambiance nocturne et hivernale qui baigne le film, les lieux en friche de ses décors périurbains, les sons métalliques du hard rock (ACDC, Guns N'Roses) que Randy écoute dans son van, donnent à *The Wrestler*, un climat qui n'est pas éloigné des fictions américaines des seventies dont la critique réhabilite aujourd'hui la portée sociale. « Une esthétique de l'énergie et sa nécessaire dépense était au cœur de cette époque » écrit Jean Baptiste Thoret, et « toute une violence réprimée éclatait à la surface des écrans... » (Thoret 2006, p.11).
- 22 Transposé dans l'Amérique de George W. Bush au moment où l'empire vacille, le catch vu par Aronofsky fait figure de symptôme. Si l'on s'en tient au *pitch*, *The Wrestler* n'est qu'une histoire de revanche de plus, à deux moments névralgiques il est vrai, de l'histoire récente des Etats-Unis (Reagan/Bush) : l'acte 2 du *Ram* sur l'Ayatollah vingt ans plus tard. Point n'est besoin d'être grand clerc pour y voir une allusion directe et à l'humiliation subie par l'Amérique lors de la prise d'otages de Téhéran en 1979 et pour réparer l'affront, aux velléités du Pentagone lors du second mandat de Bush, d'étendre le conflit irakien à l'Iran. « C'est assez convenu (mot clé au catch) ! » diraient les habitués du show des grandes fédérations.
- 23 Mais à l'évidence, ce n'est pas sur cette tension narrative que le cinéaste joue dans le dénouement de son récit ; Aronofsky n'insiste pas sur ce ressort lors de l'ultime affrontement même si le « bélier » américain brise violemment l'infâme étendard brandi sous les sifflets par son adversaire pour lui substituer le drapeau à la bannière étoilée. L'enjeu de la résolution est ailleurs : savoir si le héros va tenir malgré la douleur thoracique qui l'opprime et risque de lui être fatale. A-t-il besoin d'en rajouter ? Le public en a eu pour son argent et la farce n'a que trop duré. Le spectateur du film ne le sait que trop puisque le premier acte de la pièce lui a montré le prix qu'il en coûtait de savoir *tâter du tapis*.
- 24 Trop appuyée sinon flagrante (*toujours cet excès propre au catch !*), une symbolique théologique¹³ est pourtant manifeste dans le film mais à condition de prendre au sérieux (*ce qui ne va pas de soi au catch*), la rhétorique du pire (*c'est la loi du genre dans ce spectacle*) par laquelle le film chemine dans l'alternance qui va du ring au mode d'existence, de l'intérieur (la vie agie) à l'extérieur (la vie subie). A tout le moins, une *ethno-sémie* plus attentive du spectacle, tel qu'il est présenté dans le film, permet d'envisager quelques pistes.
- 25 Pour le démontrer, il faut revenir à la première partie du film et à ce combat perturbant mentionné plus haut que le spectateur vit comme un trauma, une insulte à son regard voire (peut-être ?) une énigme à résoudre. Dans cette fameuse scène du *catcheur aux agrafes* (on la nommera ainsi), le héros sort terrassé par une crise cardiaque ; c'est le tournant du récit car il lui faudra recomposer. Certes la scénographie et la dramaturgie

qui se déploient, appelle en filigrane, une lecture religieuse et politique mais elle fait aussi écho à un hors champ social que la suite du film viendra expliquer sinon combler.

- 26 Visualisons d'abord sans négliger le poids des mots et la sémantique des images : la stase du supplice infligé par ce *catcheur aux agrafes* fait découvrir un corps meurtri par les stigmates de *la passion* : passion du catch, inextinguible chez Randy Robinson, passion de la popularité qui le galvanise (son image du Ram), passion pour sa fille Stéphanie, délaissée, retrouvée puis à nouveau perdue (la culpabilité de Ramsinzky). La thématique filiale du film est d'ailleurs explicitement biblique : « Père pourquoi m'as-tu abandonnée ? » reproche la fille à son père au moment où il vient la visiter. Et le poids des fautes passées (originelles ?) et présentes (l'oubli du rendez-vous fixé pour la réconciliation) rend le pardon impossible et l'expiation inéluctable.
- 27 Mais dans ce combat supplicé, la figure christique n'est pas Randy. Ce serait plutôt son *adversaire aux agrafes* : le visage et l'enveloppe extérieure le soulignent ; il ne manque que la couronne d'épines pour que l'allusion soit complète. C'est ce personnage sinistre et inquiétant qui contraint le bélier à une ascension expiatoire et sacrificielle. Dans les saintes écritures convoquées par Cassidy dans la boîte de nuit (« sa blessure sera notre guérison » confie-t-elle à son client), *The Ram* évoquerait plutôt Barrabas entraîné vers le supplice. Rapporté au texte biblique, ce rapprochement est d'autant plus justifié que le catcheur a recours à un coup bas au foie de son rival pour faire cesser le supplice et regagner les faveurs de la foule, redevenant ainsi son préféré, celui que la versatilité sauvera momentanément. Filons alors jusqu'au bout la métaphore : entre l'intégriste religieux (l'agrafeur dément en treillis militaire) et l'agneau/bélier sacrificiel (Randy, *the Ram*), qui est Christ?
- 28 Comme souvent dans le *charivari* du catch, il subsiste en effet une confusion des rôles et des valeurs, qui peut être mise en rapport dans la scène finale, avec la crucifixion symbolique du héros bras en croix, perché au sommet des cordes avant la plongée dans les ténèbres (le coup du bélier : la signature de Randy devenu l'ange du ring). Cette pénombre prolonge alors la métaphore du spectacle et de ses paillettes en renvoyant à l'envers du décorum, du star system (et du système social) où ne subsistent que le vide et le néant ainsi que les lointaines clameurs des *jeux du cirque* qui continuent à servir d'exutoire. En période de crise, la catharsis du spectacle est toujours socialement plus opérante...
- 29 Au-delà du manichéisme du catch, le film joue effectivement sur cette ambiguïté. De la même façon, cette échelle métallique disposée sur le ring, tout en étant un accessoire consacré du catch indépendant, n'est pas sans évoquer, celle de Jacob que montent et descendent, en songe, les anges qui bénissent sa descendance. Si on s'en tient à la mythologie, le récit de Jacob est celui du combat d'un *héros/victime* qui a déserté, comme Randy, la maison familiale. A ceci près cependant que dans cette destinée de catcheur, il n'y a pas de descendance bénie : le lien filial est définitivement rompu et l'embryon d'espoir avec l'hôtesse du *Queezes* dont le lutteur est amoureux, n'est que le leurre d'une impossible rédemption.
- 30 En rester à cet inconscient religieux n'est pourtant pas suffisant si l'on prend en considération le décorum de ce combat sans merci. Les barbelés disposés sur le ring, la planche cloutée sur laquelle retombe bruyamment la masse des corps, les visages et les poitrines ensanglantés... bref tout cet attirail supplicé renvoie dans l'imaginaire politique des années 2000, à la torture des camps de prisonniers, perpétrée par l'armée américaine lors des conflits en Irak (Guantanamo ?). Le catcheur paranoïaque qui s'auto martyrise en

s'agrafant des billets de banque sur le front et sur le dos duquel Randy, pour se venger, renverse les détritiques de la poubelle, est-il une allusion au courant religieux ultraconservateur à qui Bush doit son élection et sa réélection ? On serait tenté de le penser si on met en écho cette scène avec la relégation sociale et la privation d'espoir de l'anti-héros réduit à exercer des petits boulots pour survivre. Ce fameux billet vert agrafé au front de cette Amérique malade n'est-il pas le symbole dérisoire du seul credo affiché avant l'écroulement du système capitaliste et les ruines financières et sociales laissées par George W. Bush ? Les autres sales dollars qui jonchent le ring sont autant d'indices qui, dans ce corrobore sanguinolent, pourraient accréditer cette idée.

- 31 Revenons néanmoins à la réalité : dans ce théâtre de la démesure, rien ne prête jamais vraiment à conséquences ; pas plus les facéties du geste que l'expression des postures ou la fable des intentions. Au catch comme au cinéma, le spectateur vit ses émotions par procuration. Reste que dans cette écriture du retour proposée par le film (l'improbable comeback), c'est bien une Amérique déboussolée, hagarde, mise KO debout que peint à la scène comme à la vie, *The Wrestler*. Une Amérique qui ne maîtrise plus rien, qui sombre (le dernier plan du film), et dont la seule espérance serait un passé recomposé. La violence du catch, fût-elle simulée n'est peut-être pas pire que la violence sociale en dehors du ring : « *outside* » dit le bélier. Si on le regarde rétrospectivement, il se pourrait bien alors que sur le ring du catch défloré par le cinéma, *The Wrestler* soit venu à sa façon, sonner définitivement le glas de l'ère de Georges W. Bush.

Les avatars de la célébrité

- 32 Une seconde raison qui donne à ce film valeur de témoignage tient au fait que cette histoire de catcheur peut aussi se lire comme une intrusion par la petite porte, dans la société du spectacle : ses règles, ses exigences, ses turpitudes, les destins de relégation qu'elle dessine. On l'a déjà signalé : Darren Aronofsky s'emploie à la regarder dans l'intimité sociale du groupe de catcheurs dont il extrait l'un de ses anciens héros, sans stigmatiser ou donner des leçons. Pas d'explications dans ce film qui montre ce qui est et non ce qu'on voudrait qu'il soit. C'est très souvent le cas des films américains consacrés à la boxe; ils sont construits comme des radiographies sociales lorsqu'ils campent le décor et se bornent à suivre leurs personnages dans leur univers de références¹⁴.
- 33 Dès l'ouverture en effet, le générique du film situe le catch dans la chronique des journaux spécialisés qui alimentent le spectacle, font et défont les champions. Les catcheurs (vieillissants ou pas) sont des lutteurs de seconde zone qui survivent dans les petits galas ; ce ne sont pas (ou plus) les grandes vedettes de la télévision exhibées sous les feux de la rampe. Ces rescapés des fédérations sont d'ailleurs présentés comme des prolétaires instables et précarisés : rupture des attaches avec la communauté, mode d'existence ambulatoire, force de travail abîmée par la pharmacopée illicite, absence de sécurité médicale et financière, vacuité de l'existence hors travail dans les lieux de repli... Certes, *le savoir y faire* avec le public suscite encore l'admiration mais la prestation fait de moins en moins recette même si le capital de célébrité séduit encore les adolescentes en mal d'idoles ou les jeunes *groupies* qui manipulent les figurines *collectors* et leurs avatars virtuels sur leur console Nintendo. A la table de la journée porte ouverte, les exposants sont plus nombreux que les visiteurs et l'un d'eux, las d'attendre ses clients, finit par s'assoupir. La caméra fixe alors béquilles, prothèses et bandages des sociétaires vétérans. La préretraite n'est pas une condition enviable dans ce milieu d'artistes; mieux vaut aller

exercer ses talents dans des professions plus commerçantes où il est encore possible de parader un peu.

- 34 A ce titre la reconversion contrariée de Randy « Le bélier » en vendeur improbable de plats préparés au rayon charcuterie est édifiante car elle met en parallèle (non sans humour) deux métiers de représentation dans lesquels le transfert de compétences (du marché du spectacle au petit commerce de détail), n'est évidemment pas gagné d'avance. La notoriété s'est défaite, la ferveur a fait place à la routine, le jeu de rôle qui fabriquait l'identité n'y est plus. Dès lors, il n'y a que la révolte qui puisse redonner du sens à la vie en dépit des risques de rechute. A ce moment de basculement, un plan fixe l'attention sur les doigts ensanglantés de Randy sur la lame de la trancheuse à jambon. Cette image n'est pas anodine ; elle appelle un acte (physiologique) de *reprise en mains* du destin qui permet de retrouver la sensation du combat et de sécher les larmes. De là, le dénouement du film qui s'achève sur une *sublime* figure de suspension que le spectateur découvrira. Reste pourtant la chanson de Bruce Springsteen¹⁵ à écouter jusqu'à la fin du générique comme l'on buvait jadis les paroles Bob Dylan¹⁶ quand elles parlaient de l'Amérique.

Pour conclure : que visualise la fiction ?

- 35 « Le catch a la vertu d'être un spectacle excessif » écrivait Roland Barthes. Que montre alors cet excès sur « le monde où l'on catche » aujourd'hui lorsque pour la première fois, la fiction cinématographique choisit de s'en emparer ? Il y a beau temps en effet qu'au catch comme au cinéma, la fable manichéenne du bon et de méchant ne fait plus autant recette. Les temps ont changé et le public s'est lassé, il lui faut un autre show !
- 36 Sans doute est-ce un signe du temps que dans la profusion des productions à grand spectacle, *The Wrestler* renonce à prendre le parti du show comme le fait la télévision. Il dévoile au contraire les secrets de la fabrique et pénètre dans la coulisse des travailleurs du ring. Du même coup, la fiction se mue en témoignage social ; elle propose à sa façon un exercice de déconstruction. Une expérience d'être et de se comporter dans ce monde social très particulier, se raconte et le film en restitue toute l'intensité dans le contexte social où la fiction saisit cette expérience et la rend intelligible. Pas de magie du spectacle dans ce *film/portrait* mais un certain désenchantement : une popularité qui se tarit, du lien qui s'est défait, une reconversion vouée à l'échec.
- 37 Comment alors interpréter ce matériau de représentation construit par le dispositif ? Le risque est grand en effet de s'abandonner à une lecture endogène de la fiction qui viendrait se substituer au travail d'objectivation d'autant que le donné à voir procède déjà ici d'un projet de déconstruction.
- 38 A tout le moins convient-il en amont de la démarche, de situer le contexte de production dans lequel le substrat social de la fiction se déploie et par quelles médiations esthétiques, le dispositif du cinéma s'empare de la réalité pour raconter une histoire dont il est raisonnable de penser qu'elle *travaille* la société comme elle est *travaillée* par elle. Au cinéma, la visualisation propose certes de reconfigurer, en la mettant en récit, la réalité sociale mais dans l'enquête ethnographique, elle peut aussi être un moyen pour le chercheur, d'observer cette même réalité pour en rendre raison. Bien entendu, cette mise en correspondance de l'une et l'autre démarche ne signifie pas que le cinéaste et l'ethnologue aient à résoudre les mêmes problèmes : à l'écran, le but recherché consiste à mettre en énigme un matériau d'images ; dans le compte rendu ethnographique, l'objectif

est de collecter des données sur la réalité pour en expliquer mécanismes et déterminants. Au demeurant le spectacle comme le film, toutes représentations qu'ils soient, constituent bel et bien un aspect de la dimension sociale du catch qu'il serait préjudiciable d'écarter si on veut en rendre compte. Deux scènes donc et deux cultures de scène sont à mettre en relation et il n'est pas toujours simple de savoir laquelle s'alimente à l'autre dans chacune des deux prestations.

- 39 Reste que dans les deux approches, la visualisation constitue bien la condition concrète par laquelle cette expérience *d'être dans le monde social* s'actualise dans la vie réelle comme dans sa reconstitution cinématographique. Sur ce plan comme le remarquait avec subtilité Arlette Farge, il est curieux de constater que le cinéaste parvient parfois à réaliser un rêve d'historien : « La fiction ou l'archive (la donnée d'enquête ?) ne sont pas le réel historique » écrivait l'historienne, « mais la visualisation est la condition d'une expérience historique (sociale ?). Tandis que l'historien (l'ethnographe ?) peut tenter d'approcher cette expérience en déployant beaucoup d'efforts et de ruses, le cinéaste la réalise presque par nature». ¹⁷
- 40 L'exercice d'interprétation entrepris ici pour *The Wrestler* n'a pas la prétention d'embrasser des questions aussi vastes. On en tirera trois enseignements :
- 41 1- Partant de l'instruction donnée par une enquête préalablement réalisée sur le milieu du catch, l'étude permet de questionner la crédibilité du film dans la propension qu'il a, non pas à être fidèle à la réalité mais de faire accéder le spectateur à une certaine profondeur sociale de la représentation.
- 42 2- Si on le situe dans le contexte de l'offre de cinéma, cette première fiction sur le catch présente deux caractéristiques singulières : le régime d'images proposé déplace les mécanismes de la croyance qui au catch comme au cinéma, accomplissent habituellement la fonction de divertissement. Du même coup, le film confronte à des dimensions de la vie sociale habituellement occultées (la coulisse du catch) comme il révèle un certain nombre de productions symboliques (rites, tabous, transgressions) que toute théâtralisation du monde social met en branle (la scène du catch).
- 43 3- Ce matériau de représentation peut aussi être décodé comme un analyseur de la société qui le produit (la fable du catch) ; non pas que le film renvoie le reflet fidèle de la société mais il met en scène des contentieux (sociaux, idéologiques, politiques, théologiques, symboliques...) qui traversent le monde social d'aujourd'hui. Que le catch cristallise ces contentieux pour faire son show, n'est pas nouveau mais qu'un film vienne en actualiser soubassements et substrats sociaux, méritait que l'on y porte attention.

BIBLIOGRAPHIE

- Balandier, Georges. 1992. *Le pouvoir sur scène* (Paris: Editions Balland)
- Barthes, Roland. 1970. « Le monde où l'on catch », in *Mythologies* (Paris: Seuil, réédition, Paris)
- Carter, Angela. 1976. "Giants Playtime", *New Society*, janvier.

- Elias, Norbert and Dunning Eric. 1987. *Quest for excitement, sport and leisure in the civilizing process* (London: Basil Blackwell)
- Farge, Arlette. 1998. « Écriture historique, écriture cinématographique », in Antoine De Baecque et Christian Delage, dir. *De l'histoire au cinéma* (Paris/Bruxelle : IHT-CNRS/Complexe, collection « Histoire du temps présent »).
- Groell, Dimitri et Niedmala Jan. 2009. *La face cachée du catch: Ring, Couloisses et Business* (Books on Demand, France)
- Jenkins, Henry. 1997. "Never Trust a snake; WWF Wrestling as masculine melodrama." *Out of bounds: Sports, Medias and Politics of Identity*. Editions Aaron Baker and Todd Boyd (Bloomington : Indiana UP).
- Lamoureux, Christophe. 2006. « Nous avons gagné ce soir : le peuple et ses champions dans le cinéma de boxe », in Alain Pessin et Joëlle Deniot, dir. *Les peuples de l'art : tome 2* (Paris : Editions L'Harmattan), pp. 95-128.
- Lamoureux, Christophe. 1995. « Bas les masques : le catch et la culture populaire (1950/1970) » in Joëlle Deniot et Catherine Dutheil, dir. *Métamorphoses ouvrières: tome 2* (Paris: Editions l'Harmattan)
- Lamoureux, Christophe. 1993. *La grande parade du catch* (Presses Universitaires du Mirail, Toulouse)
- Lamoureux, Christophe. 1985. «Le jeu du catch : le sport et son spectacle », *Ethnologie Française*, XV.
- Levaretto, Jean-Marc. 2006. *Introduction à une anthropologie du spectacle* (Paris : La Dispute)
- Loyer, Frédéric. 2010. *Histoire de la lutte et du catch en France* (Caen : Presses Universitaires de Caen)
- Mauss, Marcel. 1968. *Sociologie et anthropologie* (Paris : Presses Universitaires de France)
- Monetti, Sandro. 2010. *Mickey Rourke: Wrestling with Demons* (Paris: Transit Editeur)
- Panofski, Erwin. 1996. « Style et matière du septième art », in *Trois essais sur le style*. (Paris : Editions Le Promeneur).
- Rauch, André. 1993. *Boxe, violence du vingtième siècle* (Aubier)
- Rivière Claude et Piette Albert. 1990. *Nouvelles idoles, nouveaux cultes, dérives de la sacralité ?* (Paris: Editions l'Harmattan)
- Sehmy, Dalbir S. *Wrestling and popular culture* (Purdue University Press, volume 4, Issue 1)
- Stone, G.P. 1972. "Play, display and Wrestling, the great American passion play", in *Readings in The Sociology of Sport* (Toronto: University of Toronto Press)
- Sullivan, Kevin. 2010. *The WWE championship: A look back at the rich history of the WWE Championship* (New York : Simon and Schuster)
- Turner, Victor W. 1990. *Le phénomène rituel* (Paris : Presses Universitaires de France, collection Ethnologie)
- Thoret, Jean Baptiste. 2006. *Le cinéma américain des années 70* (Paris: Editions Cahiers du cinema)
- Verret, Michel. 1987. *La culture ouvrière* (ACL Editions, Crocus, Saint-Sébastien sur Loire)
- Wacquant, Loïc J. D. 2002. *Corps et âme, carnet ethnographique d'un apprenti boxeur* (Marseille : Agone)

NOTES

1. Voir le reportage de la journaliste Christel De Taddéo consacré à la renaissance du catch dans les salles des banlieues parisiennes : « *Bienvenue chez les catcheurs* », Journal du dimanche, 20 avril 2008, p. 10.
2. Roland Barthes, *Le monde où l'on catche, Mythologies*, Editions du Seuil, collection Points, réédition, Paris, 1970.
3. Christophe Lamoureux, *La grande parade du catch : rituels et facéties d'un divertissement populaire*. Presses Universitaires du Mirail, collection *Socio-logiques*, Toulouse, décembre 1993. Réalisée entre 1989 et 1992 l'enquête de terrain a porté initialement sur un petit club de catch du Pays de Retz, près de Nantes et a été élargie à une étude plus globale sur le catch français et américain. L'investigation s'est donc peu ou prou déroulée à la même période que l'action du film d'Aronofsky ; elle a aussi exploré le même univers du catch dit de *seconde zone* mais dans le contexte français où la professionnalisation et le business du spectacle sont beaucoup moins développés.
4. Dans un reportage publié dans la semaine de la sortie de *The Wrestler*, Jean-Michel Décugis souligne l'intérêt renouvelé des préadolescents et des jeunes adultes, et pour la pratique du catch (les clubs sont très sollicités) et pour l'ambiance des grands combats diffusés désormais sur NT1 dans l'émission « Catch Attack ». La *wrestlermania* a d'ailleurs connu un relent de popularité lors de la venue des stars du show américain à Paris /Bercy en 2007. « *Le palais des sports était plein à craquer* », constate le journaliste ; *Le grand retour du catch*, Le Point, 12 février 2009.
5. Nous les avons recensés pour faire l'inventaire minutieux des jeux de rôles sur la scène du show américain dans l'épilogue du livre sous le titre de « la galerie des horribles » à partir du magazine de la World Wrestling Fédération diffusé en langue française en France, au début des années 90 (Lamoureux 1993, pp 347-367).
6. Voir par exemple la critique d'Emmanuel Burdeau sur *The Wrestler* qui ouvre le numéro 642 des Cahiers du cinéma du mois de février 2009, intitulée *Hourra sur la viande!* Dans la revue concurrente, Frank Garbarz de *Positif* (numéro 576, février 2009) titre à propos du film « *La traversée des apparences* » et achève son papier par une citation du texte fameux de Roland Barthes.
7. A l'instar du film éponyme *Si loin, si proche* signé du cinéaste allemand et sorti en 1993. L'argument du scénario est édifiant si on le considère comme un commentaire sur le cinéma: « le mur de Berlin est tombé. Cassiel est un ange, comme Damiel autrefois, qui a préféré devenir humain pour Marion la trapéziste. Cassiel décide de devenir humain mais tout se passe mal.
8. Sur cette question du contrat de fiction, lire pour le cinéma et la télévision, les textes très suggestifs de la cinéaste Catherine Breillat (*De l'importance d'être haï*) et du vidéaste Jean-Paul Fargier (*La télévision pure ?*) dans le revue *Trafic*, numéro 50 (*qu'est ce que le cinéma ?*), Paris, été 2004.
9. Voir sur ce thème, l'article très heuristique d'Erwin Panofsky, « Style et matière du septième art ». Dès sa création, suggère l'historien d'art, le cinéma a redynamisé les liens souvent distendus dans les autres formes d'expression artistique, entre la production et la réception. La fonction du cinéma, écrit l'auteur « *c'est de réinventer à l'écran une réalité qui ait du style* ».
10. Dans son intention de dévoilement, *The Wrestler* n'est pas sans rappeler le documentaire américain *Beyond the mat* réalisé par Barry W. Blaustein et sorti en mars 2000 sur les écrans américains. Le film fait le choix de montrer les lutteurs professionnels en dehors du ring, principalement Mick Foley, Terry Funk et Jake Roberts confrontés aux turpitudes de leur longue carrière respective à la *World Wrestling Federation*. Dans le film d'Aronofsky, le personnage du Ram joué par Mickey Rourke évoque directement celui de Roberts dont la popularité était grande dans

les années 80 et a brutalement décliné quinze ans plus tard. Le témoignage donné par *Beyond the mat* montre le catcheur fréquenter les galas de seconde zone. Dans une séquence du documentaire, l'on découvre Roberts dans une chambre d'hôtel, fumer du crack et rêver à haute voix de ses frasques sexuelles. Comme Randy dans *The Wrestler*, la tentative de Roberts de se réconcilier avec sa fille sera vouée à l'échec.

11. Christophe Lamoureux, *Un paradis perdu : la vision de l'Amérique dans le cinéma de Michael Cimino*, texte donné pour *Le cinématographe* (Nantes) et *Les 400 coups* (Angers) à l'occasion de la rétrospective des films du cinéaste en novembre et décembre 2004 ; en cours de publication.

12. Sur cette période clé de l'histoire du cinéma américain qui vient après celle de l'emprise des stars et des grands studios, fait référence l'excellent livre de Jean-Baptiste Thoret, *Le cinéma américain des années 70*.

13. Cette analyse de la veine théologique du film doit beaucoup à Didier Arnaud, spécialiste du cinéma britannique et professeur de civilisation anglaise à l'Université d'Angers. Nous tenons à le remercier pour le dialogue fécond entretenu avec lui, après la projection du film.

14. C'est le cas de *Fat city* (Huston, 1972) dont l'action se situe dans l'univers des travailleurs agricoles saisonniers du Texas à la frontière mexicaine ou encore de *Raging Bull* (Scorsese, 1981) dont l'ambiance de la *Little Italy* des années cinquante imprègne fortement le début de la carrière de Jake La Motta. Dans *the Set up* (Robert Wise, 1949) la radiographie sociale de la boîte de seconde zone est pour ainsi dire décuplée par le scénario du film qui se déroule en temps réel dans un faubourg d'une petite ville américaine (Lamoureux 2006).

15. Il est peu fréquent qu'une star du rock comme Bruce Springsteen accepte de composer une chanson spécialement dédiée à un film, surtout lorsqu'il s'agit comme c'est le cas pour *The Wrestler*, d'une production indépendante. Dans le dossier de presse, Darren Aronofsky affirme que cette chanson au titre éponyme, composée en amont de la production à partir du seul scénario, a été offerte par le Boss à son ami Mickey Rourke.

16. Dans les dictionnaires spécialisés, Bruce Springsteen, artiste très engagé dans le combat politique dont les textes de chansons portent souvent sur les milieux populaires américains, revendique haut et fort, l'héritage musical laissé par Bob Dylan et de « *la protest song* ».

17. Arlette Farge, *Le cinéma est la langue maternelle du vingtième siècle*, entretien donné à Antoine de Baecque, Cahiers du cinéma, n° hors série, novembre 2000. Sur ces questions, voir aussi Christian Delage et Vincent Guigueno *L'historien et le film*, ainsi que les deux ouvrages d'Antoine De Baecque, *Feu sur le quartier général, le cinéma traversé : texte, entretiens, récits*, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma Paris, avril 2008 et surtout : *L'histoire caméra*, Gallimard, Paris, septembre 2008.

RÉSUMÉS

Parce qu'il peut être défini comme un *sport/fiction* dans lequel le combat est simulé et les jeux de corps valent surtout comme des jeux de scène, le catch fonctionne déjà comme un spectacle de cinéma. Construit comme un *témoignage fictif* portant sur le *come back* d'un ancien champion, *The Wrestler* (2008), premier film sur le catch américain, renonce pourtant à prendre le parti du show. Son récit dévoile les secrets de la fabrique et pénètre dans la coulisse des travailleurs du ring. De même coup la fiction se mue en reportage social et propose un exercice de déconstruction. Une expérience sensible d'être et se comporter dans ce monde peu visible se donne à voir et le film en restitue l'intensité dans le contexte social où la fiction la saisit et la rend intelligible.

Instruite en amont par une enquête sociologique sur le catch français et américain, l'étude ethnographique du matériau filmique proposée ici, interroge les médiations esthétiques et l'appareillage symbolique par lesquels le dispositif du cinéma déflore la mise en spectacle du catch. La mise en relation des scènes de ring et du hors champ social met en évidence les contentieux qui traversent la société américaine d'aujourd'hui.

INDEX

Mots-clés : catch, spectacle, film, cinéma, fiction, Amérique, show

Keywords : wrestling, United States

AUTEUR

CHRISTOPHE LAMOUREUX

CENS (Centre Nantais de Sociologie, EA 3260)