

M Y T H O L O G I E S

inutile (et donc aristocratique) d'une économie où la seule valeur d'échange est le geste.

Mais ce geste, pour signifier qu'il se confond avec l'acte, doit polir toute emphase, s'annuler jusqu'au seuil perceptif de son existence ; il ne doit avoir que l'épaisseur d'une liaison entre la cause et l'effet : la désinvolture est ici le signe le plus astucieux de l'efficacité ; chacun y retrouve l'idéalité d'un monde rendu à merci sous le pur gestuaire humain, et qui ne se ralentirait plus sous les embarras du langage : les gangsters et les dieux ne parlent pas, ils bougent la tête, et tout s'accomplit.

Barthes, Roland. Mythologies

LE VIN ET LE LAIT

Le vin est senti par la nation française comme un bien qui lui est propre, au même titre que ses trois cent soixante espèces de fromages et sa culture. C'est une boisson-totem, correspondant au lait de la vache hollandaise ou au thé absorbé cérémonialement par la famille royale anglaise. Bachelard a déjà donné la psychanalyse substantielle de ce liquide, à la fin de son essai sur les réveries de la volonté, montrant que le vin est suc de soleil et de terre, que son état de base est, non pas l'humide, mais le sec, et qu'à ce titre, la substance mythique qui lui est le plus contraire, c'est l'eau.

A vrai dire, comme tout totem vivace, le vin supporte une mythologie variée qui ne s'embarrasse pas des contradictions. Cette substance galvanique est toujours considérée, par exemple, comme le plus efficace des désaltérants, ou du moins la soif sert de premier alibi à sa consommation (« il fait soif »). Sous sa forme rouge, il a pour très vieille hypostase, le sang, le liquide dense et vital. C'est qu'en fait, peu importe sa forme humérale ; il est avant tout une substance de conversion, capable de retourner les situations et les états, et d'extraire des objets leur contraire ; de faire, par exemple, d'un faible un fort, d'un silencieux, un bavard ; d'où sa vieille hérédité alchimique, son pouvoir philosophique de transmuter ou de créer *ex nihilo*.

Étant par essence une fonction, dont les termes peuvent

changer, le vin détiend des pouvoirs en apparence plastiques : il peut servir d'alibi aussi bien au rêve qu'à la réalité, cela dépend des usagers du mythe. Pour le travailleur, le vin sera qualification, facilité démiurgique de la tâche (« cœur à l'ouvrage »). Pour l'intellectuel, il aura la fonction inverse : le « petit vin blanc » ou le « beaujolais » de l'écrivain seront chargés de le couper du monde trop naturel des cocktails et des boissons d'argent (les seules que le snobisme pousse à lui offrir) ; le vin le délivrera des mythes, lui ôtera de son intellectuel, l'égalerà au prolétaire ; par le vin, l'intellectuel s'approche d'une virilité naturelle, et pense ainsi échapper à la malédiction qu'un siècle et demi de romantisme continue à faire peser sur la cérébralité pure (on sait que l'un des mythes propres à l'intellectuel moderne, c'est l'obsession « d'en avoir »).

Mais ce qu'il y a de particulier à la France, c'est que le pouvoir de conversion du vin n'est jamais donné ouvertement comme une fin : d'autres pays boivent pour se saouler, et cela est dit par tous ; en France, l'ivresse est conséquence, jamais finalité ; la boisson est sentie comme l'étalement d'un plaisir, non comme la cause nécessaire d'un effet recherché : le vin n'est pas seulement philtre, il est aussi acte durable de boire : le *geste* a ici une valeur décorative, et le pouvoir du vin n'est jamais séparé de ses modes d'existence (contrairement au whisky, par exemple, bu pour son ivresse « la plus agréable, aux suites les moins pénibles », qui s'avale, se répète, et dont le boire se réduit à un acte-cause).

Tout cela est connu, dit mille fois dans le folklore, les proverbes, les conversations et la Littérature. Mais cette universalité même comporte un conformisme : croire au vin est un acte collectif contraignant ; le Français qui prendrait quelque distance à l'égard du mythe, s'exposerait à des problèmes menus mais précis d'intégration, dont le premier serait justement d'avoir à s'expliquer. Le principe d'universalité joue ici à plein, en ce sens que la société *nomme* malade, infirme ou vicieux, quiconque ne croit pas au vin : elle ne le *comprend* pas (aux deux sens, intellectuel et spatial, du terme). A l'opposé,

un diplôme de bonne intégration est décerné à qui pratique le vin : *savoir* boire est une technique nationale qui sert à qualifier le Français, à prouver à la fois son pouvoir de performance, son contrôle et sa sociabilité. Le vin fonde ainsi une morale collective, à l'intérieur de quoi tout est racheté : les excès, les malheurs, les crimes sont sans doute possibles avec le vin, mais nullement la méchanceté, la perfidie ou la laideur ; le mal qu'il peut engendrer est d'ordre fatal, il échappe donc à la pénalisation, c'est un mal de théâtre, non un mal de tempérament.

Le vin est socialisé parce qu'il fonde non seulement une morale, mais aussi un décor ; il orne les cérémoniaux les plus menus de la vie quotidienne française, du casse-croûte (le gros rouge, le camembert), au festin, de la conversation de bistrot au discours de banquet. Il exalte les climats, quels qu'ils soient, s'associe dans le froid à tous les mythes du réchauffement, et dans la canicule à toutes les images de l'ombre, du frais et du piquant. Pas une situation de contrainte physique (température, faim, ennui, servitude, dépaysement) qui ne donne à rêver le vin. Combiné comme substance de base à d'autres figures alimentaires, il peut couvrir tous les espaces et tous les temps du Français. Dès qu'on atteint un certain détail de la quotidienneté, l'absence de vin choque comme un exotisme : M. Coty, au début de son septennat, s'étant laissé photographier devant une table intime où la bouteille Dumesnil semblait remplacer par extraordinaire le litron de rouge, la nation entière entra en émoi ; c'était aussi intolérable qu'un roi célibataire. Le vin fait ici partie de la raison d'État.

Bachelard avait sans doute raison de donner l'eau comme le contraire du vin : mythiquement, c'est vrai ; sociologiquement, du moins aujourd'hui, ce l'est moins ; des circonstances économiques ou historiques ont dévolu ce rôle au lait. C'est maintenant le véritable anti-vin : et non seulement en raison des initiatives de M. Mendès-France (d'allure volontairement mythologique : lait bu à la tribune comme le *spinach* de Mathurin), mais aussi parce que dans la grande morphologie des substances, le lait est contraire au feu par toute sa densité molé-

culaire, par la nature crémeuse, et donc sopitive, de sa nappe ; le vin est mutilant, chirurgical, il transmute et accouche ; le lait est cosmétique, il lie, recouvre, restaure. De plus, sa pureté, associée à l'innocence enfantine, est un gage de force, d'une force non réulsive, non congestive, mais calme, blanche, lucide, tout égale au réel. Quelques films américains, où le héros, dur et pur, ne répugnait pas devant un verre de lait avant de sortir son colt justicier, ont préparé la formation de ce nouveau mythe parafalien : aujourd'hui encore, il se boit parfois à Paris, dans des milieux de durs ou de gouapes, un étrange lait-grenadine, venu d'Amérique. Mais le lait reste une substance exotique ; c'est le vin qui est national.

La mythologie du vin peut nous faire d'ailleurs comprendre l'ambiguïté habituelle de notre vie quotidienne. Car il est vrai que le vin est une belle et bonne substance, mais il est non moins vrai que sa production participe lourdement du capitalisme français, que ce soit celui des bouilleurs de crû ou celui des grands colons algériens qui imposent au Musulman, sur la terre même dont on l'a dépossédé, une culture dont il n'a que faire, lui qui manque de pain. Il y a ainsi des mythes fort aimables qui ne sont tout de même pas innocents. Et le propre de notre aliénation présente, c'est précisément que le vin ne puisse être une substance tout à fait heureuse, sauf à oublier indûment qu'il est aussi le produit d'une expropriation.

LE BIFTECK ET LES FRITES

Le bifteck participe à la même mythologie sanguine que le vin. C'est le cœur de la viande, c'est la viande à l'état pur, et quiconque en prend, s'assimile la force taurine. De toute évidence, le prestige du bifteck tient à sa quasi-cruidité : le sang y est visible, naturel, dense, compact et séable à la fois ; on imagine bien l'ambrosie antique sous cette espèce de matière lourde qui diminue sous la dent de façon à bien faire sentir dans le même temps sa force d'origine et sa plasticité à s'épancher dans le sang même de l'homme. Le sanguin est la raison d'être du bifteck : les degrés de sa cuisson sont exprimés, non pas en unités caloriques, mais en images de sang ; le bifteck est *saignant* (rappelant alors le flot artériel de l'animal égorgé), ou *bleu* (et c'est le sang lourd, le sang pléthorique des veines qui est ici suggéré par le violine, état superlatif du rouge). La cuisson, même modérée, ne peut s'exprimer franchement ; à cet état contre-nature, il faut un euphémisme : on dit que le bifteck est *à point*, ce qui est à vrai dire donné plus comme une limite que comme une perfection.

Manger le bifteck saignant représente donc à la fois une nature et une morale. Tous les tempéraments sont censés y trouver leur compte, les sanguins par identité, les nerveux et les lymphatiques par complément. Et de même que le vin devient pour bon nombre d'intellectuels une substance médiumnique qui les conduit vers la force originelle de la

nature, de même le bifteck est pour eux un aliment de rachat, grâce auquel ils prosaïsent leur cérébralité et conjurent par le sang et la pulpe molle, la sécheresse stérile dont sans cesse on les accuse. La vogue du steak tartare, par exemple, est une opération d'exorcisme contre l'association romantique de la sensibilité et de la malactivité : il y a dans cette préparation tous les états germinants de la matière : la purée sanguine et le glorieux de l'œuf, tout un concert de substances molles et vives, une sorte de compendium significatif des images de la pré-parturition.

Comme le vin, le bifteck est, en France, élément de base, nationalisé plus encore que socialisé ; il figure dans tous les décors de la vie alimentaire : plat, bordé de jaune, semelle, dans les restaurants bon marché ; épais, juteux, dans les bistrot spécialisés ; cubique, le cœur tout humecté sous une légère croûte carbonisée, dans la haute cuisine ; il participe à tous les rythmes, au confortable repas bourgeois et au casse-croûte bohème du célibataire ; c'est la nourriture à la fois expéditive et dense, il accomplit le meilleur rapport possible entre l'économie et l'efficacité, la mythologie et la plasticité de sa consommation.

De plus, c'est un bien français (circonscribit, il est vrai, aujourd'hui par l'invasion des steaks américains). Comme pour le vin, pas de contrainte alimentaire qui ne fasse rêver le Français de bifteck. A peine à l'étranger, la nostalgie s'en déclare, le bifteck est ici paré d'une vertu supplémentaire d'élégance, car dans la complication apparente des cuisines exotiques, c'est une nourriture qui joint, pense-t-on, la succulence à la simplicité. National, il suit la cote des valeurs patriotiques : il les renfloue en temps de guerre, il est la chair même du combattant français, le bien inaliénable qui ne peut passer à l'ennemi que par trahison. Dans un film ancien (*Deuxième Bureau contre Kommandantur*), la bonne du curé patriote offre à manger à l'espion boche déguisé en clandestin français : « Ah, c'est vous, Laurent ! Je vais vous donner de mon bifteck. » Et puis, quand l'espion est démasqué : « Et moi qui lui ai donné de mon bifteck ! ». Suprême abus de confiance.

Associé communément aux frites, le bifteck leur transmet son lustre national : la frite est nostalgique et patriote comme le bifteck. *Match* nous a appris qu'après l'armistice indochinois, « le général de Castries pour son premier repas demanda des pommes de terre frites ». Et le Président des Anciens Combattants d'Indochine, commentant plus tard cette information, ajoutait : « On n'a pas toujours compris le geste du général de Castries demandant pour son premier repas des pommes de terre frites. » Ce que l'on nous demandait de comprendre, c'est que l'appel du Général n'était certes pas un vulgaire réflexe matérialiste, mais un épisode rituel d'appropriation de l'ethnie française retrouvée. Le Général connaissait bien notre symbolique nationale, il savait que la frite est le signe alimentaire de la « francité ».

traire : le bateau peut bien être symbole de départ ; il est, plus profondément, chiffre de la clôture. Le goût du navire est toujours joie de s'enfermer parfaitement, de tenir sous sa main le plus grand nombre possible d'objets, de disposer d'un espace absolument fini : aimer les navires, c'est d'abord aimer une maison superlative, parce que close sans rémission, et nullement les grands départs vagues : le navire est un fait d'habitat avant d'être un moyen de transport. Or tous les bateaux de Jules Verne sont bien des « coins du feu » parfaits, et l'énormité de leur périple ajoute encore au bonheur de leur clôture, à la perfection de leur humanité intérieure. Le *Nautilus* est à cet égard la caverne adorable : la jouissance de l'enfermement atteint son paroxysme lorsque, du sein de cette intimité sans fissure, il est possible de voir par une grande vitre le vague extérieur des eaux, et de définir ainsi dans un même geste l'intérieur par son contraire.

La plupart des bateaux de légende ou de fiction sont à cet égard, comme le *Nautilus*, thème d'un enfermement chéri, car il suffit de donner le navire comme habitat de l'homme pour que l'homme y organise aussitôt la jouissance d'un univers rond et lisse, dont d'ailleurs toute une morale nautique fait de lui à la fois le dieu, le maître et le propriétaire (*seul maître à bord*, etc.). Dans cette mythologie de la navigation, il n'y a qu'un moyen d'exorciser la nature possessive de l'homme sur le navire, c'est de supprimer l'homme et de laisser le navire seul ; alors le bateau cesse d'être boîte, habitat, objet possédé ; il devient œil voyageur, frôleur d'infinis ; il produit sans cesse des départs. L'objet véritablement contraire au *Nautilus* de Verne, c'est le *Bateau ivre* de Rimbaud, le bateau qui dit « je » et, libéré de sa concavité, peut faire passer l'homme d'une psychanalyse de la caverne à une poétique véritable de l'exploration.

PUBLICITÉ DE LA PROFONDEUR

J'ai indiqué qu'aujourd'hui la publicité des détergents flattait essentiellement une idée de la profondeur : la saleté n'est plus arrachée de la surface, elle est expulsée de ses loges les plus secrètes. Toute la publicité des produits de beauté est fondée, elle aussi, sur une sorte de représentation épique de l'intime. Les petits avant-propos scientifiques, destinés à introduire publiquement le produit, lui prescrivent de nettoyer en profondeur, de débarrasser en profondeur, de nourrir en profondeur, bref, coûte que coûte, de s'infiltrer. Paradoxalement, c'est dans la mesure où la peau est d'abord surface, mais surface vivante, donc mortelle, propre à sécher et à vieillir, qu'elle s'impose sans peine comme tributaire de racines profondes, de ce que certains produits appellent *la couche basique de renouvellement*. La médecine permet d'ailleurs de donner à la beauté un espace profond (le derme et l'épiderme) et de persuader aux femmes qu'elles sont le produit d'une sorte de circuit germinatif où la beauté des efflorescences dépend de la nutrition des racines.

L'idée de profondeur est donc générale, pas une réclame où elle ne soit présente. Sur les substances à infiltrer et à convertir au sein de cette profondeur, vague total ; on indique seulement qu'il s'agit de *principes* (vivifiants, stimulants, nutritifs) ou de *sucs* (vitaux, revitalisants, régénérants), tout un vocabulaire moléculaire, à peine compliqué d'une pointe de scien-

tisme (*l'agent bactéricide R 51*). Non, le vrai drame de toute cette petite psychanalyse publicitaire, c'est le conflit de deux substances ennemies qui se disputent subtilement l'acheminement des « sucs » et des « principes » vers le champ de la profondeur. Ces deux substances sont l'eau et la graisse.

Toutes deux sont moralement ambiguës : l'eau est bénéfique, car tout le monde voit bien que la peau vieille est sèche et que les peaux jeunes sont fraîches, pures (*d'une fraîche moiteur*, dit tel produit) ; le ferme, le lisse, toutes les valeurs positives de la substance charnelle sont spontanément senties comme tendues par l'eau, gonflées comme un linge, établies dans cet état idéal de pureté, de propreté et de fraîcheur dont l'eau est la clef générale. Publicitairement, l'hydratation des profondeurs est donc une opération nécessaire. Et pourtant l'infiltration d'un corps opaque apparaît peu facile à l'eau : on imagine qu'elle est trop volatile, trop légère, trop impatiente pour atteindre raisonnablement ces zones cryptaires où s'élabore la beauté. Et puis, l'eau, dans la physique charnelle et à l'état libre, l'eau décape, irrite, elle retourne à l'air, fait partie du feu ; elle n'est bénéfique qu'emprisonnée, maintenue.

La substance grasse a les qualités et les défauts inverses : elle ne rafraîchit pas ; sa douceur est excessive, trop durable, artificielle ; on ne peut fonder une publicité de la beauté sur la pure idée de crème, dont la compacité même est sentie comme un état peu naturel. Sans doute la graisse (appelée plus poétiquement *huiles*, au pluriel, comme dans la Bible ou l'Orient) dégage-t-elle une idée de nutrition, mais il est plus sûr de l'exalter comme élément véhiculaire, lubrifiant heureux, conducteur d'eau au sein des profondeurs de la peau. L'eau est donnée comme volatile, aérienne, fuyante, éphémère, précieuse ; l'huile au contraire tient, pèse, force lentement les surfaces, imprègne, glisse sans retour le long des « pores » (personnages essentiels de la beauté publicitaire). Toute la publicité des produits de beauté prépare donc une conjonction miraculeuse des liquides ennemis, déclarés désormais complémentaires ; respectant

avec diplomatie toutes les valeurs positives de la mythologie des substances, elle parvient à imposer la conviction heureuse que les graisses sont véhicules d'eau, et qu'il existe des crèmes aqueuses, des douces sans luisance.

La plupart des nouvelles crèmes sont donc nommément *liquides, fluides, ultra-pénétrantes*, etc. ; l'idée de graisse, pendant si longtemps consubstantielle à l'idée même de produit de beauté, se voile ou se complique, se corrige de liquidité, et parfois même disparaît, fait place à la fluide *loïon*, au spirituel *tonique*, glorieusement *astriquant* s'il s'agit de combattre la ciosité de la peau, pudiquement *spécial* s'il s'agit au contraire de nourrir grassement ces voraces profondeurs dont on nous étale impitoyablement les phénomènes digestifs. Cette ouverture publique de l'intériorité du corps humain est d'ailleurs un trait général de la publicité des produits de toilette. « La pourriture s'expulse (des dents, de la peau, du sang, de l'haleine) » : la France ressent une grande fringale de propreté.

curieux, d'ailleurs, puisque, pour y voir clair, il doit avant tout s'aveugler, se refuser à dépasser les apparences, prendre pour de l'argent comptant les propositions du « réel », et décréter néant tout ce qui risque de substituer l'explication à la riposte. Son rôle est de poser des égalités simples entre ce qui se voit et ce qui est, et d'assurer un monde sans relais, sans transition et sans progression. Le bon sens est comme le chien de garde des équations petites-bourgeoises : il bouche toutes les issues dialectiques, définit un monde homogène, où l'on est chez soi, à l'abri des troubles et des tuites du « rêve » (entendez d'une vision non-comptable des choses). Les conduites humaines étant et ne devant être que pur talion, le bon sens est cette réaction sélective de l'esprit, qui réduit le monde idéal à des mécanismes directs de riposte.

Ainsi, le langage de M. Poujade montre, une fois de plus, que toute la mythologie petite-bourgeoise implique le refus de l'altérité, la négation du différent, le bonheur de l'identité et l'exaltation du semblable. En général, cette réduction équationnelle du monde prépare une phase expansionniste où « l'identité » des phénomènes humains fonde bien vite une « nature » et, partant, une « universalité ». M. Poujade n'en est pas encore à définir le *bon sens* comme la philosophie générale de l'humanité ; c'est encore à ses yeux une vertu de classe, donnée déjà, il est vrai, comme un revigorant universel. Et c'est précisément ce qui est sinistre dans le poujadisme : qu'il ait d'emblée prétendu à une vérité mythologique, et posé la culture comme une maladie, ce qui est le symptôme spécifique des fascismes.

ADAMOV ET LE LANGUAGE

On vient de le voir, le bon sens poujadiste consiste à établir une équivalence simple entre ce qui se voit et ce qui est. Lorsqu'une apparence est décidément trop insolite, il reste à ce même sens commun un moyen de la réduire sans sortir d'une mécanique des égalités. Ce moyen, c'est le symbolisme. Chaque fois qu'un spectacle semble immotivé, le bon sens fait donner la grosse cavalerie du symbole, admis au ciel petit-bourgeois dans la mesure où, en dépit de son versant abstrait, il unit le visible et l'invisible sous les espèces d'une égalité quantitative (ceci *vaut* cela) : le calcul est sauvé, le monde tient encore.

Adamov ayant écrit une pièce sur les appareils à sous, objet insolite au théâtre bourgeois qui, en fait d'objets scéniques, ne connaît que le lit de l'adultère, la grande presse s'est hâtée de conjurer l'inhabituel en le réduisant au symbole. Du moment que *ça voulait dire quelque chose*, c'était moins dangereux. Et plus la critique du *Ping-Pong* s'est adressée aux lecteurs des grands journaux (*Match, France-Soir*), plus elle a insisté sur le caractère symbolique de l'œuvre : rassurez-vous, il ne s'agit que d'un symbole, l'appareil à sous signifie simplement « la complexité du système social ». Cet objet théâtral insolite est exorcisé puisqu'il vaut quelque chose.

Or le billard électrique du *Ping-Pong* ne symbolise rien du tout ; il n'exprime pas, il produit ; c'est un objet littéral, dont la fonction est d'engendrer, par son objectivité même, des

situations. Mais ici encore, notre critique est blousée, dans sa soif de profondeur : ces situations ne sont pas psychologiques, ce sont essentiellement des *situations de langage*. C'est là une réalité dramatique qu'il faudra bien finir par admettre à côté du vieil arsenal des intrigues, actions, personnages, conflits et autres éléments du théâtre classique. Le *Ping-Pong* est un réseau, magistralement monté, de situations de langage.

Qu'est-ce qu'une situation de langage ? C'est une configuration de paroles, propre à engendrer des rapports à *première vue* psychologiques, non point tant faux que transis dans la compromission même d'un langage antérieur. Et c'est ce transissement qui, finalement, anéantit la psychologie. Parodier le langage d'une classe ou d'un caractère, c'est encore disposer d'une certaine distance, jouir en propriétaire d'une certaine *authenticité* (vertu chérie de la psychologie). Mais si ce langage emprunté est général, situé toujours un peu en deçà de la caricature, et recouvrant toute la surface de la pièce d'une pression diverse, mais sans aucune fissure par où quelque cri, quelque parole inventée puisse sortir, alors les rapports humains, en dépit de leur dynamisme apparent, sont comme vitrifiés, sans cesse déviés par une sorte de réfraction verbale, et le problème de leur « authenticité » disparaît comme un beau (et faux) rêve.

Le *Ping-Pong* est entièrement constitué par un bloc de ce langage sous vitre, analogue, si l'on veut, à ces *frozen vegetables* qui permettent aux Anglais de goûter dans leur hiver les acidités du printemps ; ce langage, entièrement tissé de menus lieux communs, de truismes partiels, de stéréotypes à peine discernables, jetés avec la force de l'espoir — ou du désespoir — comme les parcelles d'un mouvement brownien, ce langage n'est pas, à vrai dire, du langage en conserve, comme put l'être, par exemple, le jargon concierger restitué par Henry Monnier ; ce serait plutôt un langage-retard, formé fatalement dans la vie sociale du personnage, et qui se dégrade, vrai et pourtant un peu trop acide ou viride, dans une situation ultérieure où sa légère congélation, un rien d'emphase vulgaire, *apprise*, ont des effets incalculables. Les personnages

du *Ping-Pong* sont un peu comme le Robespierre de Michelet : ils pensent tout ce qu'ils disent ! Parole profonde, qui souligne cette plasticité tragique de l'homme à son langage, surtout lorsque, dernier et surprenant visage du malentendu, ce langage n'est même pas tout à fait le sien.

Ceci rendra peut-être compte de l'ambiguïté apparente du *Ping-Pong* : d'une part, la dérision du langage y est évidente, et, d'autre part, cette dérision ne laisse pas d'y être créatrice, produisant des êtres parfaitement vivants, doués d'une épaisseur de temps qui peut même les conduire à travers toute une existence jusqu'à la mort. Ceci veut dire précisément que chez Adamov les situations de langage résistent parfaitement au symbole et à la caricature : c'est la vie qui est parasite du langage, voilà ce que constate le *Ping-Pong*.

L'appareil à sous d'Adamov n'est donc pas une clef, ce n'est pas l'alouette morte de d'Annunzio ou la porte d'un palais de Maeterlinck ; c'est un objet générateur de langage ; comme un élément de catalyse, il envoie sans cesse aux acteurs une amorce de parole, les fait exister dans la prolifération du langage. Les clichés du *Ping-Pong* n'ont d'ailleurs pas tous la même épaisseur de mémoire, le même relief ; cela dépend de qui les dit : Sutter, le bluffeur qui fait des phrases, étale des acquisitions caricaturales, affiche tout de suite un langage parodique qui fait rire franchement (« *Les mois, tous des pièges !* »). Le transissement du langage d'Annette est plus léger, et aussi plus pitoyable (« *A d'autres, Mister Roger !* »). Chaque personnage du *Ping-Pong* semble ainsi condamné à son ornière verbale, mais chaque ornière est différemment creuse et ces différences de pression créent précisément ce qu'on appelle au théâtre des situations c'est-à-dire des possibles et des choix. Dans la mesure où le langage du *Ping-Pong* est tout entier acquis, sorti du théâtre de la vie, c'est-à-dire d'une vie donnée elle-même comme théâtre, le *Ping-Pong* est du théâtre au second degré. C'est le contraire même du naturalisme, qui se propose toujours d'amplifier l'insignifiant ; ici, au contraire, le spectaculaire de la vie, du langage, est *pris* sur la scène (comme on dit que la glace est prise). Ce

mode de congélation, c'est celui-là même de toute parole mythique : comme le langage du *Ping-Pong*, le mythe est lui aussi une parole gelée par son propre dédoublement. Mais comme il s'agit de théâtre, la référence de ce second langage est différente : la parole mythique plonge dans la société, dans une Histoire générale ; tandis que le langage expérimentalement reconstitué par Adamov ne peut doubler qu'un premier verbe individuel, en dépit de sa banalité.

Je ne vois dans notre littérature théâtrale qu'un auteur dont on pourrait dire, dans une certaine mesure, qu'il a, lui aussi, construit son théâtre sur une libre prolifération des situations de langage : c'est Marivaux. A l'inverse, le théâtre qui s'oppose le plus à cette dramaturgie de la situation verbale, c'est, paradoxalement, le théâtre verbal : Giraudoux, par exemple, dont le langage est *sincère*, c'est-à-dire plonge en Giraudoux lui-même. Le langage d'Adamov a ses racines à l'air, et l'on sait que tout ce qui est extérieur profite bien au théâtre.

LE CERVEAU D'EINSTEIN

Le cerveau d'Einstein est un objet mythique : paradoxalement, la plus grande intelligence forme l'image de la mécanique la mieux perfectionnée, l'homme trop puissant est séparé de la psychologie, introduit dans un monde de robots ; on sait que dans les romans d'anticipation, les surhommes ont toujours quelque chose de réifié. Einstein aussi : on l'exprime communément par son cerveau, organe anthologique, véritable pièce de musée. Peut-être à cause de sa spécialisation mathématique, le surhomme est ici dépouillé de tout caractère magique ; en lui aucune puissance diffuse, aucun mystère autre que mécanique : il est un organe supérieur, prodigieux, mais réel, physiologique même. Mythologiquement, Einstein est matière, son pouvoir n'entraîne pas spontanément à la spiritualité, il lui faut le secours d'une morale indépendante, le rappel de la « conscience » du savant (*Science sans conscience, a-t-on dit...*).

Einstein lui-même a prêté un peu à la légende en léguant son cerveau, que deux hôpitaux se disputent comme s'il s'agissait d'une mécanique insolite que l'on va pouvoir enfin démonter. Une image le montre étendu, la tête hérissée de fils électriques : on enregistre les ondes de son cerveau, cependant qu'on lui demande de « penser à la relativité ». (Mais, au fait, que veut dire exactement : « penser à »... ?) ; on veut nous faire entendre sans doute que les sismogrammes seront

LE MONDE OÙ L'ON CATCHE

« ... La vérité emphatique du geste
dans les grandes circonstances de la vie. »
(BAUDELAIRE).

La vertu du catch, c'est d'être un spectacle excessif. On trouve là une emphase qui devait être celle des théâtres antiques. D'ailleurs le catch est un spectacle de plein air, car ce qui fait l'essentiel du cirque ou de l'arène, ce n'est pas le ciel (valeur romantique réservée aux fêtes mondaines), c'est le caractère dru et vertical de la nappe lumineuse ; du fond même des salles parisiennes les plus encrassées, le catch participe à la nature des grands spectacles solaires, théâtre grec et courses de taureaux : ici et là, une lumière sans ombre élabore une émotion sans repli.

Il y a des gens qui croient que le catch est un sport ignoble. Le catch n'est pas un sport, c'est un spectacle, et il n'est pas plus ignoble d'assister à une représentation catchée de la Douleur qu'aux souffrances d'Arnolphe ou d'Andromaque. Bien sûr, il existe un faux catch qui se joue à grands frais avec les apparences inutiles d'un sport régulier ; cela n'a aucun intérêt. Le vrai catch, dit improprement catch d'amateurs, se joue dans des salles de seconde zone, où le public s'accorde spontanément à la nature spectaculaire du combat, comme fait le public d'un cinéma de banlieue. Ces mêmes gens s'indignent ensuite de ce que le catch soit un sport truqué (ce qui, d'ailleurs, devrait lui enlever de son ignominie). Le public se moque complètement de savoir si le combat est truqué ou non, et il a raison ; il se confie à la première vertu du

spectacle, qui est d'abolir tout mobile et toute conséquence : ce qui lui importe, ce n'est pas ce qu'il croit, c'est ce qu'il voit.

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

Ainsi la fonction du catcheur, ce n'est pas de gagner, c'est d'accomplir exactement les gestes qu'on attend de lui. On dit que le judo contient une part secrète de symbolique ; même dans l'effcience, il s'agit de gestes retenus, précis mais courts, dessinés juste mais d'un trait sans volume. Le catch au contraire propose des gestes excessifs, exploités jusqu'au paroxysme de leur signification. Dans le judo, un homme à terre y est à peine, il roule sur lui-même, il se dérobe, il esquive la défaite, ou, si elle est évidente, il sort immédiatement du jeu ; dans le catch, un homme à terre y est exagérément, emplissant jusqu'au bout la vue des spectateurs, du spectacle intolérable de son impuissance.

Cette fonction d'emphase est bien la même que celle du théâtre antique, dont le ressort, la langue et les accessoires (masques et cothurnes) concouraient à l'explication exagérée, même visible d'une Nécessité. Le geste du catcheur vaincu signifiant au monde une défaite que loin de masquer, il accentue et *tient* à la façon d'un point d'orgue, correspond au masque

antique chargé de signifier le ton tragique du spectacle. Au catch, comme sur les anciens théâtres, on n'a pas honte de sa douleur, on sait pleurer, on a le goût des larmes.

Chaque signe du catch est donc doué d'une clarté totale puisqu'il faut toujours tout comprendre sur-le-champ. Dès que les adversaires sont sur le Ring, le public est investi par l'évidence des rôles. Comme au théâtre, chaque type physique exprime à l'excès l'emploi qui a été assigné au combattant. Thauvin, quinquagénaire obèse et croulant, dont l'espèce de hideur asexuée inspire toujours des surnoms féminins, étale dans sa chair les caractères de l'ignoble, car son rôle est de figurer ce qui, dans le concept classique du « salaud » (concept-clef de tout combat de catch), se présente comme organiquement répugnant. La nausée volontairement inspirée par Thauvin va donc très loin dans l'ordre des signes : non seulement on se sert ici de la laideur pour signifier la bassesse, mais encore cette laideur est tout entière rassemblée dans une qualité particulièrement répulsive de la matière : l'affaissement blafard d'une viande morte (le public appelle Thauvin « la barbaque »), en sorte que la condamnation passionnée de la foule ne s'élève plus hors de son jugement, mais bien de la zone la plus profonde de son humeur. On s'empoisera donc avec frénésie dans une image ultérieure de Thauvin toute conforme à son départ physique : ses actes répondront parfaitement à la viscosité essentielle de son personnage.

C'est donc le corps du catcheur qui est la première clef du combat. Je sais dès le début que tous les actes de Thauvin, ses trahisons, ses cruautés et ses lâchetés, ne décevront pas la première image qu'il me donne de l'ignoble ; je puis me reposer sur lui d'accomplir intelligemment et jusqu'au bout tous les gestes d'une certaine bassesse informe et de remplir ainsi à pleins bords l'image du salaud le plus répugnant qui soit : le salaud-pieurve. Les catcheurs ont donc un physique aussi péremptoire que les personnages de la Comédie italienne, qui affichent par avance, dans leur costume et leurs attitudes, le contenu futur de leur rôle : de même que Pantalón ne peut être jamais qu'un cocu ridicule, Arlequin un valet astucieux

et le Docteur un pédant imbécile, de même Thauvin ne sera jamais que le traître ignoble, Reinières (grand blond au corps mou et aux cheveux fous) l'image troublante de la passivité, Mazaud (petit coq arrogant) celle de la fatuité grotesque, et Orsano (zazou féminisé apparu dès l'abord dans une robe de chambre bleue et rose) celle, doublement piquante, d'une « salope » vindicative (car je ne pense pas que le public de l'Élysée-Montmartre suive Littré et prenne le mot « salope » pour un masculin).

Le physique des catcheurs institue donc un signe de base, qui contient en germe tout le combat. Mais ce germe prolifère car c'est à chaque moment du combat, dans chaque situation nouvelle, que le corps du catcheur jette au public le divertissement merveilleux d'une humeur qui rejoint naturellement un geste. Les différentes lignes de signification s'éclairent les unes les autres, et forment le plus intelligible des spectacles. Le catch est comme une écriture diacritique : au-dessus de la signification fondamentale de son corps, le catcheur dispose des explications épisodiques mais toujours bien venues, aidant sans cesse à la lecture du combat par des gestes, des attitudes et des mimiques qui portent l'intention à son maximum d'évidence. Ici, le catcheur triomphe par un rictus ignoble lorsqu'il tient le bon sportif sous ses genoux ; là il adresse à la foule un sourire suffisant, annonciateur de la vengeance prochaine ; là encore, immobilisé à terre, il frappe le sol à grands coups de ses bras pour signifier à tous la nature intolérable de sa situation ; là enfin, il dresse un ensemble compliqué de signes destinés à faire comprendre qu'il incarne à bon droit l'image toujours divertissante du mauvais coucheur, fabulant intarissablement autour de son mécontentement.

Il s'agit donc d'une véritable Comédie Humaine, où les nuances les plus sociales de la passion (fatuité, bon droit, cruauté raffinée, sens du « paiement ») rencontrent toujours par bonheur le signe le plus clair qui puisse les recueillir, les exprimer et les porter triomphalement jusqu'aux confins de la salle. On comprend qu'à ce degré, il n'importe plus que la passion soit authentique ou non. Ce que le public réclame,

c'est l'image de la passion, non la passion elle-même. Il n'y a pas plus un problème de vérité au catch qu'au théâtre. Ici comme là ce qu'on attend, c'est la figuration intelligible de situations morales ordinairement secrètes. Cet évidement de l'intériorité au profit de ses signes extérieurs, cet épuisement du contenu par la forme, c'est le principe même de l'art classique triomphant. Le catch est une pantomime immédiate, infiniment plus efficace que la pantomime théâtrale, car le geste du catcheur n'a besoin d'aucune fabulation, d'aucun décor, en un mot d'aucun transfert pour paraître vrai.

Chaque moment du catch est donc comme une algèbre qui dévoile instantanément la relation d'une cause et de son effet figuré. Il y a certainement chez les amateurs de catch une sorte de plaisir intellectuel à *voir* fonctionner aussi parfaitement la mécanique morale : certains catcheurs, grands comédiens, divertissent à l'égal d'un personnage de Molière, parce qu'ils réussissent à imposer une lecture immédiate de leur intériorité : un catcheur du caractère arrogant et ridicule (comme on dit qu'Harpagon est un caractère), Armand Mazaud, met toujours la salle en joie par la rigueur mathématique de ses transcriptions, poussant le dessin de ses gestes jusqu'à l'extrême pointe de leur signification, et donnant à son combat l'espèce d'empportement et de précision d'une grande dispute scolastique, dont l'enjeu est à la fois le triomphe de l'orgueil et le souci formel de la vérité.

Ce qui est ainsi livré au public, c'est le grand spectacle de la Douleur, de la Défaite, et de la Justice. Le catch présente la douleur de l'homme avec toute l'amplification des masques tragiques : le catcheur qui souffre sous l'effet d'une prise réputée cruelle (un bras tordu, une jambe coincée) offre la figure excessive de la Souffrance ; comme une Pieta primitive, il laisse regarder son visage exagérément déformé par une affliction intolérable. On comprend bien qu'au catch, la douleur serait déplacée, étant contraire à l'ostentation volontaire du spectacle, à cette Exposition de la Douleur, qui est la finalité même du combat. Aussi tous les actes générateurs de souffrance sont-ils particulièrement spectaculaires, comme le

geste d'un prestidigitateur qui montre bien haut ses cartes : on ne comprendrait pas une douleur qui apparaîtrait sans cause intelligible ; un geste secret effectivement cruel transgresserait les lois non-écrites du catch et ne serait d'aucune efficacité sociologique, comme un geste fou ou parasite. Au contraire, la souffrance paraît infligée avec ampleur et conviction, car il faut que tout le monde constate non seulement que l'homme souffre, mais encore et surtout comprenne pourquoi il souffre. Ce que les catcheurs appellent une prise, c'est-à-dire une figure quelconque qui permet d'immobiliser indéfiniment l'adversaire et de le tenir à sa merci, a précisément pour fonction de préparer d'une façon conventionnelle, donc intelligible, le spectacle de la souffrance, d'installer méthodiquement les conditions de la souffrance : l'inertie du vaincu permet au vainqueur (momentané) de s'établir dans sa cruauté et de transmettre au public cette paresse terrifiante du tortionnaire qui est sûr de la suite de ses gestes : frotter rudement le muscu de l'adversaire impuissant ou râcler sa colonne vertébrale d'un poing profond et régulier, accomplir du moins la surface visuelle de ces gestes, le catch est le seul sport à donner une image aussi extérieure de la torture. Mais ici encore, seule l'image est dans le champ du jeu, et le spectateur ne souhaite pas la souffrance réelle du combattant, il goûte seulement la perfection d'une iconographie. Ce n'est pas vrai que le catch soit un spectacle sadique : c'est seulement un spectacle intelligible.

Il y a une autre figure encore plus spectaculaire que la prise, c'est la manchette, cette grande claque des avant-bras, ce coup de poing larvé dont on assomme la poitrine de l'adversaire, dans un bruit flasque et dans l'affaissement exagéré du corps vaincu. Dans la manchette, la catastrophe est portée à son maximum d'évidence, à tel point qu'à la limite, le geste n'apparaît plus que comme un symbole ; c'est aller trop loin, c'est sortir des règles morales du catch, où tout signe doit être excessivement clair, mais ne doit pas laisser transparaître son intention de clarté ; le public crie alors « Chiqué », non parce qu'il regrette l'absence d'une souffrance effective, mais

parce qu'il condamne l'artifice : comme au théâtre, on sort du jeu autant par excès de sincérité que par excès d'apprêt.

On a déjà dit tout le parti que les catcheurs tiraient d'un certain style physique, composé et exploité pour développer devant les yeux du public une image totale de la Défaite. La mollesse des grands corps blancs qui s'écroulent à terre d'une pièce ou s'effondrent dans les cordes en battant des bras, l'inertie des catcheurs massifs réfléchis pitoyablement par toutes les surfaces élastiques du Ring, rien ne peut signifier plus clairement et plus passionnément l'abaissement exemplaire du vaincu. Privée de tout ressort, la chair du catcheur n'est plus qu'une masse immonde répandue à terre et qui appelle tous les acharnements et toutes les jubulations. Il y a là un paroxysme de signification à l'antique qui ne peut que rappeler le luxe d'intentions des triomphes latins. A d'autres moments, c'est encore une figure antique qui surgit de l'acouplement des catcheurs, celle du suppliant, de l'homme rendu à merci, plié, à genoux, les bras levés au-dessus de la tête, et lentement abaissé par la tension verticale du vainqueur. Au catch, contrairement au judo, la Défaite n'est pas un signe conventionnel, abandonné dès qu'il est acquis ; elle n'est pas une issue, mais bien au contraire une durée, une exposition, elle reprend les anciens mythes de la Souffrance et de l'Humiliation publiques : la croix et le pilori. Le catcheur est comme crucifié en pleine lumière, aux yeux de tous. J'ai entendu dire d'un catcheur étendu à terre : « Il est mort, le petit Jésus, là, en croix », et cette parole ironique découvrait les racines profondes d'un spectacle qui accomplit les gestes mêmes des plus anciennes purifications.

Mais ce que le catch est surtout chargé de mimer, c'est un concept purement moral : la justice. L'idée de paiement est essentielle au catch et le « Fais-le souffrir » de la foule signifie avant tout un « Fais-le payer ». Il s'agit donc, bien sûr, d'une justice immanente. Plus l'action du « salaud » est basse, plus le coup qui lui est justement rendu met le public en joie : si le

M Y T H O L O G I E S

traître — qui est naturellement un lâche — se réfugie derrière les cordes en arguant de son mauvais droit par une mimique effrontée, il y est impitoyablement rattrapé et la foule jubile à voir la règle violée au profit d'un châtement mérité. Les catcheurs savent très bien flatter le pouvoir d'indignation du public en lui proposant la limite même du concept de Justice, cette zone extrême de l'affrontement où il suffit de sortir encore un peu plus de la règle pour ouvrir les portes d'un monde effréné. Pour un amateur de catch, rien n'est plus beau que la fureur vengeresse d'un combattant trahi qui se jette avec passion, non sur un adversaire heureux mais sur l'image cinglante de la déloyauté. Naturellement, c'est le mouvement de la Justice qui importe ici beaucoup plus que son contenu : le catch est avant tout une série quantitative de compensations (œil pour œil, dent pour dent). Ceci explique que les retournements de situations possèdent aux yeux des habitués du catch une sorte de beauté morale : ils en jouissent comme d'un épisode romanesque bien venu, et plus le contraste est grand entre la réussite d'un coup et le retour du sort, plus le fortune d'un combattant est proche de sa chute et plus le mimodrame est jugé satisfaisant. La Justice est donc le corps d'une transgression possible ; c'est parce qu'il y a une Loi que le spectacle des passions qui la débordent a tout son prix.

On comprendra donc que sur cinq combats de catch, un seul environ soit régulier. Une fois de plus il faut entendre que la régularité est ici un emploi ou un genre, comme au théâtre : la règle ne constitue pas du tout une contrainte réelle, mais l'apparence conventionnelle de la régularité. Aussi, en fait, un combat régulier n'est rien d'autre qu'un combat exagérément poli : les combattants mettent du zèle, non de la rage à s'affronter, ils savent rester maîtres de leurs passions, ils ne s'acharnent pas sur le vaincu, ils s'arrêtent de combattre dès qu'on leur en donne l'ordre, et se saluent à l'issue d'un épisode particulièrement ardu où ils n'ont cependant pas cessé d'être loyaux l'un envers l'autre. Il faut naturellement lire que toutes ces actions polies sont signalées au public par les gestes les plus conventionnels de la loyauté : se serrer la main,

LE MONDE OÙ L'ON CATCHE

lever les bras, s'éloigner ostensiblement d'une prise stérile qui nuirait à la perfection du combat.

Inversement la déloyauté n'existe ici que par ses signes excessifs : donner un grand coup de pied au vaincu, se réfugier derrière les cordes en invoquant ostensiblement un droit purement formel, refuser de serrer la main à son partenaire avant ou après le combat, profiter de la pause officielle pour revenir en traître sur le dos de l'adversaire, lui donner un coup défendu hors du regard de l'arbitre (coup qui n'a évidemment de valeur et d'emploi que parce qu'en fait la moitié de la salle peut le voir et s'en indigner). Le Mal étant le climat naturel du catch, le combat régulier prend surtout une valeur d'exception ; l'usager s'en étonne, et le salue au passage comme un retour anachronique et un peu sentimental à la tradition sportive (« ils sont drôlement réguliers, ceux-là ») ; il se sent tout d'un coup ému devant la bonté générale du monde, mais mourrait sans doute d'ennui et d'indifférence si les catcheurs ne retournaient bien vite à l'orgie des mauvais sentiments, qui font seuls du bon catch.

Extrapolé, le catch régulier ne pourrait conduire qu'à la boxe ou au judo, alors que le catch véritable tient son originalité de tous les excès qui en font un spectacle et non un sport. La fin d'un match de boxe ou d'une rencontre de judo est sèche comme le point conclusif d'une démonstration. Le rythme du catch est tout différent, car son sens naturel est celui de l'amplification rhétorique : l'emphase des passions, le renouvellement des paroxysmes, l'exaspération des répliques ne peuvent naturellement déboucher que dans la plus baroque des confusions. Certains combats, et des plus réussis, se couronnent d'un charivari final, sorte de fantasia effrénée où règlements, lois du genre, censure arbitrale et limites du Ring sont abolis, emportés dans un désordre triomphant qui déborde dans la salle et entraîne péle-mêle les catcheurs, les soigneurs, l'arbitre et les spectateurs.

On a déjà noté qu'en Amérique le catch figure une sorte de combat mythologique entre le Bien et le Mal (de nature para-

politique, le mauvais catcheur étant toujours censé être un Rouge). Le catch français recouvre une tout autre héroïsation, d'ordre éthique et non plus politique. Ce que le public cherche ici, c'est la construction progressive d'une image éminemment morale : celle du salaud parfait. On vient au catch pour assister aux aventures renouvelées d'un grand premier rôle, personnage unique, permanent et multiforme comme Guignol ou Scapin, inventif en figures inattendues et pourtant toujours fidèle à son emploi. Le salaud se dévoile comme un caractère de Molière ou un portrait de La Bruyère, c'est-à-dire comme une entité classique, comme une essence, dont les actes ne sont que des épiphénomènes significatifs disposés dans le temps. Ce caractère stylisé n'appartient à aucune nation ni à aucun parti, et que le catcheur s'appelle Kuzchenko (surnommé Moustache à cause de Staline), Yerpazian, Gaspardi, Jo Vignola ou Nollières, l'usager ne lui suppose d'autre patrie que celle de la « régularité ».

Qu'est-ce donc qu'un salaud pour ce public composé, paraît-il, en partie d'irréguliers ? Essentiellement un instable, qui admet les règles seulement quand elles lui sont utiles et transgresse la continuité formelle des attitudes. C'est un homme imprévisible, donc asocial. Il se réfugie derrière la Loi quand il juge qu'elle lui est propice et la trahit quand cela lui est utile ; tantôt il nie la limite formelle du Ring et continue de frapper un adversaire protégé légalement par les cordes, tantôt il rétablit cette limite et réclame la protection de ce qu'un instant avant il ne respectait pas. Cette inconséquence, bien plus que la trahison ou la cruauté, met le public hors de lui : froissé non dans sa morale mais dans sa logique, il considère la contradiction des arguments comme la plus ignoble des fautes. Le coup interdit ne devient irrégulier que lorsqu'il détruit un équilibre quantitatif et trouble le compte rigoureux des compensations ; ce qui est condamné par le public, ce n'est nullement la transgression de pâles règles officielles, c'est le défaut de vengeance, c'est le défaut de pénalité. Aussi, rien de plus excitant pour la foule que le coup de pied emphatique donné à un salaud

vaincu ; la joie de punir est à son comble lorsqu'elle s'appuie sur une justification mathématique, le mépris est alors sans frein : il ne s'agit plus d'un « salaud » mais d'« une salope », geste oral de l'ultime dégradation.

Une finalité aussi précise exige que le catch soit exactement ce que le public en attend. Les catcheurs, hommes de grande expérience, savent parfaitement infléchir les épisodes spontanés du combat vers l'image que le public se fait des grands thèmes merveilleux de sa mythologie. Un catcheur peut irriter ou dégoûter, jamais il ne déçoit, car il accomplit toujours jusqu'au bout, par une solidification progressive des signes, ce que le public attend de lui. Au catch, rien n'existe que totalement, il n'y a aucun symbole, aucune allusion, tout est donné exhaustivement ; ne laissant rien dans l'ombre, le geste coupe tous les sens parasites et présente cérémonialement au public une signification pure et pleine, ronde à la façon d'une Nature. Cette emphase n'est rien d'autre que l'image populaire et ancestrale de l'intelligibilité parfaite du réel. Ce qui est mimé par le catch, c'est donc une intelligence idéale des choses, c'est une euphorie des hommes, haussés pour un temps hors de l'ambiguïté constitutive des situations quotidiennes et installés dans la vision panoramique d'une Nature univoque, où les signes correspondraient enfin aux causes, sans obstacle, sans fuite et sans contradiction.

Lorsque le héros ou le salaud du drame, l'homme qui a été vu quelques minutes auparavant possédé par une fureur morale, grandit jusqu'à la taille d'une sorte de signe métaphysique, quitte la salle de catch, impassible, anonyme, une petite valise à la main et sa femme à son bras, nul ne peut douter que le catch détient le pouvoir de transmutation qui est propre au Spectacle et au Culte. Sur le Ring et au fond même de leur ignominie volontaire, les catcheurs restent des dieux, parce qu'ils sont, pour quelques instants, la clef qui ouvre la Nature, le geste pur qui sépare le Bien du Mal et dévoile la figure d'une Justice enfin intelligible.