



HAL
open science

Tensions et expression dans les films américains de Milos Forman

Marceline Evrard

► **To cite this version:**

Marceline Evrard. Tensions et expression dans les films américains de Milos Forman. Musique, musicologie et arts de la scène. Université de Bourgogne, 2012. Français. NNT : 2012DIJOL026 . tel-00825575

HAL Id: tel-00825575

<https://theses.hal.science/tel-00825575>

Submitted on 24 May 2013

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

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

UNIVERSITE DE BOURGOGNE

ECOLE DOCTORALE LISIT
CENTRE INTERLANGUES – TEXTE / IMAGE / LANGAGE
UFR LANGUES ET COMMUNICATION
ETUDES ANGLOPHONES

THÈSE

Pour obtenir le grade de
Docteur de l'Université de Bourgogne
Discipline : ANGLAIS

par

Marceline EVRARD

29 octobre 2012

Tensions et expression dans les films américains de Milos
Forman

I

Directeur de thèse
Mme Ann WILLIAMS

Jury

Monsieur COMANZO Christian, Professeur, Université de Bourgogne
Madame COSTA DE BEAUREGARD Raphaëlle, Professeur, Université de Toulouse 2,
Présidente, rapporteur
Monsieur MENEGALDO Gilles, Professeur, Université de Poitiers, rapporteur
Madame PAQUET-DEYRIS Anne-Marie, Professeur, Université Paris X Nanterre
Madame WILLIAMS Ann, Professeur, Université de Bourgogne, directeur

TABLE DES MATIERES

I

INTRODUCTION	1
Au contact de l'oppression	1
Les choix thématiques	6
1. Tensions et divisions : le principe d'inertie	12
1.1 Anatomie du pouvoir : dissection des mécanismes d'oppression	14
1.1.1 Paradoxes institutionnels et surcharge législative	14
1.1.2 Compromissions et aberrations : le marchandage des âmes	26
1.1.3 Peurs et détournements	82
1.1.4 Chasse aux sauvages	120
1.1.5 Masques angéliques : élégance et codes sociaux	131
1.2 Le conflit des générations	152
1.2.1 L'ancien et le nouveau	153
1.2.2 Allégeances : le poids des pères	169
1.2.3 Propriété, patrimoine et monopole : l'élan possessif	186
1.3 Op-pressions : espace et enjeux	210
1.3.1 Intérieurs : fermetures, enfermements, l'entrée dans le zoo	211
1.3.2 Force centrifuge	231
1.3.3 Robotisations : anesthésie du sensible	243
1.3.4 Disparitions	259
1.3.5 Engagements	276

II

2. Ex-pressions : la stratégie de l'écart	279
2.1 L'art du détour	280
2.1.1 Antihéros	280
2.1.2 Irrévérence	306
2.2 La loi de l'excès	345
2.2.1 Unité et diversité	345
2.2.2 Désacralisations	354
2.2.3 Arlequins	365
2.2.4 Orchestrations	389
2.2.5 L'art du contrepoint : d'un excès à l'autre	400
2.3 Individuations	409
2.3.1 Maîtres et disciples	409
2.3.2 Dons	433
2.3.3 Self-made men	445

2.3.4 L'autonomie absolue.....	457
--------------------------------	-----

III

3. Mouvements et errances	480
3.1 Interactions	481
3.1.1 Obstacles nécessaires	481
3.1.2 L'éternel entre-deux : la maison de verre.....	494
3.1.2.1 Flottements : entre <i>in</i> et <i>out</i>	494
3.1.2.2 Implications et retraits	497
3.1.3 Altérité et identité : la nécessité de l'écho.....	513
3.1.4 Comédie et tragédie : concordia discors.....	535
3.2 Brouillages	549
3.2.1 Redéfinitions	549
3.2.1.1 Folie.....	549
3.2.1.2 Le rire	572
3.2.1.3 Musique : réalisme et multifonctions	574
3.2.2 La loi du doute.....	586
3.2.2.1 Dangers de la certitude.....	589
3.2.2.2 Naïvetés	594
3.2.2.3 Insertions du doute	601
3.2.2.3.1 Confrontations	602
3.2.2.3.2 Contradictions	613
3.2.2.3.3 Conjugaisons	643
3.2.2.4 Compassions.....	653
3.2.3 Entre ciel et terre	682
3.3 Adaptations et traditions : le mouvement perpétuel des images	699
3.3.1 Adaptations : vers la fin américaine.....	699
3.3.2 Amalgame	705
3.3.3 Flot d'images : l'ancien, le nouveau et l'analyse perpétuelle	720
CONCLUSION	741

IV

BIBLIOGRAPHIE	747
INDEX	758
ANNEXES	770
ANNEXE 1: BIOGRAPHIE DE MILOS FORMAN	771
ANNEXE 2 : RESUMES DES FILMS DU CORPUS	779
ANNEXE 3 : TRADUCTION DES CITATIONS ANGLAIS → FRANÇAIS	796
ANNEXE 4 : ILLUSTRATIONS	858

I

INTRODUCTION

Au contact de l'oppression

Milos Forman ne revendique pas son passé lorsqu'il définit son art et son approche cinématographique thématique, mais il ne nie aucunement le lien intrinsèque qui existe entre son identité, intensément fondée sur son expérience tchèque marquée par les conflits avec des régimes oppressifs, et sa démarche artistique, notamment son intérêt constant pour les récits de lutte pour l'expression. C'est la permanence de la représentation des conflits dans ses films qui pousse le regard à s'orienter temporairement vers les origines d'une telle fascination, peut-être dans le vécu de l'auteur. L'analyse de son regard artistique pourrait être soutenue par une hypothèse concernant l'origine de ses choix thématiques, cette permanence du combat dans l'ensemble de son œuvre : ne peut-on trouver dans sa construction identitaire une forme de résonance ? L'objet de notre étude sera autre mais, dans un premier temps, afin de mieux comprendre cette attraction de Forman pour les histoires de conflits et surtout afin de présenter, en quelques mots, ce réalisateur américain d'origine tchèque, nous proposons de retracer rapidement son parcours, ce qui marquera une première perception de l'identité du cinéaste.

Cependant, le recours à l'autobiographie doit être cadré s'il dépasse la simple volonté de connaître l'auteur. Il peut éventuellement permettre de confirmer une hypothèse d'interprétation, mais ce qu'il peut surtout offrir est l'accès à une réflexion interne, à l'identification d'origines artistiques ; il ne mènera pas, cependant, à la compréhension des œuvres et ne pourra guider les analyses (nous partirons des films eux-mêmes). Lorsque l'autobiographie sera utilisée, elle servira à déterminer si certaines tensions entre la vie de l'auteur et ses choix artistiques peuvent être suggérées, ou à apporter des précisions sur les processus de réalisation des films. Mais comment justifier un tel recours dans notre objectif d'introduction de notre axe de recherche ? La réponse réside dans l'entreprise du réalisateur. Dans ce livre, le lecteur n'apprend pas seulement les faits concernant sa vie. Tout d'abord, il accède à un point de vue à la fois fidèle à la conscience de l'enfant ou du jeune adulte, mais aussi représentatif de sa vision actuelle plus critique. De plus, Forman propose une véritable réflexion sur l'Histoire et sur le cinéma. Sa collaboration avec Jan Novak, écrivain américain d'origine tchèque, correspond à l'objectif autobiographique et non à une solution commerciale. Certes, son anglais ne lui permettait pas de rédiger, à lui seul, un important volume, mais aussi, un auteur comme Novak lui offrait la possibilité d'apporter à son style

toute la force que ce romancier tchèque émigré aux Etats-Unis donne lui-même à des thèmes identiques dans ses propres œuvres. Novak s'est exilé à dix-sept ans, en 1968 comme Milos, et ses œuvres sont empreintes de cette même conscience de l'oppression, dans les récits de la Seconde Guerre Mondiale ou dans ceux de la Guerre Froide, comme *So Far So Good*. Nous pouvons ainsi nous servir de cette œuvre pour introduire l'auteur ainsi que notre sujet d'étude, et même nous appuyer sur les mots de Forman, parce qu'il propose, à la manière de Rousseau, une *entreprise* de connaissance de l'être humain et en particulier de l'artiste, par une dissection des événements de sa vie et de ses réactions, et le rapport conflictuel avec le monde en est le centre.

Le retour sur le passé, qu'il n'appréhendait jamais avec plaisir, s'est soudain imposé comme une nécessité, méthode d'introspection de son art et de son être. Roman Polanski, autre artiste immigré aux Etats-Unis, avait ressenti le même besoin introspectif, mais davantage pour révéler une identité trop masquée par la distorsion médiatique : « je me rendais bien compte que, quelles que soient la franchise et l'étendue de mon entreprise, il resterait toujours des gens pour préférer la caricature à la réalité. Ma foi tant pis, je leur aurai du moins fourni des matériaux différents »¹. Dans la lecture de l'ouvrage de Forman et de Novak, on reconnaît la volonté de révéler la vérité de la nature humaine, sans masques ni ornements, même si le récit se concentre surtout sur les événements historiques, sociaux et politiques de la vie du réalisateur, ponctuée par des envolées dramatisantes. Forman avoue être lâche, injuste, et souvent ignorant au point de faire preuve d'une naïveté étonnante ; il entre dans les détails intimes de son initiation érotique, de sa peur de la mort, de son hypochondrie, de ses échecs commerciaux. Le discours semble hésiter entre une nette fascination pour une vie mouvementée, presque la vie d'un personnage de film à suspense, et le désir de rendre, par les mots, les détails du réel, oscillation ou tension qui, nous le verrons, atteint l'ensemble de son œuvre. La division du texte témoigne d'un désir d'éclaircissements intimes mêlant la vie et l'œuvre. Les chapitres représentent les étapes majeures de sa vie, souvent géographiques, et essentiellement initiatiques : « Caslav », « Bohemia », « Prague », « Apprenticeship », « Czech films », « New York », « American movies ». Au sein de ces chapitres, des titres apparaissent pour mettre en valeur le thème d'événements vécus comme « Vaclav Havel », « banned for all time » ou « longer for shorter », et la section « American movies » s'organise autour des titres de ses films, ceux que nous incluons dans notre corpus. De plus, l'imbrication de la vie dans l'œuvre est souvent revendiquée par l'auteur, et de

¹ Roman Polanski, *Roman par Polanski*, Robert Laffont, collection Vécu, Paris, 1984, p. 496.

nombreux exemples de scènes trouvent leurs origines dans sa vie. Ces entremêlements rappellent Luciano Visconti qui, selon René de Ceccaty, fondait de nombreux éléments scénaristiques sur sa propre vie. Forman les présente en tout cas comme un outil réaliste reposant sur la crédibilité : « when you can connect a scene in a movie to a moment in your life, you have a chance to make it more truthful, to get it to resonate more deeply. I've never made a nakedly autobiographical film, but my films are full of indirect and oblique connections to obscure events in my life »². L'autobiographie se concentre notamment sur une analyse de ses procédés de création, sur des descriptions de tournages et de castings, source finalement très riche permettant une connaissance approfondie de son approche cinématographique. En outre, il existe relativement peu d'ouvrages critiques sur l'œuvre américaine de ce réalisateur. On peut s'appuyer sur le livre de Claude Poizot qui inclut les films tchèques et les premiers films américains, sur celui de Thomas Slater qui, par une approche biobibliographique, analyse quelques scènes-clés de ses films tchèques et américains jusqu'à *Amadeus*, sur les entretiens de Milos avec divers critiques ou avec ses scénaristes publiés dans les *Shooting Scripts* de deux films (*The People vs. Larry Flynt* et *Man on the Moon*) et sur les analyses proposées par divers magazines lors de la sortie des films, mais la critique est parsemée, disséminée, et ponctuelle³. Michel Ciment, qui a réalisé de nombreux entretiens avec Milos Forman, constate, lui aussi, à l'époque de la sortie de *The People vs. Larry Flynt*, la rareté des ouvrages critiques dédiés à cet auteur. C'est pourquoi il se tourne vers *Turnaround* : « la meilleure approche de son œuvre est sans doute son autobiographie »⁴. Il en retient la permanence d'un combat, « la volonté d'un homme face à l'adversité »⁵, et même si son œuvre écrite nous donne accès à sa voix entière, ses peurs, ses réussites, de nombreuses anecdotes, on ne peut nier l'affirmation de Michel Ciment : il y a bien, dans tout le récit, une insistance continuelle sur les obstacles à la vie, au travail, à la réalisation d'un film, un sens de l'adversité qui traverse l'homme et le cinéaste de part en part.

Un rapide aperçu de la vie du réalisateur confirmera la vision de Michel Ciment⁶. *Turnaround* révèle une vie menée aux côtés de systèmes répressifs, avec une quasi-naissance dans la division : « The first great divide of my life occurred when the Germans came »⁷. Résidant à Caslav, petite ville de la région des Sudètes réclamée puis obtenue par Hitler en

² Milos Forman, *Turnaround*, Faber and Faber, New York, 1993, p. 52.

³ On pourrait ajouter le livre de César Ballester, *Miloš Forman*, chez Cátedra, mais ce livre espagnol n'offre pas, à ce jour, de traduction française, et il est ainsi impossible de garantir cette source dans notre corpus.

⁴ Michel Ciment, *Notes de lecture* dans *Positif* n°433, mars 1997, Editions Jean-Michel Place, Paris, p. 20.

⁵ Ibid.

⁶ Pour une biographie plus détaillée, voir *Tome IV, annexe 1*, de cette étude.

⁷ Milos Forman, *Turnaround*, Faber and Faber, New York, 1993, p. 13.

1938 lors de la Conférence de Munich, il est marqué, dans son enfance, par la soudaine disparition de ses parents, arrêtés par la Gestapo. Eternel itinérant, il ne cesse alors de déménager chez d'autres membres de sa famille, comme chez son oncle Boleslav à Náchod, revenant à Caslav avant de partir pour Prague.

La mort de ses parents est, plus que le résultat d'exterminations ciblées, le fruit d'injustices commises par un seul homme, pouvoir ressenti avec force par Milos (on repense à Rousseau avec sa découverte de l'injustice dans son enfance⁸). Cet homme est responsable de l'emprisonnement de ses deux parents, pourtant arrêtés à des années d'écart. Par jalousie - l'homme en question connaissait ses parents - il refuse leur libération tandis que tous les autres sont libérés. Son pouvoir dépasse celui du système judiciaire puisqu'il parvient à ne pas faire appliquer le verdict qui permettait au père de Forman de revenir sain et sauf.

Après la guerre, Forman découvre le régime du communisme qui s'installe en février 1948 en Tchécoslovaquie (le Coup de Prague) et auquel il n'adhère pas. Plusieurs tendances lui rappellent les comportements des Allemands lors de la guerre, définissant, à une plus grande échelle, certains principes communs à tout régime oppressif, comme le puritanisme, la paranoïa, le comportement robotique ou la censure. Ayant vécu sous ces deux régimes, Forman constate non seulement l'absence de liberté et d'intimité, mais surtout la mort progressive de la culture, avec la fermeture des théâtres, le transfert des artistes en usine (pendant la guerre), et sous le communisme, la réécriture de l'Histoire à l'école, la censure, et une approche purement stalinienne, ce que Forman nomme « the storm of Stalinism that was wreaking havoc on everyone in the country »⁹.

En 1968, après une période - depuis 1961 - plus libre et détendue, les Soviétiques envahissent la capitale - la fin du Printemps de Prague - et Forman finit par rester aux Etats-Unis où il résidait depuis un tournage. Après de nombreuses menaces de déportation en Tchécoslovaquie, il parvient à obtenir sa carte verte et devient, officiellement et politiquement, un émigré, et pour son pays, un traître, appellation renforcée, au fil des années, par les propagandes à la télévision tchèque qualifiant les Etats-Unis de pays capitaliste, impérialiste, militariste, pollué et décadent. La fin du communisme, après la Révolution de velours de 1989, lui rendra une affection enfouie et presque oubliée pour un pays qui l'a pourtant toujours exclu et sectionné (tant au niveau social qu'artistique puisque les censures

⁸ Jean-Jacques Rousseau, Livre premier des *Confessions*, Le Livre de Poche, Classiques, 1998.

⁹ Milos Forman, *Turnaround*, Faber and Faber, New York, 1993, p. 76.

n'ont cessé de le freiner, notamment sur *The Firemen's Ball*, décrété pendant une période *interdit à vie*).

Ces précisions biographiques, loin d'être exhaustives pour l'instant, permettent de comprendre les raisons d'un attachement si évident au traitement de thèmes comme l'oppression et la création. L'enchaînement des faits révèle l'absence de périodes de relâchement, d'accalmie politique et sociale, et Forman lui-même emploie la métaphore de la pression, de l'étau qui serre les êtres jusqu'à étouffement ou éclatement, lorsqu'il narre les faits historiques. En ce qui concerne la guerre par exemple, il s'attarde un moment sur la réquisition par les Allemands de toute possession et surtout de la nourriture, employant un vocabulaire révélateur : « During the war, the Germans squeezed every last egg from the occupied territories for their war effort »¹⁰. Le verbe *squeeze* permet de former cette image de l'étau pour expliquer les pressions imposées aux fermiers, soumis à un haut quota d'œufs à fournir aux Allemands, même si leurs poules, mal nourries, n'en produisent pas assez.

Plus loin, narrant l'évolution de la guerre, il emploie à nouveau ce verbe : « the war kept squeezing Europe tighter and tighter »¹¹. Cette oppression provoque son retour à Caslav comme une tentative de trouver toujours un espace dans un monde constamment comprimé de toutes parts.

Enfin, il conserve cette image pour parler du communisme et notamment des bureaucrates, qui étouffent les êtres les plus bienveillants, et il la reprend une dernière fois pour expliquer l'origine de l'humour tchèque, résultat d'un besoin d'espace personnel dans un monde comprimé par les soifs de pouvoir : « squeezed between the Hitlers and the Stalins in Central Europe, the Czechs had to laugh a lot to keep their sanity »¹².

Le motif d'un conflit se dessine dans toutes les déclarations de Forman ainsi que dans ses choix thématiques : l'expression toujours menacée, les pressions constantes, ce qu'il nomme souvent « frictions ». La Seconde Guerre Mondiale a fait de son pays un territoire morcelé, un enjeu stratégique, un pion sur un échiquier, et le communisme a réduit l'être à une partie d'un tout, l'individu étant à l'extrême au service du bien collectif. Dans un monde où tout profit personnel est dénigré, où le collectif devient la norme, l'individu suffoque. Asphyxies sociales et artistiques s'ensuivent ; beaucoup, Forman raconte, préfèrent la mort

¹⁰ Ibid., p. 17.

¹¹ Ibid., p. 34.

¹² Ibid., p. 246.

physique à un étouffement lent et solitaire. L'isolement créé par ces différents régimes est aussi, en partie, lié à la Tchécoslovaquie, qui reste, même après les libérations, coupée du monde, alors que le reste du globe se libère. «

They kept Czechoslovakia completely cut off from the world.

Perhaps to overcome that feeling of global isolation, Ivan Passer and I started to go on picnics by the Ruzyne airport. We would stretch out on the grass at the end of a runway, pass a bottle of wine, watch the roaring tonnage of steel lift over us, and guess its destination »¹³. Le regard tourné vers l'horizon et les cieux, il conserve une volonté d'évasion que l'on retrouve dans ses films, où il analyse les multiples pressions qui assiègent l'être puis l'observe dans ses multiples combats qui l'amèneront à respirer à nouveau, même dans la mort. Ce constat thématique n'est pas réducteur puisqu'il sera soutenu par une analyse esthétique, et parce que l'angle thématique définit, pour une grande partie, le travail du réalisateur, ne serait-ce que parce que Forman se laisse toujours diriger par l'attrait de l'histoire, méthode qu'il enseigne lui-même aux étudiants de l'Université de Columbia : « La question primordiale n'est pas comment, mais quoi. L'histoire. Ensuite, il faut trouver les moyens de le dire. D'abord l'idée, ensuite la caméra et le reste. Montrez-moi ce que vous avez à dire, je vous dirai qui vous êtes »¹⁴.

Les choix thématiques

Les thèmes qui l'inspirent sont en effet toujours liés à un ou plusieurs individus qui tentent de trouver leur espace dans un monde de pressions. Sa première véritable création, *Puppies*, scénario écrit pour son diplôme de fin d'études en 1954, est le reflet de son quotidien sous le régime communiste (« the story came straight out of the problems of my everyday life »¹⁵), narrant les errances d'un jeune couple accablé par les pressions des parents et du gouvernement. *Black Peter*, *Loves of a Blonde*, *The Firemen's Ball*, ses premiers films

¹³ Ibid., p. 113.

¹⁴ Claude Poizot, *Milos Forman*, Editions DIS VOIR, Paris, 1987, p. 110.

¹⁵ Milos Forman, *Turnaround*, Faber and Faber, New York, 1993, p. 96.

tchèques, ciblent des jeunes gens en quête d'un espace de liberté et d'une identité propre, surtout Peter qui fuit le monde des responsabilités, comprimé entre son patron et son père.

Une fois aux Etats-Unis, Forman réalise qu'il devra s'adapter à ce nouveau monde avant de pouvoir le disséquer aussi bien que son pays natal¹⁶. Après quelques années à New York et en Californie, il se trouve attiré par le roman de Ken Kesey, narrant l'histoire d'un personnage fort qui vient perturber un monde robotisé et apathique - un hôpital psychiatrique - et qui finit par insuffler la vie aux patients jusque-là dominés par l'infirmière en chef despotique. « It gripped me immediately »¹⁷.

Il poursuit avec *Hair*, qu'il a toujours voulu porter à l'écran depuis sa découverte de la pièce de théâtre dans les années soixante, histoire d'un jeune homme qui part pour le Vietnam et rencontre une troupe de hippies - la tribu - qui tente de l'en dissuader. Amitié et découverte de la vie s'opposent à la guerre.

Pour adapter *Ragtime*, le roman aux multiples histoires d'E.L. Doctorow, il choisit la trame centrale de la lutte de Coalhouse Walker Jr, jeune homme noir qui, humilié par des Blancs envieux de son aise financière, cherche justice jusqu'à la mort, « this wildly romantic American gesture »¹⁸. Cet axe narratif est ce qui l'a attiré vers l'adaptation (il reprend même les termes « gripped me immediately »¹⁹). Malgré les différences entre la réaction purement américaine de Walker et celle qu'aurait eue un Tchèque dans la même situation, il s'identifie au personnage : « I had a gut knowledge of Walker's dilemma from the old country:

»²⁰. Même si chaque système a ses spécificités, pour Forman, l'oppression se manifeste toujours par les mêmes aspects.

Ainsi son choix d'adapter *Amadeus* s'inscrit dans cette logique : la pièce de Peter Shaffer travaille la relation conflictuelle entre un artiste médiocre et un génie, à Vienne. Et son adaptation des *Liaisons Dangereuses* est l'occasion de travailler les mêmes thèmes dans un contexte plus romantique ; c'est l'étude du pouvoir des sexes.

Après un retour en Europe (l'Autriche et la France), *Man on the Moon* lui permet d'infiltrer le milieu du show-business américain avec des règles similaires à celles qui l'ont

¹⁶ Pour un résumé plus détaillé des films, voir Tome IV, annexe 2.

¹⁷ Milos Forman, *Turnaround*, Faber and Faber, New York, 1993, p. 203.

¹⁸ Ibid., p. 247.

¹⁹ Ibid., p. 246.

²⁰ Ibid.

freiné en Tchécoslovaquie lorsqu'il présentait des émissions cinématographiques, et son film est mené par la personnalité provocatrice et saugrenue d'Andy Kaufman, dont l'identité se fonde sur le mode du conflit.

Quant à *Goya's Ghosts*, il présente cette fois le monde de la peinture pendant l'Inquisition espagnole puis lors de l'invasion des Français, une nouvelle tension entre oppression et création (et un retour en Europe).

Le film que l'on pourrait considérer comme le plus ouvertement politique est *The People vs. Larry Flynt*, dont le titre met déjà en valeur la scission entre l'homme et sa société. Son attirance pour l'histoire de Larry Flynt émane non de la personnalité du pornographe mais du récit de ses conflits répétitifs avec l'oppression, ici incarnée par la loi et les hommes politiques l'utilisant à leur fin. Il fait immédiatement le lien entre son intérêt pour le script de Scott Alexander et Larry Karaszewski et sa propre expérience, bien que Flynt soit américain : « the basic kick for me was that twice in my life I had experienced political regimes in which crusades against pornographers - perverts as they were called - turned into the worst censorship,

I witnessed that, and not only did nobody oppose the oppressions, everybody applauded them »²¹. Il se pose en témoin de l'Histoire de l'oppression, qui se répète quel que soit le pays, et son indignation, perceptible dans les mots « not only » qui mettent en valeur le comble, semble être le moteur de son propre désir de combat contre ce qu'il a connu, et qu'il constate encore.

Choix rationnel et conscient ou attirance intuitive pour ce sujet, l'approche reste double : l'une spécifique (systèmes et situation réels), et l'autre plus globale (permanence de conflits identiques dans diverses situations et périodes de l'Histoire). Certains entretiens le confirment, tout comme son autobiographie, où il adopte un discours théorique lorsqu'il parle de l'oppression, même s'il s'agit souvent de celle qu'il a connue en Tchécoslovaquie. Michel Ciment lui demande ainsi, à propos de *Hair*, si son expérience du régime socialiste l'a sensibilisé à « tout ce que la jeunesse représentait dans les années soixante comme opposition à la tradition »²², et Forman réplique que « toute oppression provoque cette réaction. Cela peut être aussi bien l'oppression dans la famille.

²¹ Scott Alexander and Larry Karaszewski, *The People vs. Larry Flynt, The Shooting Script*, afterword by Milos Forman, Newmarket Press, New York, 1996, p. 178.

²² Michel Ciment, *Passeport pour Hollywood, Entretiens avec Wilder, Huston, Mankiewicz, Polanski, Forman, Wenders*, Editions du seuil, Paris, 1987, p. 288.

Et objectivement, on peut dire que dans certains cas l'oppression est pour votre bien, ne serait-ce que lorsqu'elle vous apprend comment survivre dans une société où vous n'êtes pas seul. Mais quand l'oppression franchit certaines limites,

vous vous révoltez »²³. On remarque deux points dans ce récit : l'expérience personnelle - la guerre et le communisme - avec le glissement de l'enfant à l'adulte qui est témoin et parfois acteur de la mort de l'humanité, et le style théorique, l'importance de termes comme « objectivement », « toujours » et cet intéressant usage du pronom « vous » traduit de « you », pronom qui, en anglais, a une visée fortement universelle, souvent traduit par un « on » inclusif impliquant tous les êtres. Forman utilise bien son expérience, ses propres observations, et il vise aussi un savoir plus générique lui permettant d'accéder aux mécanismes oppressifs et non aux seules causes et conséquences d'un système particulier. Il met souvent en valeur sa position, comme citoyen et comme cinéaste : « je suppose que l'oppression exercée par les institutions, que ce soit le gouvernement, l'hôpital, l'école, l'armée, le corps des pompiers, a toujours existé et existera toujours. C'est ce que j'ai découvert en vivant dans un pays communiste »²⁴, position semblable à son œil de cinéaste qu'il qualifie d'objectif lors d'une interview à propos de *Cuckoo's Nest* : « j'ai senti que le film aurait plus d'impact s'il était "objectif" »²⁵, rejetant toute orientation du regard (voix off, flashbacks, outils peu présents dans son cinéma).

Qu'il s'agisse d'une responsabilité envers le monde et les droits de l'homme chez Forman, correspondant à un certain devoir éthique, est une problématique que nous pouvons poser dès à présent, et à laquelle nous répondrons ultérieurement. A ce stade, nous avons établi un constat fondé sur la thématique de son œuvre et sur ses propres interprétations de

²³ Ibid., p. 288-289.

²⁴ Michel Ciment, *Entretien avec Milos Forman* dans *Positif* n°433, mars 1997, Editions Jean-Michel Place, Paris, p. 19.

²⁵ Michel Ciment, *Passeport pour Hollywood, Entretiens avec Wilder, Huston, Mankiewicz, Polanski, Forman, Wenders*, Editions du seuil, Paris, 1987, p. 274.

cette thématique : ses multiples expériences conflictuelles au sein de systèmes variés semblent avoir insufflé, dans son regard artistique, le besoin de comprendre cette tension humaine par la diversité de ses modes de représentation à l'écran, tant au niveau des contextes choisis (différents pays) que des approches esthétiques. L'objet de notre étude ne sera pas la confirmation de l'origine de ce besoin. Ce que ce constat nous a permis de dégager est la réalité de tensions dans son expression personnelle et artistique, expliquant, dans une certaine mesure, le choix de notre axe. Pour définir ce que nous entendons par « films américains » dans cette introduction, nous nous appuyons essentiellement sur le point de vue de l'auteur, sur ce qu'il considère comme américain, et son corpus commence avec *One Flew Over the Cuckoo's Nest*. Nous reviendrons sur cette définition, mais nous suggérons, pour l'instant, de partir de cette simple explication donnée par Forman : *Taking Off* est le dernier film qu'il ait réalisé à la méthode tchèque, bien qu'il ait été fait aux Etats-Unis.

Tensions politiques, sociales, quotidiennes, conflits collectifs, déchirures internes...Son cinéma, dans un premier temps, semble porter sur les représentations de contraintes, des multiples pressions qui peuvent peser sur l'individu au sein de n'importe quelle société : tensions et expression, oppressions et espace identitaire. Cette opposition nous amènera à adopter, pour commencer, deux axes : l'étude de la représentation des oppressions, puis de celle des rebelles, car il ne faut pas oublier que chaque film est porté par un personnage qui refuse l'ordre imposé et qui tente, à sa manière, de revendiquer sa voix. Nous choisissons ainsi de nous concentrer sur la dissection des mécanismes d'oppression, de manière thématique et esthétique, pour dégager l'existence d'un réel principe d'inertie régissant le monde. Nous verrons ensuite comment ce principe d'inertie des oppresseurs est mis à mal par des personnages singuliers fonctionnant sur la loi de l'excès, force cinématographique définissant un nouvel espace d'expression et révélant la nécessité de tensions extrêmes pour déjouer les tentatives d'uniformité du monde. Ces recherches nous amèneront enfin à l'étude de toutes ces tensions sous l'angle du flottement nécessaire au regard lucide, nous permettant de (re)définir le réalisme de Milos Forman, en rupture ou en continuité avec les études précédentes sur ce point, et de saisir cette tension perpétuelle, « this tussle between stability and unrest, conformity and challenge »²⁶, même dans le regard artistique. Il nous faut préciser un dernier objectif qui sera présent tout au long de l'étude de ces trois axes : au regard de la littérature existante sur ce réalisateur, il semble nécessaire d'adopter une approche différente, et ainsi moins fondée sur une vision historico-politique ou

²⁶ Harlan Kennedy, *Milos Forman Searches For the Right Key* dans *American Film*, Volume VII, numéro 3, publié par The American Film Institute, Washington, Décembre 1981, p. 40.

sur un regard presque exclusivement thématique, pour accéder surtout, par une démarche davantage sémiotique, à une étude du regard filmique. Comment choisit-il de montrer ces tensions à l'écran ? Pour permettre une lecture plus précise et plus concrète, nous insérerons, lorsque cela s'avèrera nécessaire, les plans étudiés, pour dégager les tensions entre la caméra et le filmé, celles qui existent au sein du cadre, dans le mouvement le long des axes, entre le décor et les acteurs, la musique et l'image, toutes les forces qui permettent au sujet de s'exprimer.

1. Tensions et divisions : le principe d'inertie

Pour Milos Forman, le combat représente toutes les formes puissantes de l'être au monde. De la résistance passive à la lutte active, toute lucidité par rapport à la place de l'être dans le monde représente un désir d'existence. Depuis l'enfance, il s'intéresse à toute forme d'expression, et surtout, il note, avec intérêt puis avec véhémence, l'incroyable exigence de silence de la société, qui réduit les êtres à des instruments de pouvoir. L'individu est prohibé, toute pensée originale et personnelle est refoulée, toute existence en dehors des sentiers tracés par les leaders (du politicien au plus petit commerçant) est sanctionnée. A l'origine, c'est un désir de saborder tout mouvement, de forcer l'individu à se conformer à une certaine rigidité, de le dénuier de toute impulsion et de sa liberté. Cet élan est marqué par un désir d'apathie : empêcher toute énergie de se manifester, forcer la conformité. Que le mouvement soit continu, uniforme ou invisible, il se définit par la notion d'inertie, ou, plus justement, par ce que les physiciens comme Newton ont appelé « principe d'inertie » (ou Première loi de Newton). Appliqué à la physique, ce principe insiste sur le repos de l'élément étudié, sur l'absence totale de mouvement ou de changement dans le mouvement. Une telle inactivité est précisément ce que Forman veut mettre en valeur, avant même de passer à l'oppression destructrice. Il décortique le principe d'oppression en en révélant les mécanismes, les motivations, les impulsions, toutes les tensions. N'importe quel changement, qu'il annonce une possibilité d'avancement ou non, est synonyme de bouleversement, de modification du mouvement actuel. L'inertie est rassurante, elle permet l'absence d'implication, d'activité, et elle conserve les acquis. Nous étudierons ainsi les représentations de l'oppression sous l'angle de l'objectif d'inertie, en en cherchant les causes, les manifestations et les conséquences sur l'individu, dans des contextes politiques, historiques mais surtout quotidiens.

L'oppression des êtres n'est jamais unidimensionnelle, elle ne concerne en aucun cas un groupe ciblé et unique. Tendance institutionnelle, réflexe humain, cette pression visant l'asphyxie des caractères et l'uniformité de la masse sociale est présente dans les hautes formes structurelles (gouvernement, système judiciaire, monde des affaires...), dans des architectures à plus petite échelle (famille) et dans le plus infime des rapports humains (coexistence). A différents niveaux, les films américains de Milos Forman décomposent, analysent et exposent les tensions les plus minimes qui définissent la relation de l'individu au monde. Car ce qu'entend entreprendre Forman est bien un œil témoin, une approche

microscopique tendant à disséquer le réel de l'oppression, comme une leçon d'anatomie. Isoler les éléments, les mécanismes, les rendre visibles, les faire connaître. Son combat se définit par un désir d'impliquer le spectateur dans des histoires intenses et complexes et de faire voir, montrer, révéler tout ce que le terme *oppression* contient, tout ce qu'il a engendré dans l'histoire, tout ce qu'il peut créer, et surtout, tout ce qu'il signifie toujours, ce qu'il nomme « the neverending conflict between the individual and the institution »²⁷, paradoxe qui l'attire dans ses choix scénaristiques, comme pour *One Flew Over The Cuckoo's Nest* : «

Life in society would not be possible without orphanages, schools, courts, government offices, and mental hospitals, yet no sooner do they spring into being than they start to control us, regiment us, run our lives.

»²⁸. On pense plus récemment à Philip K. Howard, avocat américain et auteur de plusieurs articles et livres sur le système judiciaire, qui affirme que la loi doit bien être modifiée et repensée, et non supprimée: « law is vital to freedom »²⁹.

Trois axes seront adoptés pour organiser l'étude de ce point, présentés selon un regard microscopique. Nous commencerons par la mise en valeur de la pression la plus visible, celle qui est liée à une forme de pouvoir indéniable, qu'il soit garanti par une structure institutionnelle, un titre ou un rayonnement social, ce qui permettra une réflexion sur la position de l'homme au sein d'une structure difficilement malléable. Nous réduirons ensuite l'échelle pour nous intéresser à un conflit plus quotidien et pourtant encore très institutionnel, celui qui oppose les anciens aux jeunes, pour voir si toute oppression mène aux mêmes mécanismes ou si les tensions qui règnent entre les générations sont autres et ainsi à définir. Enfin, l'ultime approche microscopique consistera à étudier l'espace individuel, cette dimension majeure de la respiration de l'être, pour comprendre cette force d'inertie en termes davantage magnétiques.

²⁷ Milos Forman, *Turnaround*, Faber and Faber, New York, 1993, p. 204.

²⁸ Ibid.

²⁹ Philip K. Howard, *Life Without Lawyers, Restoring Responsibility in America*, W.W. Norton & Company, New York, 2009, p. 17.

1.1 Anatomie du pouvoir : dissection des mécanismes d'oppression

Le premier objectif de Forman, si l'on prend en compte la récurrence du thème et son importance dans le traitement cinématographique qu'il en est fait, est d'exposer les pressions collectives sur l'individu, qu'il s'agisse de gouvernements ou de micro-sociétés. Orchestrées par un groupe ou une seule personne, elles se définissent par la réduction de l'être à une fonction normalisée. Le réalisateur procède bien à une anatomie du pouvoir dans la mesure où son approche reste concentrée sur les mécanismes de contention, les modalités de pression, les outils de suppression de l'individualité : un regard moléculaire sur la notion, large et familière, d'abus de pouvoir.

1.1.1 Paradoxes institutionnels et surcharge législative

Considérons, pour commencer, les mondes présentés dans les films, les normes qu'ils semblent définir, les lois qui régissent la vie des personnages, pour dégager un premier point, un leitmotiv : la nature paradoxale des lois (suggérée plus haut par Forman).

La première démarche du réalisateur est de mettre au jour une certaine évidence : les lois sont si nombreuses et flexibles qu'elles peuvent toujours restreindre la liberté au lieu d'en permettre l'exercice légal. Chacun de ses films fait état du **foisonnement des lois** : les personnages découvrent des barrières infinies au point de penser que le monde n'a guère de sens. L'angle adopté est celui du paradoxe : les lois sont nécessaires pour ordonner la vie collective mais elles finissent toujours par pousser les êtres à réaliser d'infinies concessions pour s'exprimer dans cette société, pensée qui rejoint Howard sur l'idée d'universalité de l'écart : « as long as there has been organized government, people have tried to manipulate it for their own purposes »³⁰. Dans ses films, Forman dramatise cette position inconfortable de l'homme pris au piège dans un système dont il a pourtant besoin. Il s'attache surtout à mettre en cause ceux qui créent cette logique, tout en maintenant une lucidité certaine sur l'homme et sur son besoin irrépressible de contrôle pour survivre. Deux points vont donc être analysés : la multiplicité des lois - ainsi que leur nature paradoxale menant à l'oppression - et les excès ridicules auxquels leur maniement par le système finit par mener.

³⁰ Ibid., p. 161.

Du monde politique au milieu créatif, chaque cellule humaine comporte des règles, anciennes ou modernes. Si l'on dresse un récapitulatif rapide des mondes décrits dans les films de Forman, on constate ce dénominateur commun.

Dans le milieu politique de *The People versus Larry Flynt*, Flynt est freiné dans son commerce d'alcool (référence au bootlegging pratiqué auparavant dans cet état *dry*), puis en tant qu'adulte dans son désir de création pornographique par des lois exigeant un certain rapport texte-image, restreignant les possibilités d'exposition du nu, rejetant l'ouverture de clubs, interdisant l'exercice de la caricature.

Cuckoo's Nest présente un monde médical régi par le rituel avec des horaires de réveil imposés, une prise mécanique de médicaments, l'interdiction de parler sans permission, de sortir des limites de l'institut ou de pénétrer derrière certaines barrières (vitres, lignes).

Hair s'ouvre sur l'interdiction de détruire ou d'ignorer l'ordre d'incorporation puis suit la tribu qui se fait arrêter, fuit les policiers omniprésents, consomme de la drogue ; *Ragtime* expose la multitude d'obstacles législatifs visant à protéger le système plutôt qu'à servir la justice (repoussant Coalhouse Walker Jr qui cherche à porter plainte pour préjudice intentionnel) ; *Amadeus* révèle le fourmillement des lois régissant la création musicale (trop de notes, trop de ballet, pas assez de figures royales, œuvres qui doivent être présentées à la Cour pour validation, livrets censurés...), tout comme *Man on the Moon* et *Goya's Ghosts* s'attachent à mettre en évidence celles qui freinent l'expression, respectivement dans le monde télévisuel ou de la peinture (dix secondes maximum pour une émission spéciale, pas de peinture de personnages maléfiques...) ; enfin, *Valmont* montre que même l'intime est régi par des lois sociales.

Nous n'en resterons pas à l'aspect descriptif des angles thématiques, mais ce court résumé met déjà en valeur l'attraction de Forman pour la peinture de mondes parasités par des règlements divers et toujours abusifs, rendant la moindre expression problématique.

Avant de poursuivre par une étude plus détaillée des mécanismes formaniens, une perspective plus globale permettrait de rappeler l'existence d'objectifs similaires chez d'autres réalisateurs, qui emploient, cependant, des procédés différents. Un rapide parallèle thématique fera apparaître la récurrence du sujet au cinéma, notamment américain.

Il est notamment présent chez le personnage interprété par Edward Norton dans *Fight Club* [David Fincher, 1999], qui finit par ressentir tout le poids du moindre élément collectif (les marques de sodas, les publicités, les meubles Ikea...), qu'il avait intégré à l'extrême (haute forme de capitalisme), et qui ne trouve une forme d'apaisement que dans la lutte

déchaînée. Stanley Kubrick explore l'extrême du code comportemental et de l'absence de liberté mentale dans *Full Metal Jacket* [1987], où le monde robotique de l'armée, infusé de violence et fondé sur la section de l'humanité dans l'être, pousse le personnage Gomer Pyle au suicide. Sam Mendes, dans *American Beauty* [1999], montre un personnage, rendu amorphe par toutes les pressions extérieures (les obligations du travail, toutes les règles instaurées par sa femme dans leur vie quotidienne, comme la musique accompagnant chaque repas), se réveillant soudainement au contact de la jeunesse et des possibilités de l'existence (il cherche un travail offrant le moins de responsabilités possibles, s'achète une voiture convoitée depuis toujours, se libère entièrement de tous les jugs de son existence). *The King's Speech* [*Le discours du roi*, Tom Hooper, 2010] illustre les conséquences de la pression - paternelle entre autres - sur le discours, toutes les attentes et les codes du milieu politique freinant l'expression la plus simple, et inversement, Danny Boyle propose, avec *127 Hours* [*127 heures*, 2010], une jubilation temporaire de la liberté sans limites, vécue par le personnage et par le spectateur - par la symbiose avec la nature, la liberté des actes et des itinéraires - jusqu'à ce que l'autre devienne une nécessité de survie et que son absence rappelle au héros le besoin de connexion humaine.

A différents niveaux, ces films explorent les lois du monde, en révèlent la pesante présence jusque dans le quotidien le plus simple, dans la parole la plus élémentaire, tout en illustrant le besoin fondamental de structures institutionnelles. Forman s'intéresse lui aussi au quotidien des personnages, mais un peu moins que dans ses films tchèques, étudiant davantage le milieu professionnel et souvent artistique.

Si la surcharge des lois est appréciable par un simple aperçu de la trame principale de chaque film, il convient à présent d'aller plus loin, pour toucher aux modes de représentation de cette surabondance et du paradoxe évoqué plus haut, illustrant les paroles de Philip K. Howard sur la liberté aux Etats-Unis : « freedom today is just whatever's left over after everyone's made their legal demands »³¹. Nous nous appuierons essentiellement sur *The People vs. Larry Flynt*, puisqu'il offre une exploration détaillée du milieu législatif, et nous proposons de présenter rapidement l'homme, et non seulement le personnage, pour mieux comprendre l'intérêt qu'il a représenté pour Forman.

³¹ Ibid., p. 32.

Larry Flynt a souvent été considéré comme un vulgaire pornographe arriviste, vision qui reflète, pour beaucoup, une pensée conservatrice qui craint l'intégration sociale et culturelle de l'industrie du sexe. Même si son autobiographie soulève la question de la fiabilité en raison d'un style souvent ludique, elle ouvre le regard sur une vie qui ne se résume pas au commerce et à la luxure. Il nomme d'ailleurs son œuvre *An Unseemly Man* et le sous-titre précise « my life as Pornographer, Pundit and Social Outcast », lien intrinsèque entre son identité de pornographe, son commerce et sa position sociale d'exclus. Ce titre insiste sur la représentation que se fait le monde d'un tel personnage ; quelqu'un qui dérange, que l'on craint et que l'on rejette. Avec une relative honnêteté, Larry Flynt relate tous les événements de sa vie, louables ou honteux, et il met en perspective son rêve américain par le récit brutal de sa déchéance : sa destruction physique mais surtout, les incroyables bâillons du système qui lui ont causé un grand nombre d'injustices scandaleuses.

Le contexte est transposé dans le film, avec de nombreuses adaptations permettant la logique du récit, mais ce qui demeure est cette même conscience des freins du système. L'adaptation de la vie du pornographe couvre une période relativement longue, depuis l'enfance de Flynt dans les années 1950 jusqu'au milieu des années 1980, si l'on ne prend pas en compte les informations écrites apportées à la fin du film sur le présent de Larry Flynt et des autres personnages majeurs (1996 lors de la sortie du film). Les valeurs changent, les codes se transforment, ce qui ne fait que majorer le combat de Flynt et le constat dépité de Forman par rapport à une oppression omniprésente qui ne fait que changer de visages mais qui repose toujours sur les mêmes principes. Pour le réalisateur, il fallait trouver un équilibre entre la narration d'un combat unique qui s'adapte aux contextes, et l'importance de préciser les différences entre chaque période (on retrouve la dualité du spécifique et du générique). Il a surtout procédé chronologiquement, et a usé de simples indications pour signaler le changement de période comme les dates des procès sur les plans des tribunaux avant le déroulement des procédures. Cette approche chronologique reste fondamentalement thématique puisque l'enchaînement des scènes repose sur le principe d'inertie, le désir d'éliminer une parole dérangeante bien spécifique, décennie après décennie.

Plus concrètement, le film propose une **surenchère des restrictions** : nous avons mentionné son enfance dans les années 1950 dans un Etat qui fut *sec*, qui voyait l'alcool comme une dépravation de l'Amérique, politique conservatrice datant de 1920 (Prohibition). Nous pouvons aussi mentionner la newsletter qui doit comporter du texte à l'image de *Playboy* (l'autobiographie de Flynt ne précise pas toutes ces lois et se concentre davantage sur

l'entreprise esthétique réaliste). Mais le lien entre deux scènes particulières permet d'étudier plus en détails le poids de la loi dans les esprits. La première est la danse d'Althea dans le club de Larry et la seconde est une des premières séances photographiques du magazine *Hustler* où Larry se heurte à nouveau aux barrières légales qui stipulent que les organes génitaux ne peuvent être révélés : « you can't show the vagina ». Le nu doit être élégant, masqué comme il l'est dans les peintures et les arts classiques, et comme il l'est dans *Playboy*. Les deux scènes sont liées : elles reposent sur l'exposition du sexe et sur les réactions des individus face à cette revendication du corps.

L'arrivée d'Althea dans le film et dans la vie de Flynt (elle danse dans son club) replace le corps de la femme au centre : sa chorégraphie dirige le regard sur l'entrejambe, exposition de la sexualité féminine et du potentiel de ces danses que Larry va repérer immédiatement. En fait, cette scène est une exposition de la sexualité d'Althea - elle exhibe son corps dans toutes les positions - et une exposition du film pour le spectateur : voilà ce dont il va traiter, des conséquences extrêmes d'une représentation du *centre* dans la nudité féminine.

Tout d'abord, le contraste esthétique vient créer une rupture avec les normes. En effet, la chorégraphie d'Althea diffère beaucoup de celle des danseuses précédentes, qui ont été montrées sous l'angle de la routine : l'une d'elles finit rapidement sa cigarette après avoir entendu son nom, puis est suivie sur scène sur laquelle elle exécute une danse qui semble habituelle, très peu filmée. Deux autres font de la balançoire en rythme régulier, et une troisième a été aperçue en cowgirl masculine, à la démarche angulaire et à l'énergie modérée. Ce qui change avec l'arrivée d'Althea est tout d'abord le rythme. La musique choisie est en fort contraste avec les mélodies de western des autres : la batterie marque l'entrée de cette nouvelle recrue et la caméra adopte son énergie spontanée en la suivant par moments en style caméra épaule. De plus, elle ne cesse de changer de positions, passant de l'extension de son corps au roulement sur le sol, communiquant avec les clients en se rapprochant d'eux et en les regardant, tandis que les autres danseuses ne créaient aucun contact visuel avec les observateurs ; Althea met en valeur l'importance du regard, de la position du consommateur, flirtant aussi avec la caméra. Enfin, même si elle semble improvisée, toute sa chorégraphie concentre l'attention sur la sexualité féminine dans son ensemble. Les autres danseuses n'avaient pas réellement de centre, et la caméra se focalisait surtout sur leurs fesses par des plans en contre-plongée (vision classique). Chez Althea, les angles et les plans sont nombreux, s'adaptant à la variété du personnage, et ils indiquent, comme centre, son

entrejambe, ce qui sera le point de mire de *Hustler* et l'origine des difficultés légales de l'équipe de Flynt (interdiction de montrer les parties génitales), une double exposition du film.

Expositions

La deuxième scène, celle de la photographie du corps nu d'une femme du club de Larry pour le magazine, va étudier les réactions du monde face à cette exposition. Le sexe de la femme reste, pour la société, un tabou, mais il représente aussi le sacré (religieusement, maternellement), en tout cas un élément implicite dans la bienséance sociale. Il faut suggérer, déguiser, orner le langage et le comportement de subtilités, d'où la présence d'un photographe très esthétique qui argumente longuement sur l'importance de la place de la fleur dans la main gauche de la jeune fille, pour que le tableau soit beau. La fleur fonctionne ici comme une métaphore adoucie du vagin que Flynt veut montrer mais que l'artiste craint de photographier. Il a devant lui une femme nue, mais dans l'esprit de la bienséance, il peut focaliser toute son attention sur la fleur, sans craindre d'être obscène. Son souci esthétique quant à l'arrangement

floral de l'ensemble masque à souhait son désir caché et sans doute tabou de contempler la fleur génitale. Son rire, qui accompagne ses directives, trahit d'ailleurs sa lucidité face à la situation. Cette réaction est la preuve qu'il a conscience d'être en présence du sexe, et rire lui permet de mettre cet aspect de côté, de feindre l'aise et de masquer l'embarras quant à l'exposition d'un tabou. Il rit surtout lorsque la jeune femme ouvre trop ses jambes en réponse à sa demande de les ouvrir un peu plus pour la photographie, et dans ce cas, ce qui ressort est la curiosité du photographe qui lui demande d'écartier les jambes peu à peu, « a little wider », puis semble soudain s'étonner que ce soit trop. En privé, sans la photographe, il ne semble avoir que quelques légers scrupules, d'où le rire, mais dès qu'il s'agit de prendre la photographie, il perd le sourire, semble choqué et invoque la loi : « you can't show the genitalia ». Lorsque Flynt met lui-même le modèle en position, le photographe écarquille les yeux, expression qui trahit toujours l'ambiguïté de la pensée face à un tabou : le désir de voir (les yeux grand ouverts) et le refus d'être impliqué dans la décadence (expression de dégoût).

Flynt joue adroitement sur les valeurs collectives pour justifier son regard, invoquant la religion pour rappeler que son geste reste dans les limites fixées : « You believe God created man ? [...] God created woman ? [...] Then surely the same God created her vagina and who are you to defy God ? ». Contrairement à Flynt, Forman reste discret dans les plans sur le corps, ne montrant pas lui-même le sexe féminin : c'est bien le photographe et ses réactions qui sont le sujet de la scène, et non la pornographie elle-même (ce n'est pas non plus l'apologie de la presse pornographique).

Les lois foisonnent et effraient, touchant d'autres personnages du film, comme l'imprimeur qui associe la loi à la peur dans la juxtaposition des termes : « I could get in trouble for printing these pictures. There's laws ! ». Il faut prendre en compte la spécificité de l'Etat de l'Ohio, très conservateur, mais le reste du film suggère une distanciation envers un regard par Etat, car même à Hollywood, Flynt sera poursuivi en justice. Forman et les scénaristes n'ont

pas conservé toutes les poursuites de la vie réelle de leur personnage, pour deux raisons : le film aurait été confus avec un excès de procès, et même avec un montage elliptique faisant état de la multitude des poursuites, le film aurait travaillé la juxtaposition et non le paradoxe ou l'absurdité. C'est un point important à soulever ici, dans ce paragraphe : la surcharge législative n'est pas représentée par une surabondance de faits et d'événements, mais par l'impression d'un étai social absurde et excessif, présent dans chaque procès. Ainsi, l'étude des plus significatifs (dont celui qui oppose Flynt à Falwell) suffit à représenter le poids des lois et permet l'étude de plusieurs axes au sein de cette surabondance.

La mise en valeur du paradoxe est particulièrement nette concernant les lois encadrant la publication de magazines pornographiques dans ce film. Dans une scène centrale dans la construction du personnage principal, Flynt soulève le paradoxe suivant : personne ne s'attarde à lire les textes de *Playboy*, les images n'emportent pas l'adhésion de tous les lecteurs - surtout de Flynt qui trouve l'ensemble presque comique sous tous les déguisements voués à faire accepter le corps nu au sein de la bienséance sociale - mais le magazine reste pourtant la référence dans ce domaine (avec *Penthouse*, mais le film mentionne surtout *Playboy*, créant un diptyque Hugh Hefner/Larry Flynt, les deux visions du nu³²). Les lecteurs sont donc conditionnés par une forme de presse pornographique bienséante, par une idée (voir) et son contraire (masques empêchant de tout voir, textes réduisant le nombre d'images), par un oxymore (pornographie bienséante). Même dans leur déviance, ils restent conformistes et surtout, ils ne posent jamais la question du sens du produit. Métaphore du paradoxe institutionnel, ce point rappelle que l'homme finit par être étouffé par ce que la société propose comme norme, et dont il a pourtant besoin (ici, il croule sous un texte qu'il ne lira pas, et il accepte des images peu satisfaisantes, mais il a besoin du produit).

Le paradoxe ne réside pas seulement dans cette approche métaphorique, il est aussi clairement verbalisé lors du premier procès, où Flynt soulève l'absurdité d'une loi qui interdirait la publication de son magazine pour protéger le jeune public : il aborde le thème de la responsabilité, parentale entre autres, revendiquant l'importance de l'enseignement au public de la manière de consommer un produit ou de juger de ses risques. : « if a kid gets caught drinking beer in a tavern, we don't ban budweiser across the nation ». Cette verbalisation déclenche l'association à de nombreux événements dans l'Histoire, suggérant une certaine pérennité de l'obsession de la sécurité. Philip K. Howard soulève lui-même ce

³² Le juge refuse d'ailleurs les autres magazines pornographiques que l'avocat de Flynt tente de faire admettre lors du premier procès. La comparaison est refusée, seul *Hustler* sera jugé.

problème constaté en Angleterre en 1995 et s'étendant jusqu'en 2003, concernant un accident dans un lac. La réaction de la famille d'un adolescent à présent handicapé - poursuivre le conseil régional en justice pour manque d'avertissements autour du lac concernant le danger de la baignade - correspond à la restriction de la liberté quotidienne, dans les plus simples activités, refusée par le tribunal britannique. Il y a là une grande différence par rapport à ce qui se serait passé aux Etats-Unis selon Howard, qui constate l'absurdité de la requête à la manière de Flynt : « does the law require that all trees be cut down because some youths may climb them and fall ? Of course there is some risk of accidents...But that is no reason for imposing a grey and dull safety regime on everyone »³³. Forman s'est intéressé à l'histoire de Flynt justement parce que les Etats-Unis sont réputés pour être le pays le plus libre. Cela renforce l'impression de comble (cela se produit même dans ce pays réputé libre) ainsi que l'idée que la pression législative est universelle. Le film déclenche ainsi des images connues dans l'esprit du spectateur, des histoires de poursuites frivoles qui s'intensifient avec les années et qui rappellent le problème soulevé par le film : la loi sert-elle uniquement à ordonner le collectif ou peut-elle devenir oppressive ? Doit-on mettre notre confiance dans le système judiciaire ?³⁴

Après l'exposition du paradoxe, plutôt verbale, vient la mise en évidence de ses origines. Le paradoxe tient à **l'ambiguïté du système**, comme l'illustre le procès Falwell : Jerry Falwell poursuit Flynt en justice à cause d'un article caricatural le représentant avec sa mère dans un contexte incestueux. Falwell est un individu reconnu et respecté, qui pourrait aisément, par la diffamation, perdre sa position sociale et ainsi sa carrière, qui repose sur sa réputation, sa bienséance, et sa religion. Or, si des lois existent pour le protéger, elles permettent inversement à n'importe qui d'utiliser la justice pour réduire une expression dérangeante : y a-t-il diffamation contre Falwell ou l'attaque contre Flynt de la part de Falwell est-elle une réduction de la liberté d'expression du pornographe ? Les deux partis ont des motifs compréhensibles, mais c'est la scène de la Cour Suprême - cet immense pouvoir judiciaire « placé plus haut qu'aucun tribunal connu »³⁵ - qui permet au film de trancher en faveur de la liberté d'expression et de redéfinir ces lois floues trop aisément détournées pour

³³ Philip K. Howard, *Life Without Lawyers, Restoring Responsibility in America*, W.W. Norton & Company, New York, 2009, p. 16.

³⁴ Quelques exemples connus incluent une attaque contre McDonald pour un café trop chaud, une autre contre le conducteur d'une voiture ayant roulé sur la main du plaignant qui tentait de voler ses enjoliveurs, ou encore une poursuite contre un magasin de meubles dans lequel la plaignante a trébuché sur son propre enfant et s'est cassée la cheville.

³⁵ Alexis de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique, Tome I*, Les Classiques, NumiLog, 2001, p. 390.

servir les réputations. Si le film tend à appeler à l'observation de la nature de l'expression, il démontre surtout que les lois créées pour protéger une population sont flexibles et bien souvent détournées pour servir le système, pour contenir une expression jugée dangereuse, pour protéger certaines valeurs et certains individus, représentés ici par l'un des hommes les plus respectés d'Amérique (encore aujourd'hui).

Ce flou des délimitations de la vie au sein des systèmes est exprimé, dans *Goya's Ghosts*, non par l'absence de définition satisfaisante mais par **le motif de la confusion** : on nous présente un monde subissant à l'extrême les vellétés du pouvoir.

L'Espagne est, à cette époque (fin XVIIIe - début XIXe s.), déchirée par des régimes destructeurs, et les multiples revirements et chavirements du pouvoir finissent par mener à des oppressions qui semblent proches du non-sens. On assiste à l'invasion de l'Espagne par les Français lors de la Révolution, puis plus tard au soulèvement de Madrid contre les occupants français, puis à l'arrivée des Britanniques qui viennent soutenir les Espagnols (la guerre d'indépendance espagnole). Le Saint-Office perd donc son pouvoir lors de l'arrivée des Français, puis le retrouve lors de la révolte des Espagnols.

Ainsi, le destin du père Gregorio, à la tête du Saint-Office, ne cesse d'osciller entre meneur respecté et condamné à mort dans un cachot. De même, Lorenzo, membre du Saint-Office puis défenseur de la Révolution Française, a un parcours instable qui dépend certes de ses choix et de ses hésitations mais aussi de la conjoncture.

Un bref aperçu de son histoire illustre cette idée. Le film s'ouvre sur son ascension dans le Saint-Office malgré la reconnaissance de certaines valeurs ; il admet par exemple que Goya montre la vérité du monde en exhibant ses monstres. Mais il choisit vite le pouvoir en utilisant les estampes de Goya comme preuve qu'il y a des monstres dans le monde à expulser et il lance alors une chasse aux hérétiques. Une fois torturé par un riche donateur, Bilbatua, qui tient à lui prouver que la torture ne mène pas à la vérité, il est rejeté par le Saint-Office et fuit le pays, humilié (Bilbatua l'a obligé, par la torture, à signer un papier déclarant qu'il est en fait un babouin, déguisé en représentant du Saint-Office). Il revient en pleine puissance lors de l'invasion de Madrid par les Français, en défenseur de la Révolution. Les valeurs semblent nobles, mais il reste excessif dans ses actes : il renie Inès (la fille de Bilbatua qu'il a séduite dans le cachot du Saint-Office), et il cherche à lui faire quitter le pays pour masquer la vérité de l'enfantement. L'Inquisition est suspendue puis il mène le procès qui condamnera à mort

son ancien maître (le père Gregorio). La France ne parvient pas à prendre le contrôle total de l'Espagne et des rébellions déchirent à nouveau le pays. Lorenzo devient à nouveau un fugitif lors de l'arrivée des Britanniques, et une fois arrêté, il se trouve condamné à mort par le père Gregorio qui n'avait pas encore été exécuté et qui est revenu au pouvoir à la tête de l'Inquisition. Il finit par mourir garrotté.

Dans cette confusion, « pendant ces quinze années mouvementées, où l'Europe semblait hésiter entre deux mondes »³⁶, seul le contexte semble désigner la victime et le bourreau, et non une vérité suprême. Les grandes idées deviennent passionnelles, les désirs d'indépendance mènent à de multiples cruautés, les lois perdent leur sens, leur utilité, et Goya est le témoin de ce monde absurde qui ne dépend que des circonstances. Mises en place pour organiser et ordonner le pays, les lois restent paradoxales et ineptes, car l'impression est bien celle que tout peut arriver, que la vie est régie par des lois subjectives, sujettes au moindre changement. Ce n'est pas une folie anarchique. Si la confusion règne, si les rues sont toujours pleines de massacres et de chasses à l'homme, c'est justement pour le respect d'une loi alors en place (même si beaucoup s'adonnent à la violence par pur plaisir).

Dans son cachot, Gregorio se voit ainsi remettre sa bague car le Saint-Office vient d'être rétabli par Ferdinando VII, fils de Charles IV : ainsi ce plan terrifiant par le contraste presque risible entre la déchéance du père Gregorio dans son apparence et son pouvoir fraîchement restauré.

³⁶ Jean-Claude Carrière, Milos Forman, *Les Fantômes de Goya*, Plon, 2007, p. 148.

C'est finalement une remise en question du sens du pouvoir, et une interrogation sur le mouvement des structures sociales, ce qui pourrait suggérer l'intérêt de l'inertie dans le maintien d'un monde sensé et compréhensible. Mais cette conclusion n'est pas applicable tant les rebelles semblent nécessaires dans ces films, et parce qu'aucun des systèmes n'est montré comme idéal ; ce paradoxe de l'ambiguïté des systèmes suggère une demande de réflexion, peut-être sans réponses nettes. Respecter le pouvoir qui change de visage et de lois à tout moment conduit à une obéissance aveugle, et c'est un contexte propice au soulèvement de la question du bien et du mal, de la justice, du sens même du monde institutionnel. Ceci n'entre pas en contradiction avec le besoin de renouvellement des lois, car l'objet de la critique reste bien le caractère excessif du bouleversement. Dans un contexte comme celui de la guerre d'indépendance espagnole, Forman a pu jouer sur les aléas institutionnels pour créer des situations déroutantes, pour faire éclater le manque de structure du monde, toujours voué à bouleverser ses propres fondations. Il n'émet pas un jugement de valeur sur les bienfaits de tel soulèvement, mais constate que le pouvoir d'un homme n'est jamais acquis. Le monde institutionnel n'est pas fixe, même si la plupart des dirigeants espère vivre dans la certitude d'une puissance éternelle. Cette période historique offre une critique des guerres qui n'en

finissent pas, mais au-delà du regard acerbe des conflits se trouve l'appel à la lucidité concernant le fonctionnement du monde : l'inertie est non seulement condamnable (comment vivre dans un monde qui n'évolue pas ?), mais surtout illusoire (idéisme des dirigeants). En outre, il n'est pas anodin que Goya soit au cœur du film, peintre connu pour avoir prêché une peinture sans règles. Serait-là une vision de l'art comme l'expression d'une liberté suprême ? Goya et Mozart étant tous deux dépendants du monde dans lequel ils créent (pour survivre entre autres), la liberté suprême ne résiderait alors que dans l'œuvre intime. Pour ce qui est de la réalité socio-politique, le film invite à la prudence face aux extrêmes, dans les deux sens (l'inertie ou les bouleversements permanents).

Une autre question mérite d'être posée, car si aucun système n'est idéal, ils sont tous touchés par une logorrhée réglementaire : cela signifie-t-il que Forman se bat pour proposer une simplification législative ou, dans le quotidien, une plus grande liberté de la conduite ? Nous répondrons à la question de la lutte lorsque nous aborderons l'engagement, mais nous pouvons déjà affirmer que la démarche de constat vient modérer l'envolée idéaliste que la thématique des films peut susciter : ils restent concentrés sur l'inefficacité des systèmes, passés et actuels, et sur la tendance à l'inflation législative comme cause principale.

Surcharge, paradoxe, confusion, ces termes représentent les trois axes principaux des films dans leur peinture du monde institutionnel : d'infinies tensions au sens de pressions sur l'individu mais aussi au sens d'impossible saisie d'une position stable et acceptée de tous au sein de la structure collective. Le constat est souvent amer, mais avec *The People vs. Larry Flynt*, il est optimiste : la Cour Suprême vient rappeler la nécessité de la liberté d'expression pour tous, mouvement vers un élément déjà présent, mais tombé dans l'oubli.

1.1.2 Compromissions et aberrations : le marchandage des âmes

Qu'il s'agisse du monde du spectacle, de l'empire austro-hongrois, de l'institut psychiatrique ou du cercle fermé de Cincinnati, chaque communauté est parasitée par un excès de règles. Mondes de transactions infinies, de marchandages extrêmes, la seule loi inflexible est celle du compromis, terme si facilement employé pour déguiser la réalité de compromissions. Les personnages sont écartelés, tiraillés à outrance entre leurs désirs et la nécessité de sacrifices. C'est dans les films de Forman la première manifestation de l'absence de liberté chez les individus : s'ils veulent s'exprimer, ils doivent d'abord concéder. Nous nous

pencherons cette fois sur l'absurdité résultant de tous ces freins à l'expression, ce qui nécessitera une définition du terme.

Analysons, pour commencer, la façon dont la société, et plus particulièrement le pouvoir, gèrent l'expression (notamment l'expression artistique) pour comprendre ensuite pourquoi les compromis exigés par le pouvoir sont en réalité un leurre et une censure déguisée (satire formanienne du pouvoir verruqueux), pour terminer sur le caractère absurde du monde ainsi régi.

L'excès du marchandage s'immisce jusque dans le privé, avec l'exemple d'Andy Kaufman qui, enfant, souffre déjà des compromis imposés par son père jusque sur le terrain du ludique : « you should be playing sports », division classique qui rappelle *Billy Elliot* [Stephen Daldry, 2000], qui doit faire de la boxe et non de la danse. Pour pouvoir continuer son jeu d'animateur dans sa chambre, il doit se procurer un public en chair et en os, ou arrêter une activité jugée absurde (imagination fertile chez le père). Une fois adulte, ses compromis sont pour le bien des affaires, et le film cible le monde du commerce qui réduit l'art à un potentiel de profit. Il se trouve en effet éjecté d'un club où se produisent de nombreux animateurs - gagne-pain du club - dans lequel il présentait des shows sans être payé. Ses spectacles sont étranges, et le public ne consomme pas assez d'alcool ou préfère partir. Dans cette scène, le patron du club est ouvertement un ennemi de l'art. Il expose ainsi sa vision du *show* dans un monde de *business*, mimant de ses mains un déséquilibre entre les deux entités : « without the business, there's no show ». Le premier terme est placé vers le haut, sa main gauche visant les cieux, et le second dans les décombres, sa main droite pointant vers le sol. Andy ne souffre pas émotionnellement de cette expulsion mais constate la présence de l'intérêt économique dès ses débuts, rendant l'expression utile sur commande (le gérant lui demande de faire rire, de distraire uniquement). Le marchandage se poursuit pour qu'il puisse créer librement ; il accepte alors de sombrer dans ce qu'il considère comme le bas, la sitcom, pour pouvoir obtenir le haut, une émission personnelle (renversement des valeurs). La série est, d'après ses mots, « the lowest form of entertainment », et il abhorre tout ce qui la façonne. Il acceptera de faire *Fridays* pour regagner un peu de popularité, mais il sera contraint de marchander la durée de son *Kaufman special*, qui finira par être refusé par la chaîne.

Le film met aussi en parallèle les sacrifices de l'artiste et **les faux sacrifices des dirigeants** de la chaîne télévisée. Ils acceptent les conditions de Kaufman pour l'engager dans

la série *Taxi*, puis rompent le contrat à la première occasion. Le constat passe à la critique de ces bureaucrates qui s'adonnent à des escroqueries masquées derrière leurs bureaux luxueux dans la scène où Shapiro leur explique qu'Andy Kaufman et Tony Clifton ne font qu'un. Personne ne comprend l'intérêt burlesque de cette farce, et Shapiro peine à les faire s'enthousiasmer pour une telle ruse. L'intérêt ne semble naître que lors de cet argument : « this is great business. You get two Andy Kaufmans for the price of one ». Les rires de jubilation closent le contrat.

Forman utilise plusieurs outils pour critiquer ces mondes d'éternelles négociations, et avec Andy Kaufman, il a beaucoup recours à la critique par miroir. L'outil du miroir est également puissant dans *Goya's Ghosts*, car les déchirements connus par Inès la rendent perdue, étirée entre plusieurs époques, noyée dans les événements ; elle devient le miroir de l'Espagne elle-même, secouée par d'infinis revirements et au visage confus, vieilli, et hagard : « elle était une image de l'Espagne d'aujourd'hui, une Espagne égarée, appauvrie, et sans doute devenue folle »³⁷. Mais *Man on the Moon* travaille ce point de manière plus approfondie.

Dans ses shows, Andy est le reflet de la société et de ses dysfonctionnements. Ainsi, lorsqu'il joue le rôle d'une star, comportement qu'il déteste, il ne fait que personnifier l'excès du star system. Il en vient logiquement à critiquer l'abus des négociations dans un monde censé être créatif, et il tourne le concept en dérision lors de son entretien avec son agent Shapiro. S'il accepte de faire *Taxi*, il a cependant des conditions, et dans cette scène, Andy devient subtilement un autre personnage. Il n'est alors pas encore connu du grand public, et il se met à agir comme une star que l'on supplie. Il écrit ses conditions sur un papier, comme agacé de perdre son temps, et ses conditions incluent quelques idées saugrenues comme obtenir quatre-vingt-dix minutes de méditation avant chaque tournage. La méditation est une réalité chez Andy puisqu'on le voit la pratiquer régulièrement (et c'est un fait réel), mais la mise en scène lors de l'entretien de Shapiro avec les dirigeants de la chaîne ABC crée un décalage. L'agent est à une grande table de bureau face à tous les dirigeants de la chaîne, et il explique calmement ces conditions de façon très officielle. Elles prennent ainsi la tournure de caprices de star, et par le miroir qu'est Andy, Forman dénonce tout le système télévisuel, la rareté de l'expression individuelle, la permanence des négociations, des caprices de bureaucrates, et de leurs artistiques masquant des objectifs purement économiques. La

³⁷ Ibid., p. 276.

manière qu'a Forman d'en faire la critique semble être au centre de l'objectif (cette vérité n'est pas nouvelle), car le spectateur doit détecter la satire au sein du jeu de Kaufman, et non par l'œil de la caméra.

Ensuite, Andy et Forman se jouent beaucoup de la puissance royale, même dans notre société, par le biais de la métaphore. Il y a toujours un roi quelque part que la foule adule ou suit sans raison, manifestation d'un **pouvoir verruqueux**.

L'un de ses derniers shows est une véritable satire du star system, bien qu'elle reflète également la déchéance d'Andy et sa maladie à venir. Il utilise une grosseur ressemblant à ce stade à un kyste dans sa nuque, et propose au public de le payer pour le privilège de le toucher, attaquant l'adoration sans limite des stars (show réel de Kaufman). Andy n'est plus très populaire, et la scène est macabre et tragique, ton qui convient en fait parfaitement à la vision critique. Vouloir toucher le kyste d'une star, « my celebrity cyst », est bien macabre et tragique. Une femme vient donc payer Andy pour toucher son kyste, et le public émet un cri de dégoût. La scène est courte mais efficace ; on ressent, en ces quelques secondes, la force d'un être au pouvoir, qu'il s'agisse du politique ou de la célébrité.

Cette critique des abus du pouvoir (tourner le moindre aspect en symbole) et de la servitude aveugle du peuple, est une référence directe à la relation entre les rois et leur peuple. Dans une cérémonie de sacre par exemple, le roi devient un personnage sacré et ainsi thaumaturge, capable de guérir les écrouelles. A l'origine, il s'agit d'une maladie tuberculeuse causée par une affection des ganglions lymphatiques du cou, affection dont la présentation est similaire à celle du cancer d'Andy dans le film. Lors de grandes occasions, le roi touche les malades et dit « le roi te touche, Dieu te guérit », comme le fit Louis XVI. Andy pervertit cette image en conservant son déroulement : la femme vient payer pour toucher le kyste, et elle pense ainsi toucher une célébrité, un élément sacré (équivalence moderne de la guérison miraculeuse). La perversion réside dans le geste et dans le corps : c'est une grosseur qui est touchée, et non la main du roi, sectionnant l'idée de guérison et suscitant celle de contamination. Enfin, c'est le peuple qui touche le roi, et non l'inverse. Cette scène vise à supprimer l'élément sacré, à ouvrir le regard sur les absurdités que le simple rang de célébrité, de roi du monde, pousse le monde à commettre. Le public ne se bouscule pas pour toucher le kyste, mais il est curieux et intéressé, et le mari qui donne le dollar à sa femme pour pouvoir observer l'expérience est pressé de voir le résultat. La différence entre cette scène et la guérison royale est dans le ton macabre, mais les motivations sont équivalentes ; il s'agit toujours, pour le public, de toucher le pouvoir, et le pouvoir encourage cette fascination (Andy imitant le pouvoir des stars).

C'est cette même mystification que Kaufman avait perçue dès le début de sa carrière où lui était venue l'idée d'une carte paraphée par un échantillon de sa morve ; tout le monde, selon lui, se précipitera pour obtenir un exemplaire d'une morve célèbre³⁸. Kaufman est le roi du burlesque, et ces scènes jouent sur le décalage, perceptible par le spectateur, mais invisible aux yeux de la foule, qui suit sans réfléchir la loi du plus fort. Ce film file même la métaphore en s'appuyant sur une caractéristique réelle d'Andy Kaufman, sa maniaquerie concernant la propreté, réflexe de protection contre les virus sociaux. On le voit arranger son assiette méticuleusement, laver ses couverts, s'essuyer les mains régulièrement après tout contact humain (avec une lingette). Or, cette exigence de propreté correspond toujours à une réaction envers une invasion du monde du show business. A chaque fois que la chaîne manque à ses promesses, il les assimile à des microbes, des verrues de la télévision. Il préfère laver la vaisselle dans une cafétéria que continuer de travailler chez ABC qui vient de lui refuser l'émission spéciale promise, le doublon lavage-business confirmant la charge virale de la chaîne. Plus tôt, lorsqu'il doit insister pour obtenir son *Kaufman special*, il se trouve forcé de marchander, avec le dirigeant, la durée de son émission réduite à dix secondes, et même si le résultat lui convient - il a en fait anticipé ce marchandage pour obtenir les parfaites dix secondes - une fois qu'ils se sont serrés la main, il se rue sur un mouchoir pour essuyer les microbes de l'exploitation et du marchandage obsessionnel. Kaufman sait justement exploiter toutes les verrues du système, jusqu'à ce que les microbes finissent par l'affaiblir (assimilation de son cancer aux microbes du monde télévisuel). De même, *Amadeus* ne

³⁸ On pense aux enchères d'articles de stars, sommes astronomiques dépensées pour posséder un élément de gloire.

tranche pas sur la cause réelle de la mort de Mozart, mais l'empoisonnement (physique peut-être, comme le suggèrent certains documents historiques, psychologique surtout, idée avancée par le film) reste une explication réaliste : le pouvoir (la Cour, Salieri, les diverses pressions de figures d'autorité) finit par le pousser à l'épuisement. C'est une pression universelle qui peut être détectée par une analyse métaphorique. Même Forman explique que Mozart et Constanze sont comparables à des Américains du Middle West et que leur histoire peut ainsi être lue du point de vue américain, tout comme les réalités du milieu artistique qu'est la cour à Vienne sont assimilables à celles de Hollywood : « on peut dire aussi bien que *Amadeus* raconte l'histoire de Hollywood.

le musicien à l'époque de Mozart dépendait du pouvoir comme celui qui aujourd'hui travaille dans une industrie. Et c'est le cas du cinéaste »³⁹. Cela ne signifie pas que Forman tient à broser des portraits de l'Amérique spécifiquement, car ses histoires sont les métonymies de tout système possédant les mêmes bases et objectifs, et le réalisateur rapproche davantage les thèmes qu'il privilégie dans ses films de ses expériences tchécoslovaques que de ce qu'il a pu observer aux Etats-Unis : « La seule différence entre le régime socialiste et le régime capitaliste, c'est que dans un pays de l'Est il y a un empereur du cinéma et à Hollywood il y en a dix »⁴⁰. L'image des microbes est un fait réel chez Kaufman, mais elle se retrouve aussi dans l'autobiographie de Forman, lorsqu'il déclare que les étudiants avaient soudain « attrapé le communisme »⁴¹. Les films font les portraits d'hommes marqués par le système, car le moindre contact avec ce monde avarié laisse des traces.

³⁹ Michel Ciment, *Passeport pour Hollywood*, Editions du Seuil, Paris, 1987, p. 303-304.

⁴⁰ Ibid., p. 304.

⁴¹ Milos Forman et Jan Novak, *Et on dit la vérité*, Robert Laffont, Collection Vécu, Paris, 1994, p. 80.

Marked men

Si Kaufman s'attaque aux rois modernes, d'autres films visent des rois ou empereurs connus, comme pour compléter le tableau mental du spectateur, pour apporter une note caustique rappelant la pérennité des abus commis dans l'Histoire. Le pouvoir n'est, alors, pas seulement verruqueux, il est incompetent et risible, et la satire se poursuit dans la peinture de pantins aisément manipulables, incapables de la moindre décision, de **véritables bouffons exposés dans leur imposture**.

Pour Joseph II, *Amadeus* s'appuie sur une vérité historique, celle décrivant l'empereur austro-hongrois comme un despote éclairé avide de progrès mais impérialiste, un empereur qui se pose comme un défenseur de la liberté d'expression, qui abolit la peine de mort et restreint les abus des nobles sur leurs sujets, mais aussi un chef aux réformes brutales et

capricieuses qui sont restées incomprises et qui ont donné lieu à de nombreuses révoltes comme la révolution brabançonne.

Ce qui ressort de ce rapide bilan est une contradiction du personnage, un désir d'avancer mais des freins propres à sa personnalité, une humeur qualifiée par beaucoup de ses proches comme capricieuse et enfantine. La contradiction s'explique dans le film par un point non attesté par l'Histoire mais créé pour des raisons dramatiques : en faisant de Joseph II un empereur naïf et influençable, le film permet certaines scènes comiques par le biais de la satire et accède à la critique du pouvoir par la présentation d'une imposture. Le film montre certes que Joseph II a ses idées, n'aime guère la censure et a ses projets d'expansion, mais par l'intermédiaire de Mozart, les scènes tournent autour de l'art et ainsi de sa relation avec le pouvoir. En dépeignant Joseph II en piètre musicien et en écartant ses objectifs politiques qui sont moins visibles dans des décisions musicales (mais non inexistantes), le film dessine, en face de Mozart, un médiocre aux pleins pouvoirs.

Le premier élément du personnage est son éternel manque d'opinions. Dans sa pièce, Shaffer le montre plutôt comme un enfant guilleret qu'un monarque indécis, et les ajouts de répliques dans certaines scènes du film correspondent à une vision du personnage plus réaliste (moins guilleret) et plus centrée sur l'absence de réelle autorité (imposteur).

La première scène impériale s'ouvre sur un plan sur Joseph II, ce qui semble annoncer une scène classique de discussions au sein de la Cour ; cependant, la position et la répartition des personnages suggèrent un détachement. On découvre l'empereur assis, en train de manger, ses consultants debout autour de lui. De plus, le discours est disséminé : il demande à chacun de formuler une opinion sur Mozart, menant à des divisions entre les représentants de la langue italienne (Count Orsini-Rosenberg, Salieri, Bonno) et les germaniques (le Baron Von Swieten, le chambellan). Devant un tel manque d'uniformité, Joseph II semble confus, et le film s'appuie à nouveau sur une réalité historique, la réponse systématique de l'empereur à toute question ou problème par les termes « hum hum ». Une autre réplique le caractérisant (fait historique) est reprise dans le film : « well, there it is ! ». Ce leitmotiv surgit à chaque hésitation ou embarras du monarque, marquant son manque d'assurance et de convictions personnelles. Elle clôt cette première scène qui n'a dépeint l'empereur que sous les traits de l'oralité la plus basique : un homme de ventre (repas riche et bien arrosé) et non de mots.

La deuxième scène est proche de la première : elle s'ouvre sur Joseph II, debout et allègre, demandant à ses consultants le programme de la journée. Ignorant complètement qu'il avait invité Mozart, il apprend donc de sa Cour que le musicien est déjà arrivé et l'attend,

dans un dialogue mettant en valeur le décalage entre le ton professionnel des membres de la Cour et le comportement enfantin et familial de l'empereur, surtout dans le vocabulaire employé.

Joseph II: 'Well, what do you have for me today?'

Chambellain: 'Your Majesty, Herr Mozart.'

Joseph II: 'Yes, what about him?'

Chambellain: 'He's here.'

Joseph II: 'Haha. Well, there it is. Good!'

Il décide ensuite de jouer le morceau composé par Salieri pour la venue de Mozart, animé d'une fierté enfantine : « let's have some fun! ». On remarque ainsi l'insistance formanienne sur le ridicule du monarque, surtout dans le domaine de l'art, car dans la pièce de Shaffer, c'est bien Salieri qui joue. Ensuite, le moment venu, il ignore s'ils avaient voté pour la langue allemande ou italienne, et il se réfère à nouveau à ses consultants (aucune décision à prendre n'est mentionnée dans la pièce). Il est enfin pratiquement éliminé du discours entre Mozart et la Cour lorsqu'il devient un traducteur, un intermédiaire dans un dialogue entre Salieri et Mozart, Salieri n'utilisant l'empereur que comme moyen d'orientation de l'échange.

Mozart: '[My opera] is full of German virtues.'

Salieri: 'Excuse me Majesty, but what do you think these could be? Being a foreigner, I would love to learn.'

Joseph II: 'Well, tell him Mozart. Name us a German virtue.'

Mozart: 'Love, Sire.'

Salieri: 'Oh, love, of course, in Italy we know nothing about love.'

Mozart: 'No, I don't think you do. I mean watching an Italian opera, all these male sopranos screeching, stupid fat couples rolling their eyes about, that's not love, that's just rubbish! Majesty, you choose the language, it will be my task to set it to the finest music ever offered a monarch.'

Joseph II: 'Well, there it is. Let it be German.'

Les mots « excuse me Majesty » sont une politesse envers Joseph II, accompagnant la prise de possession du dialogue par Salieri, qui sent que l'empereur se laisse convaincre par Mozart, et qui tient à prendre les choses en main. Son emploi de « you » désigne bien Mozart qui doit

nommer ces vertus, et « excuse me » devient une insertion polie dans le dialogue avec Wolfgang. La réponse de Joseph II est succincte, et sans opposition. Il passe de « him » à « us » et se place légèrement plus loin que sa position initiale, vers ses consultants, et donc dans le camp des Italiens, comme une marionnette actionnée cette fois par Salieri. « Tell him » déclenche aussi le dialogue entre Mozart et Salieri, pure animation de la conversation, et non participation. En son absence, la scène se déroulerait de la même manière ; Joseph II est donc réduit à une transition entre énonciateur et destinataire, hors du discours décisionnel. Il finit par trancher pour la langue allemande, mais à nouveau comme une marionnette. Mozart s'adresse à lui directement (« Majesty »), le flatte (« ever offered a monarch »), lui redonne son pouvoir décisionnel, (« you choose the language »), et appuie son rôle de serviteur (« it will be my task »). Il lui offre l'opportunité d'une décision aisée qui lui rend sa fonction initiale, mais sans passion pour son choix, comme le confirme sa réplique finale : « there it is » est comme une attestation que la décision a déjà été prise par un autre, qu'elle s'est faite présente (« voilà »), et le verbe *let* dans « *let it be German* » confirme qu'il ne fait qu'acquiescer un choix déjà fait (il *laisse* les événements se dérouler).

S'ensuit logiquement son manque total de talent ou de compréhension de l'art qu'il réduit à des quantités, comme le nombre de notes. Ses commentaires, ses analyses, sont succinctes et très décalées. Son langage reste familier et banal, presque enfantin, par rapport au niveau que représente un opéra, comme ci-dessous après *L'Enlèvement au Sérail* :

Joseph II: 'Well, Mozart, a good effort! Oh well, decidedly that, an excellent effort! You have shown us something...quite new tonight.'

Mozart: '[...]You really liked it sire?'

Joseph II: 'Well of course I did, it's very good!'

Son sourire naïf accompagne ces mots, trahissent une imperméabilité au sensible et une incapacité de jugement, si ce n'est par le terme « good ». L'écart entre le niveau et le jugement peut être apprécié grâce au commentaire réalisé plus tôt d'une œuvre de Mozart par le Baron Von Swieten, à celui du vieux Salieri, et à la connaissance du travail de Mozart par le spectateur, superpositions inter-temporelles de l'affirmation d'un talent alors incontestable.

Son inadéquation totale avec l'art transparait enfin lorsqu'il conclut la soirée, tentant de rassurer Mozart : « Don't take it too hard. Your work is ingenious ! It's quality work. And there are simply too many notes. That's all ! Just cut a few and it will be perfect ! ». D'une

naïveté aberrante soutenue par une appréciation basique de l'art, il continue de réduire l'expression à un véhicule informationnel quantitatif, à une performance purement technique, « quality work ».

Enfin, point qui rejoint l'image du pantin et de l'indécis, Joseph II ne peut s'exprimer. Il ne restreint pas seulement l'expression artistique (moins de notes, pas d'adaptation de *Figaro*, pas de danse, ...), il est absolument incapable de la moindre expression, artistique (son piètre talent d'auditeur ou de pianiste) ou conversationnelle. En témoigne cette même scène où il commente *L'Enlèvement au Sérail* devant l'opéra entier, avant de rendre le verdict mentionné plus haut :

Joseph II: 'Of course now and then, just now and then, it seems a touch...Occasionally, it seems to have...er...ha...how shall one say, er...? How shall one say Direktor?'

Count Orsini-Rosenberg: 'Too many notes your Majesty?'

Joseph II: 'Exactly, very well put, too many notes! I think I'm right in saying that, aren't I Court Composer?'

Les hésitations sont plus que des difficultés de vocabulaire aphasiques, elles marquent une véritable imposture. Joseph II ne sait que penser (il mange et s'enquiert de l'opinion des autres), se sent déstabilisé (l'aspect moderne de la musique de Mozart) mais en ignore la cause, est guidé dans son jugement et utilise les mots des autres pour formuler des opinions nébuleuses. Le film transforme ainsi le légendaire « too many notes » en absorption éponge par l'empereur. Ce n'est pas son idée puisqu'une scène antérieure nous dévoilait déjà le Comte Orsini-Rosenberg mentionnant le *trop de notes* : même ce qui l'a rendu célèbre historiquement dans sa relation avec Mozart n'est qu'une répétition robotique et vide de mots bienvenus. Le film pervertit le sens historique pour accéder à une autre vérité, au sens même du pouvoir impérial sur l'art, le décharnant de toute sa légende et de tous ses mythes pour observer l'intérieur de l'enveloppe impériale. Il y découvre un homme banal, dépendant de ses serviteurs, naïf et incompetent dans le domaine de l'art, alors qu'il fut de réputation féru de musique. Au cœur du mythe, un imposteur qui usurpe même les paroles d'autrui, et non un empereur dur aux réformes brutales comme le fut sa réputation ; au lieu d'un despote éclairé, une pâle copie. Joseph II semble en fait condenser tous ses sujets, du sévère Rosenberg (pour le « trop de notes ») à l'indulgent Baron Von Swieten (l'appréciation de la musique de Mozart dans son ensemble). En l'absence d'identité déterminée, Joseph II reste assimilable à une

éponge qui absorbe, selon les moments et les besoins, les réactions d'autrui, et dont la force impériale reste embryonnaire, à l'image d'un enfant à peine monté sur le trône (il fut pendant longtemps corégent avec sa mère Marie-Thérèse d'Autriche). En outre, dans une scène coupée au montage final, on peut voir Joseph II revenir de la chasse. Cette activité et les repas le rattachent, lui et le roi d'Espagne de *Goya's Ghosts*, à un ogre dont le passe-temps favori est la destruction organisée et sans danger.

Cela nous amène à parler de la vision de Charles IV, roi d'Espagne, proche, par la satire, de celle de Joseph II et concernant des points similaires, notamment l'imposture. Mais dans *Goya's Ghosts*, ce n'est pas l'incapacité à formuler une opinion ou à avoir un discours d'orateur qui définit l'imposteur, mais la paresse et l'hypocrisie. Milos Forman et Jean-Claude Carrière, les scénaristes de *Goya's Ghosts*, ont également tenu à publier un roman basé sur le scénario et suivant les mêmes thèmes et événements, rédigé au cours du tournage⁴². Le roman et le film se livrent tous deux à une satire du roi d'Espagne dans cette chasse à courre.

Examinons ainsi le parallèle entre l'écrit et l'écran (offrant un renforcement de l'analyse puisque ce sont deux moyens d'expression différents portant sur le même thème, et provenant des mêmes auteurs), la technique formanienne de satire dans le portrait, en commençant par ce passage critique des activités royales.

« Le matin, le roi va à la chasse et, l'après-midi, le roi va chasser. C'est l'essentiel de sa vie, en toute saison.

[...]

Trois ou quatre hommes se tiennent en permanence auprès du roi et présentent des fusils chargés.

⁴² Cela fut confirmé par Jean-Claude Carrière lors de notre entretien téléphonique en février 2008.

[...] Cela paraît une mascarade du pouvoir.

Parfois, quand il n'a rien d'autre à portée de fusil, il abat des moineaux et même des corbeaux. Ça l'amuse.

.»⁴³

Le style reste volontairement simple, de manière à faire surgir le comble, à rendre la moindre anomalie monumentale. Le style invite à adopter une posture de découverte du monde, comme si ces faits étaient nouveaux, pour sentir plus fortement l'ampleur de l'hypocrisie. En même temps, ils sont forcément connus du lecteur, qui n'ignore ni les activités de chasse des rois ni leur détournement de l'activité en hobby bourgeois. Par ce double niveau d'interprétation, la lecture reposant sur le culturel et la découverte d'éléments dramatiques dans une caractérisation historique, le lecteur est appelé à reconsidérer ce qu'il pense connaître déjà. C'est la raison de l'absence apparente de l'énonciateur derrière les mots ; sa position en retrait mime le recul à prendre et signifie l'importance de découvrir des faits par le regard et le constat, plutôt par que le oui-dire qui finit par former des légendes et des mythes. L'énonciateur semble refuser lui-même de participer à ces déformations du réel, et adopte ainsi un style de pure description. Le point de vue, la critique du pouvoir, réside surtout dans les moments de décalage entre cette posture descriptive et le jugement, comme dans les mots « évidemment », « mêmes », ou dans la réelle redondance de « va à la chasse » et « va chasser » qui critique l'absence de variété et la paresse. La satire est ainsi construite sur un double-jeu : une description apparemment objective mais en réalité déjà critique, menant à des ponctuations acerbes telles « ça l'amuse », « mascarade du pouvoir » ou « le roi se cache dans les buissons ». Derrière l'apparente description (et derrière les apparences du pouvoir) se cache la critique virulente (et l'imposture du pouvoir).

Dans le film, le roi et la reine sont dépeints de manière presque caricaturale sous les traits d'imposteurs hypocrites. On mentionnera deux scènes : celle du portrait de la reine, et celle qui correspond au texte analysé ci-dessus.

⁴³ Jean-Claude Carrière, Milos Forman, *Les fantômes de Goya*, Plon, 2007, pp. 40-41.

Le portrait de la reine Marie-Louise à cheval par Goya est l'occasion de travailler l'image, l'apparence et le réel. La première scène s'ouvre sur un gros plan d'un sabot de cheval qui ne reste pas en place sur un tabouret pour la pose. Le cheval trop fougueux est expulsé de la scène et remplacé par une construction de bois mimant la selle et la hauteur du cheval (un cheval de bois). Pour peindre l'animal, Goya a employé un vrai cheval ; pour peindre la reine, même si cela est compréhensible pour éviter l'excès de mouvements de la bête, il fait venir un échafaudage en bois, mais un plan associe la reine au faux cheval. C'est la mise en scène qui signifie l'imposture plus que le réalisme de l'utilisation d'un cheval de bois, et la façon dont la reine Marie-Louise monte les escaliers menant à la selle est comme une montée à l'échafaud, mise en scène qui condamne la royauté et l'associe à ses propres exécutions.

La montée à l'échafaud(age)

Le portrait de la reine se poursuit dans le style de la satire lorsqu'elle se révèle extrêmement maladroite avec le faux cheval (encore moins noble qu'un simple mulet), et rend visible le subterfuge : « is this the wild steed that I am to conquer today ? Oh dear ! ». Illusion de la féminité, sa position sur le cheval amplifie son absence de beauté et de grâce. Elle n'est pas à son aise, elle a la voix grave, un visage banal et enlaidi par la caméra, qui la filme dans les plis du cou.

Dans une scène ultérieure se situant toujours dans le même moment - le portrait de la reine - intervient le rôle de l'art pour parfaire la satire. La reine prétend se moquer des apparences et désirer la vérité, que l'histoire la voit elle et non un leurre, comme sa réponse à Goya le démontre :

Goya: "How do you want history to perceive you?"

The Queen: "The way I am, young and beautiful."

La reine est ironique (un rire accompagne ses paroles) mais plus tard, un montage qui alterne les plans sur le portrait et ceux sur son visage soulève l'hypocrisie du rire masquant le désir de paraître plus gracieuse que ses traits réels. En effet, un plan montre Goya enlaidissant légèrement le visage de la reine pour être plus proche du réel, suivi d'un plan montrant en quasi-simultanéité la réaction de la reine (grimace), comme si elle était ennuyée de cette correction. Or, la reine ne voit pas le tableau en train d'être peint, et sa moue est expliquée quelques secondes plus tard par sa plainte envers le temps que cette entreprise semble prendre. Il y a donc un montage volontaire créant un parallélisme suggérant la réaction de la reine par rapport à la correction apportée au tableau, une critique non perceptible par le simple constat, mais rendue visible par ce montage associant deux idées. C'est là la trace visible de Forman, son intervention dans le captage de la scène. Tout comme le style faussement simple du roman, la caméra semble en retrait et capter le réel, mais par un simple montage, une mise en parallèle, naît la satire qui paraît ainsi provenir de l'observation, et non d'un point de vue, ce qui renforce l'implication du spectateur dans le geste satirique.

Observation du réel (image 1), modification (réalité d'une laideur plus marquée, symboliquement au niveau du regard, dans l'image 2), grimace de la reine (montage suggérant le refus de l'enlaidissement, image 3) et distance de Goya par le rire envers la réticence royale (image 4)

Cette scène construit une mise en abyme du concept de portrait, Forman brossant celui de la reine à la manière de Goya. Ce dernier rend visible un défaut de visage par un geste furtif, et Forman rend visible un défaut de pensée par un montage rapide. Au centre de cette double construction artistique réside la vérité des êtres, l'hypocrisie de la reine qui plaisante sur son absence de beauté mais qui rechigne à révéler sa laideur, l'imposture de cette femme de pouvoir masculine chevauchant un leurre, comme le ventre du cheval de Troie exposé au dehors. L'imposture est liée à ce symbole du subterfuge, censé masquer l'absence de tout talent royal (la chevauchée, l'honnêteté, la connaissance, le tempérament).

Si la reine est associée à un subterfuge, le roi est tout autant un imposteur, qualifié de vautour et de charognard dans le portrait dressé par Forman dans les scènes qui viennent entrecouper celles du portrait, formant une séquence sur l'imposture des monarques. Son

arrivée dans le film est réalisée par un plan panoramique digne du western, en pleine nature, accompagné d'une musique impériale, et révélant le roi à cheval se rapprochant progressivement de la caméra.

L'imagerie du western est immédiatement sectionnée pour laisser place à la réalité d'un roi qui est pied à terre et prêt à tuer du gibier. On ne le voit pas descendre de cheval, sa chevauchée est interrompue par une coupure sur un plan montrant ses serviteurs en train de déposer une carcasse de mouton pour attirer les charognards. L'analogie avec le western est justifiée par deux points : sans faire d'anachronisme ou de confusion culturelle, le lien avec le western paraît évident par le type de plan choisi (rythme et échelle typiques du western ou en tout cas, de la chevauchée) et par la culture espagnole (les cavaliers). Le roi n'est pas un vrai cavalier, tout comme la reine, puisque sa chevauchée est coupée dans le rythme et qu'il se hâte de mettre pied à terre. Il ne fait pas un avec sa monture à peine montrée par la caméra. Le portrait tombe dans la caricature lorsque le roi se gratte l'aîne et marche les jambes écartées comme un vulgaire animal.

Un plan révèle alors son point de vue sur le ciel, couvert d'oiseaux et résonnant de leurs cris. C'est à nouveau une caractéristique du western, le héros identifiant les cris d'oiseaux et se basant sur eux pour s'orienter et reconnaître la nature. Mais le plan suivant montre déjà le roi en train de tirer sur eux, comme si une ellipse temporelle dans le montage servait à associer son regard à un désir meurtrier. Il n'apprécie pas la nature, il la détruit pour le simple plaisir de le faire ; il crée son propre décor, un espace clos où le gibier est piégé, perversion ultime de la nature encadrée et figée. Son regard vers le ciel, écho au regard vers le lointain et premier regard du western, n'est qu'une mise en place de sa ligne de mire sur sa scène de chasse statique. D'ailleurs, le plan large laisse place, progressivement, au plan serré, comme une déconstruction technique du western, de ses caractéristiques, de sa portée mythique, critique formarienne détruisant par là-même la légende royale et cette fausse épopée. Le ton épique est un leurre, et la chasse une mascarade. Comme cela est décrit dans le roman, un serviteur passe les fusils au roi un à un, et ce dernier tire sur tout ce qui bouge, sans courir, traquer ou même vraiment viser : tout est à portée de fusil.

Le passage du plan large au gros plan a un second rôle, une fonction associative. Le premier plan serré dans cette scène est sur un vautour qui vient piquer la carcasse. Les plans sur le roi vont progressivement se resserrer pour l'encadrer de la même manière que le charognard et ainsi l'associer à la bête. La musique et la scène se closent d'ailleurs par le plan sur la mort du vautour causée par le roi. Le gros plan enlaidit le visage du roi, déforme ses traits et vise la caricature, renforçant l'analogie entre ce charognard métaphorique et le premier degré de l'appellation sous la forme de l'oiseau, qui vient dévorer statiquement un animal déjà mort, offert au bec.

Enfermement de la nature par le roi et satire de cette imposture par l'enfermement du roi dans le rôle du charognard : resserrements des plans et association, par le gros plan, du roi au vautour

Premier plan sur le vautour: la quête aisée de la proie (carcasse)

Resserrement progressif des plans (perversion de la nature et de la chasse) et orientation opposée du fusil (tire sur tout ce qui bouge) : la mascarade

Les derniers plans : identification des deux créatures par l'échelle de plan, le montage (parallélisme), l'activité (fausse chasse), et la laideur (aucune douceur de la part de la caméra dans le gros plan, caricatural, sur le roi)

Lorsqu'il vient interrompre la peinture de la reine en présence de Goya, la scène conclut cette séquence de caricatures des charognards en associant également la reine à un vautour. Face au portrait de la reine, le roi offre son tableau de chasse, une succession d'oiseaux tués dans la journée lors de la chasse organisée. Lorsqu'il demande à la reine ce qu'elle aimerait manger à dîner, elle désigne le vautour, et un gros plan sur le visage du roi vient répondre au choix, se substituant à un plan identifiant le vautour sélectionné, et suivi d'un plan sur le visage satisfait de la reine, associant à nouveau les figures royales à leur proie. Cette caricature n'est pas sans rappeler le *Caprice n°63* de Goya, *Voyez comme ils sont graves (Miren que graves)*, critique, par la métaphore, de l'imposture des dirigeants.

L'annotation du dessin préparatoire précise « paresse de sorcières »⁴⁴, et le manuscrit de la B.N. apporte ces détails : « le monde n'est qu'atrocités : de ces deux personnages qui chevauchent des monstres, l'un passe pour être brave mais c'est un voleur, l'autre passe pour être un enthousiaste fervent mais c'est un sanguinaire. Ainsi sont les rois et les dirigeants des peuples, ce qui n'empêche les peuples d'aller les chercher et de les acclamer pour qu'ils gouvernent ». On pense alors à l'exécution de Lorenzo devant une foule assoiffée de sang et des dirigeants impatients de voir la mort, tout comme le public des matchs de catch de Kaufman applaudit l'image de la violence (et célèbre le « Roi de Memphis »), ou Charles Fairbanks, vice-président des Etats-Unis dans *Ragtime*, qui salue la foule au même moment où Sarah se fait assommer violemment par la police qui ne voit en elle qu'un élément perturbateur et un danger. Les plans sont hautement satiriques dans cette scène : bâillon sur Sarah forcée de mordre pour parler, plan caméra épaulement sur l'homme à la matraque, déformant son corps et anticipant sur son geste de violence, puis salut du point de vue du politicien, pendant que le spectateur imagine la douleur de Sarah, la violence au sein de la foule, masquée par les applaudissements.

⁴⁴ Goya, *Les Caprices*, Présentation de Jean-Pierre Dhainault, Les Editions de l'Amateur, Paris, 2005, p. 158.

Ces impostures sont renforcées par la dimension artistique, même dans *Ragtime* où le talent de Coalhouse Walker Jr. n'est pas apprécié à sa juste valeur. L'art est, au mieux, réduit à l'ornement, comme le piano chez Father, ou les peintures exhibées chez les commerçants de *Black Peter* pour leur contenu (simple information), vision donc présente dès le départ chez Forman, *Black Peter* datant de 1964. D'autres réalisateurs se sont penchés sur cette relation entre l'artiste et le système, magnifiant le poids de l'institution sur l'expression, à différents niveaux. Peter Webber, en adaptant le roman de Tracy Chevalier *Girl With a Pearl Earring* en 2003, a choisi l'axe de l'intime : la force de l'art et sa vérité résident dans les œuvres les plus personnelles (par rapport aux commandes), celles qui ont une histoire, un cheminement, une vraie lumière. Gary Ross revient, avec *Pleasantville* [1998], sur quelques événements marquants de l'Histoire concernant la mise à mort de l'art : il fait référence aux autodafés, à la censure du rock n'roll et de tout art nouveau et original, même de techniques modernes (peintures de nus, télévision couleur...) jusqu'à ce que Bud vienne susciter un élan créatif, narrant des histoires qui provoquent l'impression magique des pages du livre,

poussant le barman à oser la création en lui prêtant un livre d'art (Picasso...) et refusant de couper les jukebox hurlant le rock n'roll. On pense aussi à *Singin' in the Rain* [Gene Kelly, Stanley Donen, 1952] qui rappelle la difficile position d'artistes abandonnés lorsque le monde évolue avec la technologie, et à *Sideways* [Alexander Payne, 2004] qui nous plonge dans le monde difficile de la publication qui ferme ses portes à un écrivain singulier. Ce qui semble ressortir de ces films est l'impression d'une impossible conjugaison de l'artiste avec le système, nécessitant un conflit ou une dissolution du créateur. Forman suit-il le même chemin ?

Avant de répondre à cette question par l'étude des films, nous pourrions déjà nous interroger sur un simple fait : est-ce que Forman lui-même se considère comme un artiste en lutte contre un système étouffant ?

Il insiste déjà, dans *Turnaround* puis dans des interviews données au fil des années, sur les bâillons infligés aux artistes par les régimes totalitaires, se posant en observateur. Il est d'abord témoin de la fermeture des théâtres lors de la guerre, puis, lorsque le réalisme socialiste se met en place et contamine le théâtre tchèque, il constate avec amertume que son entrée dans le monde de la réalisation au théâtre sera délicate puisque seules les pièces de propagande sont autorisées, et les salles de théâtre, souvent vides, restent subventionnées par le gouvernement. La propagande constitue la première définition du massacre de l'art par sa réduction au message, et qui plus est, un message imposé. Puis, dans un chapitre qu'il intitule *Reactionary Swine in Ether* (« porc réactionnaire sur les ondes »), il condamne les artistes qui préfèrent le confort et la sécurité à l'expression : « artists got fat, but only if they stopped expressing themselves »⁴⁵. L'art est massacré ici par les auteurs-mêmes. La censure fait rage lorsqu'il travaille pour la télévision, et lorsqu'une émission tourne mal à cause de son invité Homola qui le ridiculise en direct, il se retrouve accusé d'avoir ridiculisé le parti et traité de *reactionary swine*. Aucun conflit dramatique n'est permis : tout doit être liquéfié, vérifié et dilué. Son propre film *The Firemen's Ball* se retrouve censuré à vie, il risque la prison à cause d'un problème de contrat avec Ponti (le film fait deux minutes de moins que ce qu'il a financé, « economic damages to the state »⁴⁶, ce qui peut mener à un emprisonnement de dix ans), et le retour des stalinistes en Tchécoslovaquie après 1968 mène à des purges, des arrestations et à des censures sur les livres et les films. Toutes ces expériences montrent bien que les artistes

⁴⁵ Milos Forman, *Turnaround*, Faber and Faber, New York, 1993, p. 78.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 165.

sont soit brimés, soit forcés à se conformer à un moule, et Forman ne manque jamais de répondre par une critique acerbe de la mise à mort de l'art. Il semble donc bien en lutte contre la moindre suppression de l'expression artistique.

Ses scénarios choisissent déjà des voies communes à ses expériences, mais là où Forman semble presque jubiler, comme s'il renvoyait la balle, c'est dans les expositions du ridicule des hommes de pouvoir dans le domaine de l'art. Certes, ces massacres sont douloureux, mais les scènes ne sont jamais tragiques ; c'est l'arme du comique qui sert le plus à insuffler ce que le système supprime, l'expression (c'est peut-être là la trace de l'humour tchèque), telle une mise en abyme du massacre que l'art formanien renvoie vers le cercle politique. Ces portraits diffèrent donc des caricatures détaillées plus haut, puisque, même s'ils viennent les compléter (ils restent satiriques), leur tonalité est toute autre (ils déforment moins le personnage que les caricatures).

Deux portraits en particulier représentent l'approche formanienne, et dans les deux cas, il s'agit de figures impériales qui croient maîtriser l'art, qui l'utilisent pour rappeler leur position, et qui le massacrent sans le savoir, laissant le spectateur et l'observateur (souvent l'artiste du film) libres d'être surpris puis de profiter de la satire.

Nous avons mentionné rapidement une des scènes précédemment (Joseph II et le piano), et nous proposons de l'étudier en détails sous un nouvel angle.

Il s'agit donc de la marche composée par Salieri en l'honneur de la visite de Mozart à la Cour, et Joseph II, l'air enjoué, demande s'il peut la jouer pour Mozart (rappelons que dans la pièce de Shaffer, c'est Salieri qui joue sa propre marche). Il déchiffre le morceau, fait de nombreuses fausses notes pendant que Salieri le corrige, et ce, pendant que la caméra suit par intermittences l'arrivée de Mozart dans le palais. Le doublon Joseph II-Mozart est très net d'un point de vue thématique : d'un côté se trouve Mozart le génie, surtout au piano, qui n'a guère de pouvoir notamment par rapport à Salieri, et de l'autre, le pouvoir, qui n'a pas d'oreilles et qui possède, à l'évidence, deux mains gauches. Pouvoir et art, direction et création, s'opposent dans les thèmes et dans la mise en scène (création du doublon et division des outils cinématographiques : l'image de Mozart et le son de la musique hésitante de l'empereur).

Ce point critique affirmé, Forman laisse une place dans le rang des observateurs pour le spectateur qui, par Mozart, va pouvoir se dissocier légèrement de la scène et de la dichotomie

pour rire du contraste. Cette position est notamment créée par un plan sur Mozart, alors qu'il découvre que c'est l'empereur qui est au piano.

Il sert à signifier au spectateur qu'il s'agit d'une scène farce, et que la réaction à adopter n'est pas celle de l'outrage mais bien du rire, plus puissant et actif. Par ce plan où Mozart semble hésiter à rire, il devient permis de réaliser ouvertement ce que Mozart ne peut guère faire devant la Cour.

Le même procédé est utilisé dans *Goya's Ghosts*. Il s'agit toujours du doublon pouvoir-art, représenté par le roi Charles IV et Goya. Le roi emmène le peintre dans une chambre privée, et sans expliquer pourquoi, se met à jouer du violon. L'air sérieux et fier, il massacre l'instrument et la scène est presque insoutenable tant le son est discordant. Il cherche ensuite les flatteries en demandant à Goya s'il sait qui est l'auteur du morceau, puis il affirme d'un ton enfantin que c'est lui, comme s'il tenait à montrer à Goya l'ampleur de son talent dans une sorte de rivalité puérile.

Fierté puérile : « I did ! »

Les plans sur Goya pendant le morceau de musique reflètent le même moment d'hésitation que chez Mozart, une seconde de battement entre le sérieux à maintenir et l'envie de rire. C'est dans ce plan que le spectateur est, à nouveau, appelé à se moquer ouvertement du roi. La scène en elle-même n'est pas une critique directe de l'objet, dans le sens où les deux personnages ne sont pas en apparente opposition, mais elle construit une dynamique à trois qui crée la critique. Sans Goya, la scène serait une simple critique ouverte et acerbe du roi, sans ambiguïté, sans nuances, au message clair. La présence de l'artiste apporte un critère d'évaluation, une légitimité de la critique (surtout avec Mozart dans la scène précédente). L'oreille fine est en présence de la plus haute discordance. Surtout, la caméra qui vient détecter chez l'artiste cet infime moment d'hésitation, forme le triangle qui relie le spectateur à la relation déjà instaurée par les deux hommes. Le rire et la critique n'en sont que plus forts, puisque le regard est justifié par le jugement de l'artiste qui constitue le repère, et encouragé par ses réactions. Ce triangle crée un espace de liberté au sein même de l'action satirique. Forman évite ainsi que son film ne prenne le chemin de la critique personnelle et de la manipulation des esprits, rendant la satire plus universelle puisqu'elle est justifiée par l'artiste et partagée par le spectateur, et il replace, au sein de la satire, ce que le sujet de sa critique refuse au monde, la liberté. Le spectateur est peut-être encouragé à suivre la voie de la critique, mais le caractère infime de la réaction de l'artiste dans ces scènes lui laisse libre le chemin de la réaction, en tout cas de son ampleur. Finalement, tout dépend de la relation entre le spectateur et le personnage artiste, car si elle est forte, si Forman a bien réussi à emmener le spectateur dans ce monde grâce aux personnages, s'il a créé une connivence, même si elle n'est bien sûr pas exempte de doutes et de distance, la satire sera alors bien servie. On comprend mieux pourquoi le réalisateur ne cesse de répéter que les personnages sont au centre de tout, que les acteurs et le casting sont presque l'étape la plus importante de la réalisation d'un film : si le spectateur n'est pas emporté par le personnage, tous les chemins pris par le film peuvent s'avérer stériles, y compris la satire.

Si la critique est virulente, Forman n'entreprend pas pour autant de démontrer que le pouvoir et l'art s'opposent en tous points. Les artistes ont besoin du politique pour survivre et faire connaître leurs œuvres : Mozart fait appel maintes fois à Salieri pour obtenir un poste d'enseignant ou pour que ses œuvres soient révélées au plus grand nombre, et il continue de dépendre de Joseph II autant qu'il dépendait de l'aide de son père auprès de Colloredo. Goya reste poli et bienséant pour maintenir ses fonctions, flattant par son comportement - mais pas par son art - les monarques qu'il peint. La dépendance est inévitable, mais ce n'est pas l'objet

de la critique : c'est bien l'impossible liberté de création dès lors qu'elle dépend du politique. Les plus grandes libertés sont celles de l'œuvre intime, celle dont Goya jouit lorsqu'il fait ses *Caprices* (certains furent censurés en réalité, et non montrés au public dans le film, car ils restent relativement secrets et l'ensemble ne sera proposé à la vente qu'en 1799, à l'âge de 53 ans), celle de Mozart lorsqu'il vit sa musique dans sa tête (avant de la mettre sur papier). Les films exposent ainsi les tensions entre la nécessité de la dépendance et celle de liberté, opposition extrême de deux besoins vitaux.

On aurait pu procéder à une analyse davantage historique, surtout avec *Amadeus* ou *Goya's Ghosts* (mise en valeur du déclin de l'Espagne, de la politique de Joseph II...), mais la permanence de la satire chez toutes sortes de rois, réels, fictifs ou symboliques, oriente le regard vers les moyens satiriques mis en œuvre pour critiquer tout abus. L'analyse des scènes concernées a d'ailleurs révélée l'importance du quotidien (repas, dialogues), et rappelons notre objectif : détecter les mécanismes d'oppression, plutôt que procéder à une lecture politico-historique (déjà bien présente dans la littérature). Cela nous amène à notre dernier point concernant l'étude des compromissions aberrantes avec des imposteurs : **le thème de l'absurde**. Par absurde, nous entendrons pour l'instant une situation aberrante presque risible, une forte incohérence, mais il nous faudra, au fil de cette analyse, définir davantage ce terme : a-t-on affaire à un monde dénué de tout sens ? Nous étudierons différents contextes, culminant avec celui qui est classiquement associé à l'absurde, celui de la guerre.

Concernant l'art chez Forman, le pouvoir semble se poser la question suivante : comment juger l'art et l'ordonner pour qu'il convienne à une norme ? Cela soulève le problème de la nécessité même des lois, problématique commune de tous les films : faut-il tout régir par des codes ? Même si la surcharge des codes sera apparente dans ces analyses, l'angle d'étude est cette fois la remise en question de leurs sens.

Les critiques adressées à Mozart tout au long du film sont souvent quantitatives, liées à une **mesure de l'art**, première définition de l'absurde chez Forman. Lorsque Mozart s'écrie plein de rage qu'il déteste la politique, « politics », il fait certes référence au pouvoir, notamment à tous ceux qui l'empêchent d'obtenir une position de professeur, mais il nomme surtout les manigances et chamailleries qui infestent le milieu décisionnel, les préciosités qui freinent la création. Si la peur de pressions politiques est réelle chez ce personnage, la mise en

scène appuie cependant le choc de la chute (le frein sur la création par le pouvoir) et non l'appréhension montante.

De sa propre vie, Forman a retenu la façon dont le pouvoir juge l'art et dose sa qualité. Dans le cas de Staline, c'était ses bâillements - leur quantité lors de la projection d'un film - qui scellaient le sort de l'œuvre (retirée de tous les cinémas ou tolérée selon l'ampleur de la réaction). C'est pour Forman la preuve d'une grande ironie étant donné que l'une des conséquences les plus pesantes de l'oppression est précisément l'ennui.

Mozart a subi les mêmes affronts que le cinéma tchèque sous le stalinisme, et dans le film, le bâillement de Joseph II pendant la première des *Noces de Figaro* est, pour Salieri qui jalouse Mozart, un signe de victoire et pour Mozart, un verdict : neuf représentations uniquement. Dans la réalité, Mozart fut très apprécié, son opéra eut beaucoup de succès à Vienne, Joseph II était plus flexible que ses prédécesseurs, et il a beaucoup contribué au progrès de l'Autriche. Mais Mozart fut freiné dans sa production par le monde politique, et le film choisit de condenser toutes ses luttes en quelques scènes exposant l'absurde, comme celle-ci. La politique du bâillement est une simple et ainsi absurde relation entre une réaction et une valeur, entre une manifestation physique, même s'il s'agit d'un ennui réel, et la valeur de l'œuvre d'art réduite à un instrument de divertissement ne visant à satisfaire qu'un seul homme. Cette mesure de l'art a une échelle bien précise, et c'est par Salieri que le spectateur découvre une étrange logique : « Mozart was lucky the emperor yawned only once. Three yawns, and the opera would fail the same night. Two yawns, within a week at most. With one yawn, the composer could still get / Nine performances ». Comme l'on mesurerait les ingrédients d'un plat, le pouvoir dose l'art. Peter Weir a aussi critiqué cette mesure de l'art dans *Dead Poet's Society* [1989] où le professeur Keating interprété par Robin Williams démontre l'absurdité de la mesure mathématique d'un poème, technique recommandée par les critiques de poésie de l'époque. Les élèves en classes préparatoires scientifiques sont censés apprendre que l'appréciation d'un poème se fait à l'aide d'un graphique, avec en abscisse, la qualité technique du poème, et en ordonnée, la force émotionnelle, pour obtenir un point dans l'espace. Plus il sera haut en ordonnée et en abscisse, plus la note du poème sera élevée. Weir emploie ensuite l'humour puisque Keating démontre l'absurdité de ce rapport par quelques répliques comme « I like Byron, (...) but I can't dance to it ». Il s'ensuit un discours raisonné et sensible sur l'amour de l'art.

Chez Forman, l'absurdité est démontrée de manière choquante et non par le biais de l'humour, sans doute parce que le réalisateur s'appuie sur sa propre expérience sous le

stalinisme. Le ton n'est pas tragique, mais l'explication de Salieri, couplée avec les plans sur les jubulations des membres de la Cour, provoque le dégoût du spectateur et construit une critique acerbe, mais sans grossir les personnages. La mise en scène de la censure insiste sur les plans qui révèlent les réactions du public, notamment des autres membres de la Cour : jubulations, surprises, le bâillement est l'événement. Tout l'opéra semble trembler au son et à la vue de cet étirement jugulaire. Les plans sur Rosenberg et Salieri qui jubilent concentrent tout le dégoût du réalisateur pour les opportunistes.

D'autres freins sont mentionnés, mais l'une des scènes qui représente le plus l'absurde est celle du morceau de ballet supprimé de l'œuvre de Mozart, scène de la pièce originale que Shaffer et Forman ont conservée. Wolfgang se voit refuser la musique de ballet dans *Les Noces de Figaro* parce que Joseph II a banni cette forme d'expression. Ce dégoût n'est pas expliqué dans le film, intensifiant le caractère capricieux de la loi. Forman s'adonne à la satire dans le dialogue lorsque Joseph II, témoin d'une danse sans musique lors d'une répétition, associe l'incompréhensible à l'art moderne : « What is this ? I don't understand. Is it modern ? ». Le ridicule est amplifié lors de la mise en image du résultat : une pantomime

grotesque où des danseurs s'agitent comme des pantins. Le film choisit alors d'insister sur l'obéissance aveugle plutôt que sur la décision de supprimer le ballet car même si une loi fondée sur une préférence est excessive, faire appliquer une loi menant à une réalité absurde est encore plus condamnable, comme le rappellent ces mots d'Howard : « people take law seriously, even when its application is idiotic and leads to tragedy »⁴⁷. Cette rigidité mène à une société de ce qu'il nomme « rule-followers »⁴⁸, robots qui n'ont jamais recours à la liberté du choix ou à l'exercice du bon sens dans la décision d'une action, et qui mène bien souvent à la mort de l'art, de la forme suprême de l'expression⁴⁹. Ainsi, Forman ne critique pas tant Joseph II que Rosenberg qui se réjouit, en arrachant les pages musicales du livret qui concernent le ballet, de pouvoir utiliser une loi pour contenir l'expression de Mozart. Il montre d'ailleurs Joseph II en pleine consternation devant le résultat risible, et soutient sa décision d'instituer à nouveau le ballet par un plan rapproché sur le sourire rassuré du héros et par le montage unissant immédiatement cette décision à la révélation de la scène de ballet en musique : la mise en scène insiste sur la beauté du résultat par la force des costumes, l'union de la musique et des corps, la satisfaction générale.

Consternation : l'obéissance aveugle d'une loi discutable : 'look at them !'

⁴⁷ Philip K. Howard, *Life Without Lawyers, Restoring Responsibility in America*, W.W. Norton & Company, New York, 2009, p. 21.

⁴⁸ Ibid., p. 26.

⁴⁹ Il mentionne par exemple une loi anti-incendie interdisant l'affichage des dessins des enfants d'une maternelle en raison de murs trop petits : « No one had ever heard of fire caused by children's art, but there was a law just to make sure. So the art came down » (dans *The Death of Common Sense, How Law is Suffocating America*, Random House Trade Paperback Edition, New York, 2011, p. 6).

Insistance sur le risible : sauts, danseurs de dos (sans musique)

Soulagement et beauté de l'art libre (harmonie de l'ensemble / beauté du détail par le gros plan)

L'absurde se définit également par l'**illogisme** dans la chasse aux hérétiques menée en Espagne à la fin du XVIIIe siècle, représentée dans *Goya's Ghosts*. Cette fois, la mise en scène choisit le motif de la distorsion des faits pour définir l'absurde, distorsion représentée entre autres par l'usage de la torture par écartèlement. Cet illogisme va être démontré par plusieurs scènes, et par plusieurs outils.

Le film fait déjà connaître au spectateur l'une des victimes de cette guerre absurde, afin que le spectateur s'implique émotionnellement dans l'histoire mais également pour lui donner le rôle de détective. Sans qu'aucun fait n'indique le chemin que va prendre le scénario, l'atmosphère est instable. Le spectateur suit Inès, peinte par Goya, puis en famille avec ses frères dans une taverne. La caméra alterne entre des plans moyens qui capturent l'ambiance

festive et des plans rapprochés épaupe ou des gros plans pour observer Inès de plus près, la marquant délibérément comme le centre d'attention et le pilier de la scène. Elle rit, mange, boit, embrasse les pieds d'un nain comme pour le bénir, refuse de manger du porc. Ce dernier point est expliqué par deux motifs : un gros plan sur sa grimace lorsqu'on lui présente un porcelet en sauce (elle semble ne pas aimer la viande), et un gros plan sur la viande révélant le caractère gras et la jeunesse de l'animal cuisiné, appelant le spectateur à adopter la même réaction qu'Inès. Un plan large suggère qu'elle est observée, rappelant au spectateur l'existence de la chasse aux hérétiques. Les scènes suivantes sont surtout désignées à nous faire suivre, avec suspense, le sort d'Inès. Elle est convoquée par le Saint-Office, et l'interrogatoire est entièrement défini par l'absurde. La caméra reste proche d'elle, saisissant toutes ses réactions (surprise, étonnement, choc, hésitation entre la peur et le rire), et les interrogateurs sont très peu mis en lumière. Le premier élément de l'absurde est le contraste. L'interrogatoire est officiel, sérieux, accusateur, tandis qu'Inès est jeune et naïve, et le spectateur peut juger du décalage qui règne entre ce qu'il a vu (une soirée à la taverne) et la conséquence.

Le second élément réside dans les questions elles-mêmes, portant sur ce qu'elle a mangé dans cette taverne. Le débit des paroles d'Inès représente la construction de l'absurde, car à chaque aliment, « peas....and onions...er.... », il apparaît absurde qu'un crime puisse résider dans l'un d'eux. Le contraste est alors entre le quotidien banal et le jugé légal.

Enfin, le dernier élément, paroxystique dans la mise en scène, est le moyen que les Inquisiteurs offrent à Inès pour prouver son innocence : la torture. Brusquement, une fois qu'Inès a accepté de prouver son innocence, la caméra passe à la scène suivante, les cris de l'accusée à présent victime dominant l'image de son corps nu, suspendu par une poulie qui élève son corps par des cordes nouées autour de ses poignets, derrière le dos (supplice de l'estrapade). Le montage associe le mot *preuve* à la torture, et crée lui aussi l'illogisme. Toutes les scènes précédentes ont permis au spectateur de connaître Inès, d'être témoin de ses habitudes, et de juger cette scène comme un crime. Ses seules paroles concluent la scène, « tell me what the truth is », car si les représentants du Saint-Office refusent la vérité que déclare Inès et exigent un autre discours, elle ne peut collaborer qu'en mentant. Cet écartèlement des bras d'Inès est l'image même, à la manière de Goya, du geste des Inquisiteurs, la distorsion des faits pour satisfaire une entreprise politique, l'écartèlement de la vérité.

Sur un autre terrain, métaphorique de tout système, *Valmont* atteste de l'existence du caractère flou des lois et de la confusion qu'elles engendrent, dans l'intime, dans le rapport entre les sexes, menant aussi à des scènes absurdes ou des **situations risibles**. Même dans ce qui pourrait sembler comme un film détaché du système, fondé sur le quotidien de quelques personnages dans une société mondaine, le politique est dominant. Ce sont déjà les manières, les comportements réservés et les codes vestimentaires ou verbaux qui définissent un certain savoir-vivre. Mais ce sont aussi des codes de conduite entre les hommes et les femmes qui sont à déchiffrer par le spectateur et par les nouveaux venus, pour comprendre un monde bien formé et spécifique. Le roman mentionne l'intérêt que porte Merteuil à faire de Cécile son élève et les lettres de la jeune Volanges relatent plusieurs instances d'apprentissage et de connivence, une relation plus intime que celle qu'elle entretient avec sa mère. Une certaine dépendance est même encouragée et construite progressivement, comme l'illustrent les paroles de Cécile dans une lettre à son amie Sophie Carnay : « Et encore être obligée de me décider toute seule ! Madame de Merteuil, que je comptais voir hier au soir, n'est pas venue. Tout s'arrange contre moi : c'est elle qui est cause que je le connais. C'est presque toujours avec elle que je l'ai vu, que je lui ai parlé. Ce n'est pas je lui en veuille du mal : mais elle me laisse là au moment de l'embarras »⁵⁰.

Ces éléments sont présents dès le début du film, en particulier dans une scène qui illustre ces multiples codes, souvent excessifs dans leur nature, par le biais de l'apprentissage.

A l'opéra, la jeune Cécile de Volanges apprend de Madame de Merteuil les codes sociaux, et cette dernière utilise l'existence de normes pour se jouer légèrement de sa protégée, transformant une scène s'apparentant à un pur apprentissage des lois en une véritable mise en scène (créer le personnage de Cécile devant ses yeux). Elle commence par lui dicter des codes de posture : « do you see how I hold my fan ? ». Cécile observe et imite.

⁵⁰ Choderlos de Laclos, *Les liaisons dangereuses*, Gallimard et Librairie Générale Française, 1958, p. 58.

A la venue de Valmont, elle insère les codes de rapports entre les sexes : « if you allow your hand to be held too long, men will take it as an encouragement ». Cécile retire rapidement sa main. Valmont lui pose ensuite une question - « is this your first opera madam ? » - et Cécile, d'un simple regard, hésite à répondre, consciente que le moindre geste, la moindre parole, a sans doute d'infinis connotations et sens cachés : « should I answer ? ». Madame de Merteuil décode pour elle : « well, if you do answer, the man will take it as an invitation. If you don't, a gentleman will know he should leave ». Pendant une seconde, la caméra s'attarde sur le visage de Cécile, perdue dans la vertigineuse accumulation des possibilités, avant de permettre à la scène de se poursuivre. Il y a certes une multitude de codes, même dans l'intime, mais il y a surtout leur exploitation par les personnes de pouvoir (ici, la femme de pouvoir). Flexibilité des lois et perversion des codes pénètrent même le privé et le banal. C'est dans la réaction de Cécile que se situe la critique. Son hésitation dans l'action, ses regards perdus qui font contraste avec la trivialité de la conversation, créent une distance comique qui, par le biais de ce personnage naïf, exprime l'absence de liberté dans la moindre expression, dès lors qu'elle est codée, et l'absurdité de la situation.

Etouffement sous les codes infinis : expression trop signifiante (répondre ou non à une simple question)

D'autres absurdités ponctuent le film pour rappeler l'excès de l'influence des adultes, comme les paroles de Cécile, condensé de conseils contradictoires ou de paroles choquantes non déguisées par le style de Merteuil ou de Valmont. Sa réponse à la question sur son futur sentimental est alors comique : épouser Monsieur de Gercourt (choix maternel) et garder Danceny comme amant (idée de Merteuil). Cet aveu public suscite des rires, et le comique

rappelle à nouveau l'excès de Merteuil, car lorsque les idées sont mises à plat, expliquées en termes simples et non déguisées sous des mots bien choisis, elles sont absurdes et scandaleuses. Le rire sert à nouveau la critique.

Enfin, l'une des oppressions les plus évidentes et les plus universelles est **la guerre**, même si son existence peut paraître logique (défendre un pays, combattre un ennemi...). Bien qu'il ait vécu différents régimes totalitaires et ait été témoin d'assassinats, Forman n'a jamais entrepris de réaliser un film de guerre. Le sujet l'intéresse pourtant, d'un côté parce qu'il représente la forme ultime de l'oppression, et de l'autre parce qu'il offre des possibilités cinématographiques et thématiques variées. Mais il semble que la confrontation des hommes à l'idée de la guerre ou au monde de l'armée dans leur quotidien l'attire plus qu'une reconstitution historique (la guerre est centrale dans *Valmont*, déclarée entre les deux personnages principaux). Concernant *Hair* qui parle explicitement d'une guerre (le Vietnam), le contexte lui permettait d'accéder à la vérité de personnages confrontés à des situations extrêmes et de trouver une justification pour l'insertion de chants. Si les sujets ne sont pas ordinaires, les chansons gagnent en puissance et sont utiles à la narration : « il me paraissait légitime d'utiliser des chansons lorsque le sujet était l'amour et la mort, l'orgueil et l'humiliation »⁵¹. Comment utilise-t-il le contexte de la guerre ? Procède-t-il à une véritable dénonciation de cette forme extrême du rapport conflictuel ?

Hair se prête aisément à la critique de ce conflit, et même si Forman s'est autorisé de nombreuses libertés par rapport au show de Broadway, la guerre du Vietnam reste la toile de fond. A l'origine de la pièce se trouve un élan social mais aussi artistique. L'univers du théâtre au début des années soixante aux Etats-Unis souffrait de rigidité et d'un manque de créativité. Dans son livre sur la pièce, Scott Miller choisit avec soin les adjectifs adéquats pour décrire cette période de disette artistique : « the tightly ordered, regimented, safe, compartmentalized commercial theatre had no worthwhile relation to the chaotic, tumultuous real world of the 1960s »⁵². Il fait état d'une production artistique qui n'est plus en adéquation avec le réel. Cette critique fait écho à celles qui furent maintes fois dirigées contre l'adaptation puisque cette dernière sortit une décennie après l'énergie et le sens historique des années soixante ; la sortie du film ne correspondait plus au réel des Américains en 1979, époque où l'Amérique a

⁵¹ Michel Ciment, Interview de Milos Forman dans *Positif* n°220-221, Editions Opta, Paris, juillet-août 1979, p. 21.

⁵² Scott Miller, *Let the Sun Shine In, The Genius of Hair*, Editions Heinemann, Portsmouth, NH, 2003, p. 8.

subi le coup de la guerre du Vietnam, le scandale du Watergate, et se dirige vers la fermeté des années Reagan. Lorsque l'on regarde les films sortis dans les années 1960 et ceux des années 1970, on peut légitimement faire le lien entre les thèmes reflétés par les films et la réalité sociale et politique du temps de leur sortie. Les années soixante sont la décennie des déceptions et des faux espoirs avec la guerre du Vietnam qui vient porter le coup fatal, mais c'est aussi la décennie des libérations après les années cinquante. La population de rebelles prend des décisions, la jeunesse expérimente, la femme acquiert du pouvoir. Vitalité et contradictions accompagnent les productions artistiques en littérature comme en cinéma, et le théâtre doit s'adapter à un monde qui se veut à présent en plein mouvement, chaotique, et qui refuse les certitudes.

Les années 1980 seront fermes et plus rigides, ce qui laisse les années 1970 comme la seule époque, où les Etats-Unis ont su « prendre le recul nécessaire pour faire le point sur une destinée nationale regorgeant d'antinomies »⁵³. Cette lucidité est un commentaire de la décennie précédente, qui, malgré son extrême énergie, n'a pas apporté que des bénéfices, et l'extravagance a laissé place au rationnel et à la prudence, sans tomber pour autant dans la rigidité.

Lorsque *Hair* sort en 1979, à la charnière d'une décennie plutôt lucide et d'une décennie qui se veut entreprenante, le temps n'est plus à l'expérimentation et au rejet des lois. C'est l'époque de la critique rationnelle, d'un temps plus sombre mais plus réaliste, plus urbain et d'un renouveau du cinéma ; c'est l'époque de *The Godfather* [*Le Parrain*, Francis Ford Coppola, 1972], *Mean Streets* [Martin Scorsese, 1973], *Taxi Driver* [id., 1976], *Chinatown* [Roman Polanski, 1974], *Jaws* [*Les dents de la mer*, Steven Spielberg, 1975], *Annie Hall* [Woody Allen, 1977], *The Deer Hunter* [*Voyage au bout de l'enfer*, Michael Cimino, 1978], *Halloween* [John Carpenter, 1978] ou de films commentant le scandale du Watergate comme *All the President's Men* [*Les hommes du président*, Alan J. Pakula, 1976]. Scandales politiques, chute du dollar, morosité, tensions avec le Proche-Orient, les films reflètent un certain mal-être, une impression d'enlèvement et de perte du mythe américain. Ils expriment aussi le désir d'en sortir, de se changer les idées et d'imaginer un futur plus positif, comme *Saturday Night Fever* [*La fièvre du samedi soir*, John Badham, 1977] ou *Star Wars* [*La guerre des étoiles*, George Lucas, 1977], qui transportent les spectateurs dans un autre univers où l'imagination foisonne, ou dans un monde qui recompose l'image déchirée du mythe et du héros avec *Superman* [Richard Donner, 1978]. Faire un film sur les hippies et l'atmosphère

⁵³ Michel Cieutat, article intitulé *Les « Seventies » ou le désarroi américain*, dans *Positif* n°545-546, Kotka Editions, Paris, juillet-août 2006, p. 8.

des années soixante paraît ainsi très anachronique et un gros risque commercial, mais Forman a tenu à mener à bout un projet qu'il avait tenté de réaliser dans les années soixante.

Pour Forman, le réel historique n'est jamais un frein, surtout en ce qui concerne sa vérité chronologique. On lui reproche de ne pas respecter la biographie de Mozart, mais selon lui, qu'est-ce que le cinéma s'il est réduit à une mise en image de faits, sans objectif artistique, sans sens ? C'est bien le cas de *Hair*. Le film ne perd pas son sens, même s'il en ressort aujourd'hui un certain sentiment de vieillissement, de regard nostalgique, surtout si l'on prend en considération le message politique. L'objectif de Forman n'étant pas d'en rester à la critique du gouvernement qui a approuvé la guerre du Vietnam, le film accède sans difficulté à une vérité artistique universelle et atemporelle qui ne dépend pas du contexte. La critique adressée à Forman semble prouver que les spectateurs ne perçoivent dans le film qu'une adaptation de la comédie musicale de Broadway qui étudie les années soixante, alors que le film, même s'il se plaît à contempler cette période, ne se veut pas engagé et se dégage de toute attache historique ou politique (nous le verrons plus en détails). De plus, la vision du Pouvoir de la Fleur dans le film n'est pas la même que dans la pièce ; Forman y apporte réalisme et désenchantement, reflétant cette distance nécessaire pour la naissance du regard critique.

Mais est-ce là la seule raison derrière la réalisation tardive de l'adaptation ? La genèse du projet s'inscrit dans un élan passionnel pour l'émotion artistique de la pièce : « only once or twice in my life had I seen a musical in which every single song was a gem. I was buoyant with excitement when the show ended and raced backstage to compliment the people behind it »⁵⁴. Le plaisir des sens, de la musique, du message, le poussent à se lancer dans le projet dès 1968, avant même que la comédie musicale ne devienne un phénomène. C'est donc une vision originale que Forman retient de la pièce et non une vision collective amplifiée par l'intensité commerciale et publicitaire créée après sa sortie.

Cinq ans plus tard, lorsqu'on lui propose à nouveau ce projet, écouter à nouveau ces morceaux déclenche immédiatement le même sentiment électrifiant qu'il a connu la première fois, et il détecte immédiatement dans cette œuvre un réel potentiel et non seulement une passion due à ces circonstances.

Enfin, en 1977, il a pleinement conscience de l'écart temporel qui existe entre son premier projet et celui-ci : « I knew that if I were to take on *Hair* now, I'd be shooting something utterly different from the musical I first fell in love with in the sixties.

⁵⁴ Milos Forman, *Turnaround*, Faber and Faber, New York, 1993, p. 228.

Some of the values of the counterculture had been co-opted by the American mainstream, some discarded, some forgotten, but none of the notions raised blood pressure anymore, so *Hair* had become a period piece »⁵⁵. Cette dernière assertion vient infirmer les critiques uniquement fondées sur l'inadéquation entre un film et la temporalité des spectateurs auxquels il s'adresse. Personne ne remet d'ailleurs en cause le sens des péplums, de films sur la Seconde Guerre Mondiale ou du film noir. Si *Hair* semble à certains décalé, c'est parce qu'il est si proche de cette période qu'il décrit. Visionner le film aujourd'hui éradique toute critique de sa temporalité ; on considère effectivement *Hair*, ou *Ragtime* ou *Amadeus*, presque tous les films de Forman, comme des films d'époque. Il s'agit donc d'un regard analytique, avec un grand recul sur ce qu'était la comédie musicale et les années soixante, accompagné d'un élan émotionnel qui correspond à la fois à ce qu'a ressenti Forman la première fois, et à ce que la pièce exalte chez le spectateur, décennie après décennie. L'ambiguïté qu'y ont vue certains à l'époque vient de la proximité temporelle (1979) et de l'arrivée d'une nouvelle ère.

C'est, pour Forman, un entre-deux indéfini : « By the late seventies the 'sixties' were over and hadn't yet begun to provoke nostalgia. Nostalgia implies distance.

»⁵⁶. Il revendique cependant son objectif artistique, et passe outre cette confusion conjoncturelle en décidant de réaliser le film presque comme s'il l'avait

⁵⁵ Ibid., p. 230.

⁵⁶ Ibid., p. 230-231.

fait en 1968. Toute approche du film doit ainsi inclure un regard double : le premier regard, celui de l'élan passionnel, de l'amour de la comédie musicale, de la musique et de l'énergie, éléments tous présents dans l'œuvre originale, et le regard plus lucide et mûr du cinéaste qui est entre temps devenu américain et réalisateur confirmé.

Considérons le sens de la pièce, l'œuvre première de Broadway, pour comprendre sa transposition. Il repose, comme annoncé précédemment, sur un profond désir de changement, de bouleversement. A cette époque, le théâtre New-Yorkais ne communique plus avec le spectateur, il ne s'adapte pas au changement des mentalités et de la société, et comme les pièces ne sont pas des pièces d'époque mais souhaitées contemporaines, l'écart choque et déçoit. La société perd ses bases, met en doute les moindres de ses fondations, et cherche le renouveau. Pour s'adapter à cette atmosphère chaotique, les producteurs et dramaturges, comme Arthur Sainer, cherchent une vérité nouvelle : «

We began to understand in the 60s that the words in plays, that the physical beings in plays, that the events in plays, were too often evasions, too often artifices that have to do not with the truths but with semblances »⁵⁷.
Expérimentations et nouvelles voies deviennent l'objectif principal, et *Hair* vient ainsi bouleverser tous les codes du théâtre classique à un moment où la population n'attendait que cela.

Son message moral a également un fort impact : *Hair* critique le racisme, la discrimination, la guerre, la violence, la répression, la rigidité, tout ce qui a paralysé la société depuis les années 1950. Ce fond critique et subversif ne pouvait qu'attirer l'attention de Forman qui, dans ses films tchèques, s'était déjà lancé dans l'étude précise des mécanismes d'oppression, notamment de la vieille génération sur la jeunesse. Son expérience de la Seconde Guerre Mondiale, de l'oppression soviétique, de la fin du Printemps de Prague, de son exil, n'ont fait que déclencher puis renforcer sa réflexion sur la liberté et le pouvoir. La guerre, forme ultime de l'oppression, en est logiquement la cible première et la plus évidente, avant de disséquer des systèmes plus déguisés et moins ostentatoires. Le décalage temporel et le fait que Forman ne tient pas à se lancer dans un film engagé transportent les scènes

⁵⁷ Scott Miller, *Let the Sun Shine In, The Genius of Hair*, Editions Heinemann, Portsmouth, NH, 2003, p. 8.

critiquant la guerre à un niveau universel : toute guerre, tout acte oppressif. Le show lui-même, depuis Broadway, s'adapte en fonction des actualités puisque James Rado, auteur de la pièce et acteur, a donné son approbation en 2005 pour un retour de *Hair* sur fond de guerre du golfe. Le show a même été victime de ce qu'il conteste, la censure ayant sévi à propos de la nudité des scènes finales, de l'obscénité des dialogues ou des chansons (*Sodomy*), des révoltes politiques contre le drapeau américain. La justice a emmené l'affaire jusqu'à la Cour Suprême, faits identiques à ceux qu'a vécus Larry Flynt.

Forman a modifié le scénario original pour transformer l'impact final en faisant de Berger la victime de la guerre et de Claude le témoin du meurtre de la jeunesse par le gouvernement, mais il a conservé l'élan majeur et les scènes critiquant l'armée depuis la sélection des soldats jusqu'à la guerre en passant par l'initiation. La séquence concernant l'entraînement de Claude est réelle dans la version de Forman, tandis que dans la pièce originale, il s'agit d'un rêve déclenché par la marijuana et représentant sa peur de la guerre accompagné de la chanson *Walking in Space*. Claude rêve aussi dans le film, mais son hallucination est un fantasme sur son mariage avec Sheila, et le film transpose *Walking in Space* dans le réel, lors de l'entraînement physique. Le dilemme de Claude sur son avenir, son devoir ou sa liberté, dilemme très shakespearien et explicitement proche de *Hamlet*, s'inscrit à présent dans la réalité de l'armée, et permet l'accès au non-dit. Si l'on voit Claude souffrir, l'entraînement devenir absurde ou cruel, on ne perçoit pas seulement sa détermination malgré les obstacles mais aussi ses doutes, par la présence de la chanson. Forman rend à Claude une lucidité réelle et non provoquée par un de ces joints spéciaux de Berger censés ouvrir l'esprit sur le réel. Claude s'en rend compte seul, oublié dans un monde qui ne laisse plus place à la réflexion : le corps devient machine, l'esprit devient robotique.

Cette transposition renforce l'aspect dramatique puisque toute exagération est écartée au profit du réel de la guerre, et la peur craintive de Claude émerge du réel, des faits, et non de son appréhension. Cela ne signifie pas que le rêve halluciné de Claude dans la pièce ne soit pas fondé sur une peur toute aussi réelle, mais elle reste de l'appréhension de la guerre et de la mort. La peur ressentie par le personnage chez Forman est bien plus ancrée dans la réalité puisque Claude n'est pas avec une troupe de hippies sous hallucinogènes mais est déjà réduit à une machine de guerre.

A l'origine, la chanson décrit les sensations ressenties lors de la prise de marijuana, mais les références à la guerre sont bien présentes. Il faut ainsi comprendre les paroles « My body / Is walking in space / My soul is in orbit / With God face to face / Floating, flipping /

Flying, tripping » comme l'antithèse de ce qui est décrit. Voir Claude souffrir et entendre ces paroles créent une scission, une image double qui met en opposition les souffrances cruelles du corps et l'évasion constructive de l'esprit. Claude a quitté la tribu, il n'a plus accès à cette évasion et à cette *lucidité* - terme justifié par l'objectif des hippies qui est d'accéder à une plus forte clairvoyance grâce à des drogues douces mais stimulantes. Cet anti-écho intensifie l'absurdité et la cruauté de la guerre. La raison pour laquelle Forman n'a pas placé l'idée de la guerre dans le voyage halluciné de Claude est qu'il lui fallait mettre en scène la collision de Claude avec la réalité de la guerre. Toute naïve ambition d'héroïsme et de patriotisme est vite écartée lorsque la mort semble proche, et Forman aime concentrer l'effet le plus important de son film en une seule séquence. C'est également l'explication de l'adaptation de la scène où meurt Claude en une ellipse suggérant la mort de Berger. Le réalisme de Forman est davantage fondé sur l'effet d'immédiateté et de disparition que sur le réalisme physique d'un corps qui soudain s'effondre, criblé de balles, mais nous reviendrons sur ce thème (cf. *disparitions*).

Tout est donc concentré dans cette séquence. Une autre interprétation de la chanson dans ces scènes est le sens qu'elle prenait dans la pièce lors de sa seconde intervention. Dans la pièce, à la fin du rêve de Claude ayant figuré des scènes de guerre de tout temps (impliquant George Washington, Calvin Coolidge et même Custer), un groupe de jeunes morts reprennent la chanson. La scène est envahie par des corps meurtris par la guerre du Vietnam et qui errent à présent dans l'espace (« walking in space »). Qu'ils soient fantômes, anges ou simples esprits, si leurs yeux sont grands ouverts, « wide open », c'est non seulement pour représenter la mort (ils ne peuvent fermer leurs yeux) mais aussi pour signifier une plus haute clairvoyance. Elle signifie ainsi dans le film que Claude, pendant ses difficiles exercices militaires, commence à comprendre le sens de la guerre, à voir son absurdité, mais non en totale clairvoyance, seulement en doutes. Ses yeux fermés à cause de gaz agressifs sont métaphoriques au même point que ceux des corps de la pièce originale : la guerre oblitère lucidité et sens de l'existence, elle bloque tout ce qu'exprime la chanson, idée justement révélée par ce doublon image-son. Cette image de Claude et la présence de ces paroles forment ainsi l'expression métaphorique de l'absurdité de la guerre.

Ce deuxième diptyque (découverte des réalités) fonctionne surtout grâce à la présence de Berger, leader du premier volet. Son arrivée dans la voiture du sergent dont il usurpe l'identité apporte un regard neuf et naïf sur le monde de l'armée, procédé surtout utilisé dans la fiction : c'est la technique de la satire qui permet de faire table rase du culturel, de l'acquis, pour prendre du recul et acquérir un regard neuf et ainsi critique et constructif sur le monde qui nous entoure et auquel nous sommes trop habitués pour nous rendre compte des dysfonctionnements qui le régissent. Au cinéma, ce procédé satirique est employé soit pour des raisons comiques, la satire visant surtout le décalage entre deux cultures et l'humour que ces situations peuvent créer, soit pour des raisons éthiques, où le regard neuf permet l'accès à la dénonciation. C'est ce que l'on retrouve dans la trilogie *Back To The Future* [*Retour vers le futur*, Robert Zemeckis, 1985] pour le comique, sans intentions réalistes, visant simplement le divertissement, ou *Les Visiteurs* [Jean-Marie Poiré, 1993] avec les mêmes objectifs, de même que *Sleeper* [*Woody et les robots*, Woody Allen, 1973] où le personnage de Woody Allen se réveille après une longue cryogénéisation proche d'*Hibernatus* [Edouard Molinaro, 1969], ou *Dave* [*Président d'un Jour*, Ivan Reitman, 1993], permettant à un sosie naïf du président des Etats-Unis de prendre sa place pendant quelques temps. Le changement de corps se produit aussi dans *Freaky Friday* [Gary Nelson, 1976], où la mère et la fille échangent involontairement leur corps l'une avec l'autre et découvrent un autre monde que celui qu'elles

connaissent, accentuant la variété des points de vue sur un même monde. Sur le plan critique, on retrouve les voyages dans le temps avec l'adaptation du roman de H.G. Wells *The Time Machine* [*La Machine à Explorer le Temps*, George Pal, 1960] mettant en scène un monde noir et divisé, image contre-utopique du monde à venir si rien n'est fait pour l'améliorer, le coma dans *The Dead Zone* [David Cronenberg, 1983] qui laisse le héros en inadéquation avec son nouveau présent, ou encore *Pleasantville* [Gary Ross, 1998] où la plongée dans une série en noir et blanc des années 1950 provoque un regard frais sur l'Amérique rigide de cette époque et le besoin de lui insuffler de l'énergie, quelle qu'elle soit. Les réalisateurs semblent avoir leur procédé de choix, David Lynch privilégiant le flou psychique et non temporel, comme avec *Mulholland Drive* [2001] où le rêve de la première partie sur les fantasmes de célébrité, de talent, d'étoile et d'amour, vient s'écrouler violemment au réveil alors que le spectateur découvre un monde en réalité vicieux, pervers, dangereux et cauchemardesque, sans une seule note de glamour, sans aucun romantisme, comme si la rupture de tons entre la partie rêvée et la partie réelle servait à mimer la chute du retour à la réalité, nous faisant analyser, d'un regard neuf, le monde réel. Spielberg s'intéresse quant à lui à la rencontre de deux mondes, la Terre et une planète extra-terrestre, qui permet de prendre du recul sur le statut de l'homme et de redéfinir ses limites, avec *ET* [1982], *War of the Worlds* [*La Guerre des Mondes*, 2005] ou *Close Encounters of the Third Kind* [*Rencontres du Troisième Type*, 1977].

Milos Forman travaille davantage à partir du réel, et le procédé qu'il choisit pour créer une perspective sur l'image bidimensionnelle du monde est proche de celui de Spielberg puisqu'il a recours à la rencontre entre deux mondes, mais deux mondes réels. Depuis *Black Peter* où l'anti-héros se frotte au monde bourgeois, en passant par la triste blonde des *Amours* rejetée de toute part et perdue, jusqu'à *One Flew Over the Cuckoo's Nest* ou *Hair*, Forman met en valeur les plans représentant les réactions fraîches et spontanées des outsiders dans un monde fermé aux règles bien établies, et dans *Hair*, Berger est dépassé par un monde inhumain qui frappe par son absurdité, ses codes étranges et risibles, provoquant le rire comme forme première de dénonciation. C'est un clash entre le monde des hippies et celui de l'armée, entre l'exubérant et le rigide. Le montage favorise les inserts sur les yeux de Berger, sur ses réactions, entre chaque illustration des habitudes et règles de l'armée. Les rires sont réguliers, et ces plans nous invitent à prendre son point de vue, d'autant plus que son regard sur la vie est célébré dans la première partie du film. Sa réaction insiste sur l'absurdité de l'armée, l'aspect ridicule de ces marches à l'unisson, l'extrême obéissance des soldats qui

démarrent au quart de tour au son « Move it ! » de leur chef. On le voit se retourner à plusieurs reprises sur un régiment qui marche au pas, « left, right, left », comme s'il découvrait une autre planète. Il sursaute lorsque les soldats se mettent au garde-à-vous en sa présence et garde cet air ahuri tout au long de son arrivée dans le camp. Lorsqu'il emmène Claude en voiture, prétextant être son supérieur et bien dissimulé sous sa casquette et ses cheveux courts, il se moque des coutumes de l'armée comme celle des supérieurs qui crient sur les soldats et les forment à répondre sans délai, légère satire qui rappelle celle de Kubrick. Berger mêle le vulgaire au ton autoritaire de l'armée, « are you an asshole soldier ? », et Claude, déjà robotisé, répond en toute honnêteté, « no, sergeant ! ».

Qu'il s'agisse de passages comiques ou de la fin tragique de Berger à la guerre, son intervention dans le monde de l'armée permet dérision, satire et dénonciation, scènes liées immédiatement à la protestation devant la Maison-Blanche qui mène au générique. Comme McMurphy infiltre l'institut, Berger infiltre l'armée, prend le rôle d'un sergent, utilise les costumes et les rites de ce monde fermé « avec la volonté d'un anarchiste, d'un contestataire de pénétrer dans ce monde de l'establishment et de le dynamiter de l'intérieur »⁵⁸.

Travellings circulaires rapides : la découverte d'un monde étrange

⁵⁸ Michel Sineux, *Une trilogie américaine* dans *Positif* n°220-221, Editions Opta, Paris, juillet-août 1979, p. 17.

Curiosité, surprise et rire : le comique du décalage

La dénonciation est bien présente, mais elle n'égale pas celle de films comme *The Deer Hunter* ou *Full Metal Jacket* [Stanley Kubrick, 1987] car Forman n'a pas fait un film contre la guerre du Vietnam. Malgré la fin (protestation devant la Maison-Blanche), l'intérêt est bien le monde des hippies, ponctuellement confrontés à ce qu'ils combattent. Le monde de l'armée est présenté à travers les yeux d'un hippie, accompagné des chants de la tribu, et sa description marque le point d'orgue d'une rencontre entre deux mondes, de la confrontation d'idéaux.

La même interprétation est-elle valable pour la séquence de dénonciation proposée par Larry Flynt ? Le message est explicite : Flynt dénonce la guerre lors d'un congrès sur la liberté d'expression garantie par le Premier Amendement. Tout juste sorti de prison (accusé d'obscénité à cause de son magazine *Hustler*), il exploite cet événement pour redéfinir l'obscénité : non le sexe, mais la guerre. Le message est, surtout à la sortie du film en 1996, très classique, voire cliché (*Make love not war*, slogan lors de la guerre du Vietnam), mais la mise en scène propose une vision du corps qui dépasse la simplicité maintenant acquise du

slogan et qui rappelle les gravures de Goya dans ses *Désastres*, mettant l'accent sur l'absurde.

Flynt commence par soulever l'absurdité de la guerre en termes de légalité : « murder is illegal. But you take a picture of somebody committing the act of murder, they'll put you on the cover of *Newsweek*. You might even win a Pulitzer prize. And yet sex is legal. (...) Yet you take a picture of two people in the act of sex, or just take a picture of a woman's naked body, and they'll put you in jail ».

Il poursuit par la construction d'un parallèle entre des images de sexe et des images de morts ou de guerre, revendiquant l'obscénité des violences sur le corps. Le propos est sensé, mais la mise en scène va plus loin. En observant les images, on constate leurs similitudes frappantes. Les corps ont les mêmes positions, le décor est similaire, seule la nature de l'acte commis par le corps est différente : soit il souffre (ou il gît inerte et couvert de sang), soit il jouit (ou il aguiche). Flynt (et Forman) insistent donc sur ce qui crée le gouffre entre deux images similaires, comme un jeu des sept différences : destruction des corps et célébration du corps. Les similitudes sont nombreuses entre la souffrance et la jouissance : ce sont deux extrêmes physiologiques dans lesquels le corps est distendu, la bouche est ouverte, les yeux sont souvent fermés, mais la vie anime ces traits tandis que la mort les fige et les raidit⁵⁹. Le parallélisme fait écho aux *Caprices* de Goya présentant des gestes similaires aux interprétations variées, jeu « sur les similitudes et les inversions : dans le rapt et dans la mort, les cheveux défaits pendent pareillement, comme la traînée d'un météore (pl. 8 et 9) ; de même la jambe nue de la femme qui remonte son bas se retrouve à l'image suivante dans la jambe nue de l'homme qui relève son pantalon et dont le bas tire-bouchonne (pl. 17 et 18) »⁶⁰.

Les différences sont dans l'emploi fait du corps : un instrument de beauté et de plaisir, ou un outil de destruction.

⁵⁹ Cela rappelle le commentaire de Forman, dans *Turnaround*, concernant la frappante similitude des pleurs et des rires.

⁶⁰ Jean-Pierre Dhainault, *Les Caprices, Goya*, Editions de l'Amateur, Paris, 2005, p. 16.

Représentations de dos : sensualité (courbes, muscles et colonne vertébrale attirant le regard vers le bas) et supplice (pure observation scientifique des cicatrices, aucune mise en valeur de l'aspect sculptural du dos : image signifiante de douleur).

Différentes utilisations et significations du drapeau national : liberté sexuelle et nationalisme

Alignement des corps : robotisation ou communion

***Pur anéantissement : l'explosion destructrice par rapport à l'explosion du désir (après
l'image des spermatozoïdes)***

La dénonciation est nette, mais c'est celle de Flynt : le film ne parlera plus de la guerre. De plus, la guerre n'est que le prétexte à une attaque féroce des valeurs nationales protégées par le système et elle permet une redéfinition des termes ainsi qu'un appel à l'étude des images. L'absurdité réside dans le contraste percutant entre la protection d'horreurs humaines et l'anéantissement systématique d'images de la jouissance. L'homme détruit tout ce qu'il craint et Flynt montre l'ampleur de l'oppression, aussi puissante qu'un champignon nucléaire.

Enfin, avec *Goya's Ghosts*, ce sera l'immersion dans l'horreur de l'invasion de l'Espagne par les Français qui permettra la dénonciation : une double attaque puisqu'il s'agit de celle de Goya orchestrée par Forman. Le réalisateur alterne entre des plans sur les œuvres de Goya (*Désastres de la Guerre* ou peintures) et des plans sur les horreurs commises dans les rues. Ce n'est pas un appel à la comparaison puisque peu de plans se répètent entre l'œuvre de Goya et la réalité ; c'est plutôt une communion dans la dénonciation, l'œil de Goya et celui de Forman unis dans le regard critique. Les *Désastres* de Goya étaient liés entre eux, « comme dans un scénario de film »⁶¹, et le montage du film permet leur tissage sous nos yeux.

⁶¹Annotation de la planche 10, catalogue 94, *[Elles ne veulent pas] non plus*, Bibliothèque de l'INHA, collections Jacques Doucet, EM GOYA 55, présente dans *Goya graveur*, collectif accompagnant l'exposition au Musée des Beaux-Arts de Paris, 13 mars – 8 juin 2008, p. 233.

*Forman : pose du cadre (plan large), identification des violences par des plans moyens
(coups, viols), caméra missile (fureter pour témoigner)*

Certains de ces plans rappellent les œuvres connues de Goya, ses *Désastres* notamment, comme le plan 3 qui reprend le thème et l'organisation de la planche 29 du catalogue 111 *Il le méritait*, 1814-1820.

Viennent alors les plans sur les *Désastres* sélectionnés pour le film : pour la plupart, des exécutés, souvent des pendus.

Les plans sont larges, aucun grossissement de l'image n'est proposé. Par contre, alors que l'on glisse, par le plan sur Goya qui observe un de ses tableaux, sur l'œuvre peinte, c'est la métonymie qui prend le relais : un gros plan, parfois plusieurs, puis les scènes de Forman, glissement au sein même de l'introspection, comme si Forman lui-même regardait de près l'œuvre de Goya pour proposer ensuite de la prolonger en mouvement. On remarque par exemple que les gros plans ci-dessous sur *2 mai à la Puerta del Sol* de 1814 mènent logiquement au plan large sur le résultat de ces actes, les morts jonchant le sol. De plus, on passe du croquis à l'œuvre peinte puis à Forman, mise en abyme de la naissance en force de la dénonciation.

Ensuite, Forman procède à une union des *Désastres* représentant les pendus, en proposant plusieurs pendus dans un seul plan, avec une forte référence à la planche 36 (ci-dessous).

Forman élargit le champ sur la droite et propose ce qui pourrait n'être que hors cadre chez Goya, mais tout aussi vrai : d'autres pendus, qui font écho aux formes verticales à gauche du mort dans le *Désastre*. L'impression est alors celle d'un paysage de pendus, que la caméra

pourrait révéler par un panoramique 360°, image d'une sauvagerie infinie et envahissante. Il se plait aussi à mettre ce personnage en mouvement, à nous montrer ce que l'on peut imaginer à partir de cette image fixe : celui qui se prélassait devant le spectacle de la mort serait encore plus vicieux chez Forman puisqu'il donne un coup d'épée contre le mort pour vérifier s'il est bien raide et sans doute pour jouer avec, tel un pendule que l'on mettrait en mouvement pour se distraire.

La critique ne s'arrête pas là car le montage vient ajouter une dénonciation supplémentaire, en liant ces plans à celui sur le roi Joseph, l'imposteur aux yeux de Goya, frère de Napoléon mis aisément sur le trône. Après le plan sur son visage viendront ceux d'un des tableaux les plus connus de Goya, *Trois mai*, peint en 1814 mais représentant les fusillades du 3 mai 1808, avec un regard qui ne cesse d'entrer dans les détails de l'image puis d'en ressortir, cherchant à saisir l'horreur de la violence du massacre, et accédant, par cet élan métonymique (du gros plan au plan large), à « une dénonciation universelle de la guerre »⁶².

⁶² Francisco Calvo Serraller, *Goya (Peintures)*, Imprimerie Nationale, 2009, p. 234.

L'adversaire direct par plans opposés (miroir) : guerre et paix

*L'image dans l'image, le gros plan dans le tableau : renforcement de l'implication
artistique*

Forman a même proposé sa propre mise en scène dans un plan plus tôt, où il représente un miroir du *Trois mai* : l'homme est sur le point d'être fusillé, et il porte une chemise blanche,

mais il est de dos, ce qui renforce la lâcheté des bourreaux et non la fierté espagnole de la révolte et de la défiance.

La dénonciation de la guerre n'est donc pas unilatérale : ces trois exemples montrent l'importance du regard du personnage sur la guerre, regard qui est renforcé, doublé, inspecté par Forman. C'est au travers du regard ahuri de Berger, de la présentation acerbe de Flynt et de la vision sombre de Goya que Forman exprime l'absurdité des conflits : le propos devient universel, mais surtout, le film n'entre pas dans le film de guerre, ou dans l'apologie de la liberté. Il reste du côté du témoignage et de la réflexion sur les actes des hommes, car il demeure ancré sur le personnage qui subit ou dénonce la guerre. On ne s'éloigne jamais du récit, on n'accède pas à un discours théorique, on reste fondamentalement dans l'histoire. C'est en passant par le cœur humain (l'identification avec ces trois personnages) que le réalisateur représente la guerre : si l'absurdité défit tout rationnel, la force du regard critique réside dans le ressenti et dans l'union des perspectives.

L'aberration de la surcharge des lois fait écho au fameux « trop de lois tuent la loi »⁶³, vision que l'on retrouve chez Philip K. Howard, qui, dans un de ses livres, pose immédiatement la problématique que l'on retrouve dans *Larry Flynt* : « how did the land of

⁶³ A l'origine, ce sont les mots de Jacques Chirac prononcés lors de son discours au Parlement le 19 mai 1995 ; ils sont maintenant repris systématiquement pour faire référence à la surabondance de lois dans un système.

freedom become a legal minefield ? »⁶⁴. Pays de la liberté, des possibles, du rêve américain, il est le symbole de la ressource, du mouvement (changements et évolutions constants), de l'originalité des individus et soudain, c'est la surenchère des codes : « law is everywhere »⁶⁵, « the more rules, the better »⁶⁶, élément atteignant aussi l'Europe chez Forman, et la guerre traverse son œuvre, forme ultime du sacrifice individuel dans une lutte surcodée. Mais peut-on parler d'absurde dans son **sens le plus kafkaïen** ?

Le lien serait défendable : déjà, on ne peut nier l'influence de Kafka ou du théâtre de l'absurde sur les Tchèques ayant connu les années cinquante et soixante, comme l'atteste Peter Hames : « the publication of Kafka undoubtedly had an impact on those who had lived through the 1950s. (...) The years 1963-1965 also saw stage productions of Ionesco, Beckett, Albee and the first work of Václav Havel »⁶⁷. Ensuite, confirmant une telle influence, Forman mentionne Kafka régulièrement dans son autobiographie ou dans ses entretiens avec Michel Ciment, lorsqu'il tient à mesurer l'ampleur de l'absurdité du système ou d'une situation donnée : « again, the spirit of Franz Kafka presided »⁶⁸. Il parle ici d'une entrevue avec Slunský, un bureaucrate communiste qu'il vient voir avec sa compagne pour un appartement, et qui n'a aucun sens (conversation qui tourne en rond sans discours clair, remplissage des mêmes dossiers que la fois précédente...). Plus loin, il adopte le terme *kafkárna* pour décrire le capitalisme américain (« absurdist deliberations⁶⁹ ») lors du tournage d'une publicité : « I discovered that I didn't have to go back to Prague and its Communist bureaucracy to find myself in a pure *Kafkárna*. I had just spent two years making a feature film for \$810,000, whereas a one-minute rip-off of it cost one million dollars to produce. I was starting to catch up to speed in America »⁷⁰. Avec Michel Ciment, il parle de l'absurdité d'un opéra muet, « semblables à certaines histoires de Kafka »⁷¹. Il avait aussi projeté d'adapter *Amerika* avant que *Hair* ne vienne le passionner encore plus.

La référence est constante et de nombreux critiques effectuent un rapprochement entre les deux Tchèques, mais la question doit être approfondie au-delà d'une simple provenance commune, et même si Forman associe systématiquement l'absurde de situations de sa vie au

⁶⁴ Philip K. Howard, *Life Without Lawyers, Restoring Responsibility in America*, W.W. Norton & Company, New York, 2009, p. 11.

⁶⁵ Ibid., p. 21.

⁶⁶ Ibid., p. 33.

⁶⁷ Peter Hames, *The Czechoslovak New Wave*, Second Edition, London, 2005, p.140.

⁶⁸ Milos Forman, *Turnaround*, Faber and Faber, New York, 1993, p. 110.

⁶⁹ Ibid., p. 199.

⁷⁰ Ibid., p. 200.

⁷¹ Michel Ciment, *Passeport pour Hollywood*, Editions du Seuil, février 1987, p. 284.

ton du romancier. Son impression se prolonge-t-elle jusque dans ses films ? Comment qualifier l'absurde de ses œuvres ? Peut-on légitimement parler d'absurde kafkaïen dans les films de Milos Forman ?

Déjà, le rôle du comique dans la construction de l'absurde, d'une certaine distance envers la tonalité dramatique, semble correspondre à la vision de Kafka selon le réalisateur. Pour lui, Kafka est trop souvent pris au sérieux par les lecteurs et critiques non tchèques, alors que son humour est bien plus fort que l'aspect pessimiste. En lisant la métamorphose à ses amis, le romancier riait, « trait constant de l'art de Kafka et de sa vision du monde ou le sentiment du désespoir est inséparable du sens du grotesque. Humour juif ? Humour tchèque ? Humour en tout cas aussi cocasse qu'il est noir (...) l'humour emprunte dans cette nouvelle les voies du comique théâtral »⁷². Forman fait référence à cet auteur lors d'épisodes tellement incompréhensibles de sa vie qu'ils en sont comiques : un non-sens total presque risible. Cependant, les événements ont toujours révélé leur logique dans les films, et aussi si l'on se réfère à son autobiographie, et peut-être que c'est là un des éléments clés permettant de dissocier l'absurde formanien de celui de Kafka, car les personnages de ses films se trouvent consternés devant un monde qui produit d'innombrables situations grotesques ou momentanément illogiques, mais il y a toujours une forte présence du rationnel dans la narration, une approche qui permet au spectateur d'identifier les dérèglements de la société. Certes, certaines scènes de *Ragtime* ou de *Larry Flynt* rappellent *Le Procès* : la rapidité de l'arrestation du protagoniste (*Flynt*), l'impossibilité d'obtenir justice par le système (*Ragtime*), son exécution cruelle (*Ragtime*). Les personnages tombent ponctuellement dans une sorte de mélancolie ou de tristesse à cause de l'injustice du monde, et certaines scènes rappellent le caractère inquiétant du roman de Kafka. Cependant, l'impression est celle de touches kafkaïennes parsemées, et non d'une tonalité prégnante : on ne tombe pas dans le non-sens total d'un monde inexplicable, les personnages ne peinent pas à verbaliser un certain illogisme, et le spectateur n'est pas dérouter dans le monde dépeint. Il est plutôt intrigué par les personnages qu'il cherche à mieux comprendre, et les héros restent extravagants et démesurés dans leurs combats tandis que les dirigeants sont au cœur d'une satire féroce. On retrouve le comique kafkaïen de situations grotesques, trait que l'on peut associer le plus à l'influence kafkaïenne, mais pour la vision du monde et en particulier de l'institution, il serait préférable de parler d'anomalies, de dérèglements et d'aberrations, et ainsi, le style est davantage satirique, sans un décalage trop important par rapport au réel, approche que Baudelaire attribuait à Goya

⁷² Bernard Lortholary, Préface de *La Métamorphose* de Franz Kafka, Flammarion, Paris, 1988, p. 17.

concernant les monstres de ses *Caprices*, voyant, dans leur présence, non un écart fantastique, mais une force du réel que le monstrueux révèle acerbement : « Le grand mérite de Goya consiste à créer le monstrueux vraisemblable. Ses monstres sont nés viables, harmoniques. Nul n'a osé plus que lui dans le sens de l'absurde possible. Toutes ces contorsions, ces faces bestiales, ces grimaces diaboliques sont pénétrées d'*humanité* »⁷³.

1.1.3 Peurs et détournements

Les films principaux que nous avons choisis pour illustrer nos premiers points (ambiguïté ou confusion institutionnelle et surcharge législative aberrante menée par des imposteurs) représentent deux extrêmes : un monde qui refuse de changer (*Larry Flynt, Cuckoo's Nest, Ragtime*), et un monde qui ne fait que bouleverser l'ordre (*Goya's Ghosts*), finalement des systèmes qui tournent sur une multitude de lois impossibles à suivre ou ridicules (*Amadeus, Valmont, Man on the Moon, Hair*). Mais quels en sont les motifs ? Il s'agira d'identifier davantage les origines du principe d'inertie dont certains ont été mentionnés rapidement au cours des analyses précédentes, et d'exposer les moyens mis en œuvre par les oppresseurs pour l'appliquer de façon collective.

Selon Howard, la peur du changement, de dangers, de la décadence, est la motivation principale de la restriction des libertés. Forman voyait-il, comme lui, une **tendance à l'excès législatif motivée par l'obsession de la sécurité du pays** ? Serait-ce là l'expression d'une véritable paranoïa menant à un certain détournement des lois ou à une utilisation extrême du moindre texte pour préserver un idéal menacé d'extinction par l'inévitable évolution du monde ? La sécurité du pays repose surtout sur deux aspects : la bienséance et l'ordre. Nous proposons d'étudier ces deux axes car ils concernent la définition de la stabilité (y compris chez Howard, notre référence ici), et ils sont omniprésents dans l'œuvre formanienne, ce qui suggère une vision commune, une validation de cette origine de l'inertie.

A part la jouissance de la domination chez certains, les motifs tournent autour de la peur du changement, de la menace d'un certain confort acquis, et ainsi de la sécurité du pays. En effet, **la protection des valeurs fondatrices**, des normes collectives, est toujours

⁷³ Charles Baudelaire, « Quelques caricaturistes étrangers », *Le Présent*, 15 octobre 1857, *Baudelaire 1975-1976*, II, p. 569-570, référence précisée par Juliet Wilson-Bureau, « Goya maître-graveur : technique et esthétique », *Goya graveur*, collectif accompagnant l'exposition au Musée des Beaux-Arts de Paris, 13 mars-8 juin 2008, p. 40, citation p.19.

revendiquée comme prétexte : les valeurs de la constitution américaine (Flynt), celles de la Révolution Française (Goya), la quiétude de l'Empire austro-hongrois (*Amadeus*), la maîtrise des immigrés (*Ragtime*). Qu'il s'agisse de préserver un territoire ou de l'étendre, l'exploitation de certaines valeurs collectives réputées nobles est systématique. Nous proposons de mettre en valeur cet élément en commençant par le film qui offre le cadre législatif le plus détaillé (*Larry Flynt*) avant d'explorer les autres œuvres, par souci de clarté et de continuité.

Me Leis mentionne immédiatement les Pères Fondateurs lors du procès de Flynt pour indécence. Prenant le temps de rappeler le terme « Constitution », et « 1^{er} Amendement », il demande à Flynt de justifier l'existence d'images selon lui dégradantes dans un monde construit par les Pères.

Dans son exposé introductif, l'insistance sur le goût et sur la bienséance est son thème principal : son discours inclut des excuses auprès du jury pour l'abominable tâche qui est la sienne de devoir parler de choses obscènes, puis la présentation de ce que le jury va voir, jouant bien sur l'effet qu'auront les images pornographiques sur tous ses membres. Ce que le jury va constater ne sera pas une série de preuves d'un délit ou d'un crime mais des images, des représentations de ce qui est déjà défini comme obscène par l'avocat, des pièces à conviction qui jouent sur l'inconscient. Au lieu d'écouter les déclarations de chaque partie, ils vont *voir*. L'objectif est normalement celui de décider si Larry Flynt est coupable d'avoir collaboré avec le crime organisé et de déterminer s'il porte atteinte aux bonnes mœurs. L'avocat ne se tourne cependant pas vers la loi, il n'invoque pas un amendement qui fixerait les limites de la décence, mais joue sur les limites subjectives du jury. Il cherche une validation de l'équivalence entre la morale du jury et celle de l'état de l'Ohio. C'est dans cette présentation que naît facilement l'injustice, permettant la confusion entre la loi et le goût, ce qui, d'après les paroles mêmes du personnage de Larry Flynt, est une « censure déguisée ».

L'association de la bienséance à la loi n'est pas le seul angle au sein de cette scène : elle est soutenue par le rappel de limites sociales classiques que le jury approuve, et que Flynt a dépassées dans son magazine. Leis évoque ainsi les pratiques sexuelles en rejetant l'homosexualité, « women posed in a lewd and shameful manner », à l'époque encore plus taboue qu'aujourd'hui ; le Père Noël, représentatif de la religion catholique, image du père bienfaiteur, du bonheur dans la nation ; et l'innocence des enfants, mythe de l'ange intouchable et sacré qui ne doit pas être exposé à l'obscène. Concernant le Père Noël, qui fait l'objet d'un dessin humoristique dans *Hustler*, une limite est fixée dans la dérision par l'avocat, insistant que l'humour doit lui aussi être codé. L'expression de la limite est

renforcée par un gros plan accompagnant la prononciation de « Santa Clause », comme si ces mots étaient difficiles à prononcer dans un contexte pornographique, et par un plan qui offre l'image du dessin au regard, après la description de Flynt que l'avocat a demandée pour que le jury puisse bien associer l'obscène à l'accusé. On remarque que le graphisme est très simple, voire édulcoré.

Le spectateur peut donc constater le gouffre qui règne entre la présentation par l'avocat, accompagnée des réactions de la Cour, et le dessin réel. Certes, cela pose la question de la représentation : davantage réaliste (dans l'aspect pornographique) ou caricaturale, quelle forme aurait le plus offensé les lecteurs ? Mais la question n'a pas sa place au sein du tribunal. Même si son dessin avait été davantage choquant, la liberté de la presse est garantie par la constitution : « l'indépendance de la presse est l'élément capital, et pour ainsi dire constitutif de la liberté »⁷⁴.

La mise en scène présente donc, en plusieurs étapes, le glissement de la loi vers la morale publique face à un pornographe qui dérange par sa morale mais qui est juste dans sa défense. Ce qui prédomine est l'atteinte de Flynt à la pudeur de chacun - pudeur sexuelle (l'obscène, l'homosexualité), religieuse (le Père Noël) et sociale (la vision de l'enfant) - et c'est pour eux, et surtout pour le juge, un véritable crime qui porte atteinte au pays entier, et non à un être isolé. La stabilité du pays leur paraît en danger : si les valeurs morales qui fondent l'Amérique comme celles des Pères Fondateurs ou du christianisme sont bouleversées, le pays risque de sombrer dans la décadence. C'est donc, à l'origine, une peur viscérale de l'instable, de l'anarchie, de la destruction des acquis culturels, qui transforme un simple regard dubitatif ou dépréciatif en oppression destructrice : Larry Flynt sera condamné à vingt-cinq ans de prison.

⁷⁴ Alexis de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique, Tome I*, Les Classiques, NumiLog, 2001, p. 502.

La question du patriotisme est soulevée par ces scènes de procès : d'un côté, les valeurs américaines sont condensées en une seule loi, celle de la décence, adaptation qui oblitère les subtilités et les principes de la Constitution, et le souci de la bienséance domine dans les attaques des opposants de Flynt. De l'autre, Flynt et Isaacman se battent pour faire respecter et exercer la liberté garantie par cette même Constitution, parallèle employé pour mettre en valeur le détournement opéré par des personnes comme Keating, Leis ou Falwell, et pour rappeler ce qui définit l'Amérique, cette liberté suprême, qu'il nomme « basic heritage ». Les deux groupes tiennent donc à défendre les valeurs du pays, mais c'est dans la définition des valeurs et dans la forme du combat que réside la différence et ainsi l'orientation du film : elles sont subjectives chez les Décents, qui souhaitent déterminer les normes sociales eux-mêmes, et elles sont objectives, dans la Constitution, chez Larry. La pornographie vient jouer le rôle du *challenger*, ce que Forman, qui ne défend pas la pornographie et qui considère même l'obscène comme un danger, explique lui-même dans un entretien. Comprenant les motivations des opposants de Flynt, il condamne la réaction face à ce mal que représente le mauvais goût, un beau défi pour un pays réputé le plus libre de tous : « pour moi ce film est, et a toujours été, à propos de la manière dont ce pays guidé par le pire peut s'élever vers son meilleur. Et le vrai héros, c'est la Cour Suprême. C'était une décision très courageuse à prendre sans animosité. Et c'était très important. Car ce n'est pas si souvent qu'un peuple provoqué par le Mal s'élève à son meilleur niveau pour protéger sa liberté »⁷⁵. Il ne faut pas comprendre qu'il considère Flynt comme le mal incarné, et que Keating ou Falwell le combattent pour le bien du pays, mais que le mauvais goût, qui suscite forcément des réactions extrêmes chez le monde aisément choqué par l'obscène, peut entraîner une mise à mort de la liberté dès lors qu'elle concerne un élément dérangeant, et cette suppression du droit à la liberté individuelle est le Mal. Voilà en quoi la trajectoire de Flynt représente un défi pour le pays et pour la Cour Suprême.

La répulsion envers la pornographie touche d'ailleurs presque tous les personnages du film. Même l'avocat de Larry Flynt, Alan Isaacman, n'apprécie pas le contenu de *Hustler*. Dans plusieurs entretiens, Forman précise qu'il s'identifie à l'avocat, car comme lui, il n'apprécie guère la pornographie mais est un fervent défenseur du Premier Amendement. S'il a fini par accepter de réaliser le film, ce n'est pas uniquement parce qu'Oliver Stone était le producteur inscrit sur le script, référence qui l'a poussé à lire le texte alors que le titre, *Larry Flynt*, ne l'attirait pas. C'est surtout parce que le script présentait bien l'histoire politique de Flynt, et

⁷⁵ Douglas Brodoff, entretien avec Milos Forman publié dans *Théâtres au cinéma, Milos Forman, Franz Kafka*, à l'occasion du 8^e Festival (Tome 8) sous la direction de Dominique Bax, Bobigny, 1997, p. 13.

accentuait la prégnance du réflexe de pudeur chez l'homme. Le film ne condamne pas la réaction première, puisqu'Isaacman, qui l'adopte, ne fait pas l'objet d'un regard critique et est le seul à oser se battre pour la liberté et la justice aux côtés de Flynt. Pour bien faire comprendre au spectateur où est le Mal, Forman s'attache donc à dépeindre en détails les répercussions destructrices de la présence de l'obscène, représentées au début par Charles Keating. L'étude de ce personnage s'impose, tant il est représenté comme la métonymie du réflexe collectif de bienséance et de rectitude, du recours excessif à la loi, pour protéger des valeurs jugées fondatrices, et il atteste de la présence d'une forte paranoïa. Le film s'attarde certes sur le jury, mais il propose souvent des duels : Keating vs. Flynt, Falwell vs. Flynt, l'influence des attaquants sur le monde encourageant la masse *The People* à se perpétuer dans l'inchangé.

Dans son autobiographie, Larry Flynt présente Charles Keating dans le plus large contexte de Cincinnati, insistant sur la spécificité de l'Etat : « [it] was the home of the most aggressive and well-financed antipornography movement in the country and headquarters for an organization called Citizens for Decency Through Law (CDL). The CDL has been founded and funded by the conservative Catholic and moral crusader (and now convicted felon) Charles H. Keating »⁷⁶.

Dans le film, la paranoïa et l'appel à la mobilisation collective contre la montée du Mal sont condensés en quelques phrases lors de son discours, confirmant notre interprétation de la peur de la décadence nationale : « but now, there's a new darker influence in Cincinnati. (...) Decent people are being corrupted. Why, just look what happened to our fine governor. As members of the Citizens for Decent Literature, we cannot relent. We must prevent the destruction of the soul of our country ». Ce que le film accentue est le **rôle contagieux de cette pudeur extrême** en mettant le doigt sur le premier outil d'oppression, le regard dépréciatif, ce réflexe bienséant que Flynt avait déjà remarqué et précisé dans son livre : « Keating's organization had its own morality squad, a group of dour Catholic mothers who showed up at trials, packing the audience and intimidating juries with silent stares (all the while fingering their rosary beads) »⁷⁷. C'est exactement ce qui ressort de la première scène de tribunal, où Larry Flynt risque vingt-cinq ans de prison pour atteinte aux bonnes mœurs (« pandering obscenity in Cincinnati ») et crime organisé. A chaque détail du contenu du magazine, un plan sur un des membres du jury représente l'immédiate réaction, la peur

⁷⁶ Larry Flynt, *An unseemly Man*, Bloomsbury, London, 1997, p. 122-3.

⁷⁷ Ibid., p. 123.

viscérale montant en chacun d'entre eux. Sourcils froncés, grimace, le réflexe est automatiquement celui de rejeter le plus loin possible une évidente perversité. La grimace vise à représenter une réaction première par rapport à une idée neuve, une image jusque-là inconnue, et ainsi la pornographie leur semble complètement étrangère, exclue de toute considération. C'est un réflexe qui condamne Flynt dès l'ouverture du procès. Marques d'une éventuelle hypocrisie ou réel dégoût, ces visages sont aussi les témoins de l'influence conservatrice de Keating grâce à la mise en scène, et c'est la preuve de la perversion du rôle du jury, sacré dans le système judiciaire américain puisque le jury doit s'occuper de préserver une forme de « vertu politique »⁷⁸, servant à « former le jugement et à augmenter les lumières naturelles du peuple »⁷⁹, alors qu'il tombe ici dans l'influence sociale et politique, victime de ses propres goûts. Keating est présent au centre de l'assemblée et de nombreux plans sur ses réactions rappellent son influence sur l'ensemble de la cour.

Le zoom arrière par coupure : de l'individu à l'influence

Cette trahison de la justice touche même le juge qui se laisse dégoûter par le sujet au lieu de rester objectif et *aveugle* : joué par le vrai Larry Flynt, il interdit l'admission de vingt-sept autres magazines pornographiques vendus à Cincinnati, refuse la demande de liberté conditionnelle, et la caméra continue de rappeler l'influence de Keating sur son jugement en revenant régulièrement sur ses réactions.

⁷⁸ Alexis de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique, Tome I*, Les Classiques, NumiLog, 2001, p. 738.

⁷⁹ Ibid.

Mise en scène de la contagion : de Keating (conférence) au juge (procès), de l'opinion à la loi → l'influence d'un seul homme

Keating à la présidence : susciter le dégoût et mobiliser le peuple

Le premier procès de Larry Flynt : réactions du jury et du juge, jubilation de Keating

Les inserts sur les observateurs sont une mise en abyme du concept de réaction, puisque le spectateur est appelé à réagir non seulement à propos des faits présentés par Leis qui peuvent être choquants pour lui, mais aussi en ce qui concerne les opinions du jury. Finalement, il a un double rôle dans ces scènes : découvrir le contenu de *Hustler*, ainsi mieux comprendre la personnalité de Flynt, et constater le rejet immédiat de toute expression de jouissance sexuelle par la société, représentée ici par le jury (le modèle réduit de la société). Les inserts (avec des plans de cadrages similaires pour déclencher la mise en parallèle) appellent à focaliser le regard sur la censure morale, et non sur le degré d'obscénité du magazine. Ils appellent l'objectivité, mais surtout, ils placent le spectateur derrière la caméra, tandis qu'une description précise du contenu d'*Hustler* avec de multiples photographies aurait davantage suscité l'investissement émotionnel du spectateur qui aurait, de son côté, peut-être ressenti de la surprise, du dégoût, de la curiosité, en tout cas un sentiment personnel envers la pornographie. L'insert minimise cette introspection et accentue le regard critique, historique et même scientifique du spectateur qui, face au miroir de sa position (réagir face à une image pornographique), en adopte une autre dans un réflexe de distanciation par rapport au regard des autres sur le même objet, comme un regard par ricochet. Le miroir de soi (dans le processus de réaction et non dans la nature de la réaction) provoque forcément l'analyse de cette image, et Forman utilise cet outil chaque fois qu'il tient à faire réfléchir le spectateur sur sa position de récepteur, de voyeur, finalement de public.

La conséquence ici est la construction du regard pour permettre au spectateur d'effectuer lui-même le constat social, d'être impliqué dans la dissection des dysfonctionnements de la société. C'est un style argumentatif qui se fonde sur deux mouvements en équilibre : le constat (position de recul par les inserts) et l'implication (résultat du constat, investissement dans l'argumentation narrative). Forman joue beaucoup sur cet équilibre, car pour lui, la vérité ne peut être exposée que par ce double-jeu ; en effet, elle évite l'aveuglement que pourrait entraîner une persuasion par l'émotion narrative et la froideur ennuyeuse d'une argumentation dans laquelle le spectateur ne se sentirait pas concerné.

On retrouve cette démarche dans *One Flew Over the Cuckoo's Nest* qui expose la **distanciation des individus envers tout élément considéré comme obscène**. Face à McMurphy qui mentionne toujours le sexe, les réactions sont identiques et particulièrement révélatrices chez un autre Monsieur tout le monde (plutôt que chez Ratched qui incarne une mère castratrice), le docteur Spivey, qui emploie ses lunettes, comme Me Leis, pour repousser l'obscène. Le médecin de l'hôpital où a été tourné le film incarne ce personnage et

improvise la scène avec Jack Nicholson (le premier entretien de Spivey avec ce nouveau patient) ; or, il ne cesse de manipuler l'accessoire, comme s'il sentait intuitivement le poids de son rôle dans le dialogue.

Le livre joue explicitement sur sa présence, suggérant une transposition dans l'adaptation : « he'll tip his head when he talks just to keep his glasses level »⁸⁰, « the doctor fishes his glasses from his coat pocket by pulling on the string, works them on his nose in front of his eyes. They're tipped a little to the right, but he leans his head to the left and brings them level »⁸¹. On remarque l'ampleur du rôle de l'objet dans l'apparence recherchée : rigidité, droiture, aucune déviance.

Dans le film, il les met sur son nez lorsqu'il parle de sujets professionnels (les causes de l'arrivée de McMurphy, son passé...) mais il les ôte lorsqu'il tient à parler de choses plus personnelles ou à minimiser son rôle de médecin. Écoutant ainsi McMurphy justifier ses dépravations, parfois criminelles, il ôte ses lunettes et sourit. McMurphy explique sa rencontre avec une jeune fille mineure et prononce le terme de « beaver », argot désignant le sexe féminin, et la caméra est automatiquement sur Spivey qui sourit d'un air embarrassé et qui remet ses lunettes en place, refusant totalement une association avec cette pensée.

Attrait de la confiance (McMurphy : « between you and me »)

⁸⁰ Ken Kesey, *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, Signet Books, New York, 1962, p. 31.

⁸¹ Ibid., p. 45.

Vulgaire (« beaver ») : déception et répulsion

***Les lunettes face à l'obscénité (« No man alive could resist that ») : la coupure du dialogue
(changement de sujet)***

Les portraits des personnages peureux par rapport à la mention de la chair révèlent d'ailleurs la récurrence de l'accessoire (ci-dessous dans *The People vs. Larry Flynt*).

Dans sa démarche réaliste, Forman évite l'utilisation de l'accessoire d'une manière ouvertement symbolique qui créerait une forme de ségrégation (de nombreux personnages amis des héros en portent d'ailleurs) ; alors comment interpréter sa présence récurrente sans tomber dans les dangers de la surinterprétation ? Déjà, on pourrait le concevoir comme une emphase du retrait et de la pose chez certains opposants, un moyen esthétique d'accentuer, dans le cadre, la force des ornières autour du regard des personnages. De plus, un élément particulier nous permet d'affirmer que les lunettes remplissent bien une fonction morale, qu'elles ne sont pas un hasard dans le choix des costumes : le montage, dans une scène de *Larry Flynt*, propose explicitement une critique du rôle des lunettes par la parodie. Après de nombreux plans sur le procureur utilisant ses lunettes comme outil théâtral lors du procès Falwell, on le voit les remettre lentement, geste interrompu par un plan sur Althea faisant de même avec une paire extravagante, l'air fier : c'est la destruction de l'arme adverse, par le comique du parallèle et par la mise en valeur de l'arme jusqu'alors employée subtilement. C'est l'équivalent du zoom anéantissant toute dissimulation.

Mise en valeur des lunettes par le plan rapproché et par l'angle

Anéantissement du rôle de l'accessoire

Si la dissociation se fait, chez le docteur Spivey, par l'accessoire symbolique du rôle de médecin lui permettant de rappeler à son patient l'existence d'une distance entre eux, dans *Larry Flynt*, c'est par le positionnement que Leis marque sa dissociation lors du procès. Il pose une main sur la rambarde derrière laquelle est assis le jury, accentuant sa position morale

(loin de Flynt, du côté du peuple), ou il prend place près du juge lorsqu'il doit approcher Flynt à la barre. On remarque sa crainte que la proximité avec Flynt puisse le contaminer.

La main du bon côté : prendre parti et marquer la dissociation

Ce plan rappelle le procès de *Ragtime* où l'avocat, pendant son interrogatoire d'Evelyn, vient poser la Bible devant elle, lui rappelant subtilement qu'elle ne peut mentir (et suggérant donc à la Cour qu'il doute de son témoignage), et employant la Bible comme objet protecteur.

Lors de la convention dirigée par Keating, destinée à informer la communauté qu'un magazine dégradant circule à Cincinnati, les portraits sont encore plus nombreux et divers. Au milieu de tables luxueuses et riches en nourriture et alcool, **l'hypocrisie de cette société** est cette fois la cible, concernant toujours la peur de l'obscène.

Forman utilise à nouveau les inserts, mais il équilibre le dégoût - les visages grimaçants - avec la curiosité, faisant éclater l'oxymore (et rappelant le comportement du photographe de Flynt). Leis distribue *Hustler* et les réactions sont doubles : grimaces et désir de voir, une contradiction rendue comique par le montage offrant une juxtaposition de ces réactions antinomiques.

Forman n'oublie pas de montrer Keating lui-même en pleine contradiction, non en public puisqu'il maîtrise son rôle, mais en privé lorsqu'il étale avec fierté sa panoplie de magazines pornographiques, revendiquant une recherche approfondie pour les procès.

La main sur les corps des magazines, la recherche approfondie : « any research problems, I encourage you to use my archives » (Keating)

Malgré les motifs américains traités dans cette partie, comme les Pères Fondateurs ou le puritanisme, la peur de la contamination du pays n'est pas spécifique à l'Amérique, et Forman maintient **l'universalité de ce thème** lorsqu'il le traite dans *Goya's Ghosts* de manière toute aussi appuyée. C'est même l'ouverture du film, annonçant déjà l'un des thèmes fondamentaux de cette œuvre, celui du miroir de soi. La peur de l'obscur, de la contamination du pays, s'applique ici à l'Espagne et plus particulièrement à l'Inquisition. Le père Gregorio et ses disciples observent des gravures de Goya, et ils présentent les mêmes réactions que Cincinnati face à la pornographie : grimaces, sourcils froncés, rejet total. Les gravures dépeignent des meurtres, font apparaître les prêtres comme des imposteurs, et cette communauté qui contrôle beaucoup le pays perçoit ces gravures comme un poison qui se répand dans la nation et qu'il convient d'éliminer, pour purger le pays du moindre ver. Les eaux fortes montrées dans cette scène feront pour la plupart partie des *Caprices*, certaines compléteront les *Désastres de la Guerre*, et on aperçoit quelques *Disparates*. Parcourant les plus connus, le film offre des très gros plans sur certains détails, ou propose une vision d'ensemble, appelant le spectateur à s'immerger dans ces monstres. Les œuvres choisies attaquent les moines (gourmands incapables de tempérance (Caprice 13), vivant des fêtes de l'Inquisition (23), avares (30), coupables de luxure (34), rapaces (49), qui soignent leurs apparences trompeuses masquant leur monstruosité (51), vaniteux (56), violeurs (74), buveurs (79)...), exposent la bassesse du peuple qui applaudira toujours les châtiments publics (24) et qui est lui aussi porté sur la luxure (62), la corruption d'enfants qui apprennent les mêmes vices (66, 69), les hommes de

pouvoir monstrueux et sanguinaires (63), des monstres et des sorcières (66, 67, 68, 69), des couples mariés unis malgré eux (75), des militaires bedonnants et insolents (76). Quelques désastres révèlent les cruautés de la guerre et on aperçoit ce qui sera le sort de Lorenzo (le supplice de l'estrapade). L'ensemble fait surgir, dans le réel du Saint-Office, la réalité de visages monstrueux, d'âmes corrompues, d'hommes diaboliques, un monde noir qu'ils assimilent à l'enfer. C'est pour eux une véritable déviance, un débordement, écart que l'on retrouve esthétiquement dans les gravures : les moines sont souvent montrés comme instables, les jambes écartées, en perte d'équilibre. La droiture n'est qu'illusion, les déviances sont bien réelles : « tout va de travers, on cherche le biais, le X central fait obstacle à la normalité comme un grand chromosome défailant de la décadence »⁸².

Dans cette première scène, les dialogues des membres du Saint-Office rappellent ceux de *The People vs Larry Flynt*. La communauté se déclare choquée d'apprendre que ces gravures sont disponibles partout (« for sale in the bookshops »), comme l'est Keating à propos d'*Hustler* exposé dans les magasins de presse ; on retrouve « these » pour repousser les gravures au loin, tout comme « that » est utilisé par Salieri pour faire référence à Mozart qu'il considère décadent, et on reconnaît le motif de la surenchère, mode emphatique qui gonfle le poids de l'ennemi pour justifier une défense en force.

“These are for sale in the bookshops?”

“And in the streets as well, Father.”

“And in Toledo, in Salamanca, Sevilla, and in the Port of Cadiz, and in Rome, even as far as Mexico.”

La surenchère exprimée par la répétition de « and » qui ajoute de plus en plus d'importance à l'opposant, et l'énumération de villes de plus en plus lointaines, culminent lors de la mention de Rome, ville utilisée pour le commerce et symbole de lien international pour l'Espagne et de rayonnement mondial, de puissance et d'honneur. Le comble est formé car même Rome, cette ville indestructible, est atteinte par le virus. La réaction est ainsi justifiée par la présentation des gravures, et dans les paroles, on détecte le poids des apparences, le sentiment que la dégradation est en cours et le besoin d'une réaction imminente, tout cela, dans les deux phrases à la grammaire significative de Lorenzo : « this is how the world sees us, this is how

⁸² Commentaire de Jean-Pierre Dhainault à propos des Caprices, notamment de la planche 4, dans *Les Caprices, Goya*, Editions de l'Amateur, Paris, 2005, p. 15.

the world is seeing us ». Ce passage du présent simple ou présent be+V-ing marque, dans sa conscience, le passage du fait à l'action en cours. Plusieurs valeurs sont à attacher à la présence de V-ing, deux en particulier : la présence de l'opinion de l'énonciateur, ici le choc, la peur de ne plus avoir de pouvoir, et l'action en cours, signifiant que ce n'est pas encore un fait, qu'il est encore temps d'y remédier, menant Lorenzo à ouvrir une chasse aux sorcières pour purger le pays de tout opposant à la religion catholique.

Confirmant le thème de l'obscur, le motif du démon se dessine dès l'ouverture du film et cela, à double emploi : l'Inquisition assimile Goya au démon menaçant la Terre (« demonic filth and degradation (...), an agent of the darkest powers »), image qu'ils appliquent également à Voltaire (« the dark Prince of the darkest principles »), et le film associe les Inquisiteurs à des monstres à travers l'œil de Goya. Si le Saint-Office craint le démon, Forman, par le biais de Goya, atteste de leur réalité au sein du monde, sous des apparences trompeuses (notamment par la référence au Caprice 52 'Ce que peut un tailleur', dans la scène présentant sa réalisation en détails).

La dissection des motifs des oppresseurs soulève le point suivant : y a-t-il chez tout homme une peur fondamentale du changement, une inertie de survie, de préservation contre un mal présent dans les moindres altérations de l'ordre supposé nécessaire ? La présence de personnages de type *Monsieur tout le monde* suggère que ces besoins ne sont pas spécifiques aux oppresseurs. Ce qui définit ces derniers est en revanche le détournement des lois, l'entreprise de contagion, l'oppression collective. Chez d'autres personnages, on peut remarquer cette hantise, tout comme l'équipe de Flynt tombait au départ dans le piège de *Playboy*. Cette analyse suggérerait que les héros formaniens sont les rares personnages lucides, clairvoyants, des mondes dépeints. Tous les autres, amis ou ennemis, présentent, à différents degrés, des réflexes collectifs communs.

En restant dans l'analyse des motifs, la peur du Mal n'est pas le seul déclencheur de l'oppression collective. **La peur du changement**, souvent accompagnée d'une certaine ritualisation, est également prégnante et universelle. Elle se retrouve dans le cinéma à plusieurs niveaux : Alexander Payne étudie la réaction humaine face à une forme de deuil (la perte d'un être cher couplée à une difficulté professionnelle dans *About Schmidt* [*Mr Schmidt*, 2002], *Sideways* [2004] et *The Descendants* [2011]) menant à un désir de préserver le moindre élément quotidien et de rejeter l'évolution naturelle des choses. Les crises des personnages, moments de doute intense et de rejet total du nouveau, sont alors représentées

par le recours au gros plan voire très gros plan à angle oblique déformant le visage du protagoniste, magnifiant un regard, une bouche distendue, des poings fermés contenant une colère refoulée face à un monde qui va trop vite. En revanche, Sam Mendes s'intéresse à l'autre pôle, celui qui pousse l'être à vouloir sortir de l'inertie soporifique qui finit par paralyser son esprit : Lester Burnham se réveille enfin lorsqu'il sort de son cadre habituel, de ses réflexes sociaux et de ses rituels quotidiens dans *American beauty* [1999], tandis que la routine du couple de *Revolutionary Road* [*Les noces rebelles*, 2008] mène à sa lente asphyxie.

Forman est intéressé par ces deux pôles : l'inertie du système atrophie l'esprit (action représentée à travers le contraste entre les héros mus par le changement et le système en place) mais elle apporte également un certain réconfort qu'il devient difficile de quitter brusquement lorsque le monde change (contraste entre certains personnages secondaires et les personnages principaux qui les poussent à évoluer). Ce mouvement double semblerait formuler la problématique suivante : entre préservation et évolution, la position idéale est-elle le point de rencontre entre ces deux courbes ou un point mouvant, instable et ainsi impossible à définir ?

Thématiquement, la peur du changement est, chez les personnages statiques, une peur du désordre : le contrôle ressenti par l'évolution du corps dans un espace géométrique et immuable devient une nécessité quotidienne, et l'apparition du désordre est semblable à un traumatisme, un bouleversement a priori destructeur. Elle naît d'abord chez l'individu et se répand comme un virus dans une communauté (semblable à la contagion de la décence), diffusant dans le monde une loi de la division, un impératif de la symétrie, un mépris de la dissonance.

Deux approches sont employées : le constat de cette peur, souvent liée à une résistance au changement par l'insistance sur les rituels, et la critique des actes destructeurs des réactionnaires qui se débarrassent de l'imprévu et de la moindre poussière dans leur décor.

Un des films étudiant le plus **l'élan presque cérémonial des rituels des individus** soumis à la loi de l'inertie est *Ragtime*. Pour bien comprendre cet élément dans le film, il convient de procéder à une analyse de l'adaptation de cet élément par immersion dans l'esprit du roman puis dans celui du film.

« His desperate studies settled, inevitably, on the civilizations of ancient Egypt, wherein it was taught that the universe is changeless and that death is followed by the resumption of

life. He was fascinated. His life took a new turn »⁸³. Tel est le soulagement ressenti par J.P. Morgan, banquier et magnat des finances américain du début du XXe siècle, un des nombreux personnages historiques du roman d'E.L. Doctorow. Etude et critique de l'Amérique du début du XXe siècle, son œuvre présente des personnages variés que l'on pourrait diviser en deux catégories : ceux qui voient le nouveau siècle comme une opportunité, et ceux qui le craignent. Qu'il s'agisse du début du XXe siècle spécifiquement n'est pas fondamental pour Doctorow ; c'est simplement l'ère qui lui permettait le mieux de disséquer la civilisation américaine sur une longue période, qui incluait des éléments de transformation majeure comme la technologie. De plus, le roman parcourt toute la première moitié du siècle, et est publié en 1974, période de redéfinition de l'Amérique.

Morgan se réfugie dans l'illusion de la stabilité pour envisager avec confiance son futur financier, et cette crainte de la perte des repères, des gains, des acquis, n'est pas seulement le domaine des riches. Father est l'allégorie même de la norme traditionnelle de l'Amérique de la fin du XIXe siècle. Il contrôle bien ses affaires, possède une grande maison et est le chef de famille ; il aime les rituels et la continuité, et il essaie toujours de faire le bien, même s'il préfère souvent s'accommoder du monde plutôt que revendiquer une pensée individuelle, toute idée de conflit le terrifiant. Lors de sa rencontre avec Houdini par exemple, où ce maître de l'évasion tombe en panne devant chez lui, les quelques mots le définissant dépeignent bien son caractère : « A number of people looked on from their front yards. But Father, adjusting the chain on his vest, went down to the sidewalk to see if there was something he could do »⁸⁴. La description de la maison, une fois Houdini invité chez eux, reflète l'impression de l'invité et son sentiment d'asphyxie dans un espace excessivement régi et contrôlé : «

He felt trapped by the heavy square
furnishings,

There was a chaise with a zebra rug. Noticing Houdini's gaze Father mentioned that he had shot that zebra on a hunting trip in Africa. Father was an amateur explorer of considerable reputation.

»⁸⁵. On remarque le glissement subtil du
discours indirect libre reflétant les pensées d'Houdini au discours indirect libre suggérant les

⁸³ E.L. Doctorow, *Ragtime*, Plume, New York, 1996, p. 118.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 7.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 8.

paroles de Father dans leur conversation et non des informations apportées par un narrateur omniscient (mélange du narrateur omniscient avec le discours indirect libre des personnages). Father prend donc progressivement possession du dialogue et de la pensée et impose à Houdini ses exploits de chasseur et d'explorateur, sa renommée, sa richesse, son expédition, en quelques phrases. Il n'est pas anodin que Doctorow organise une rencontre entre un maître de la liberté, Houdini pouvant s'extirper de n'importe quelle situation dangereuse, et le maître des lieux, l'homme riche qui valorise son espace et emprisonne les autres dans son univers. L'arrivée de l'ère progressive le bouleverse, et dans le roman, son voyage au Pôle Nord le laisse inchangé tandis que le monde autour de lui évolue. Son retour au foyer est une preuve de son inadaptation avec le monde qui change : «

What was strangest of all was the mirror in his bath : it gave back the gaunt, bearded face of a derelict, a man who lacked a home »⁸⁶. Il se retrouve chez lui, mais sans possession de l'espace ou rayonnement familial. Il ne peut imposer ses exploits lors de son voyage, car chacun a à présent ses propres occupations. Mais surtout, il est incapable de s'adapter à de nouveaux référents, prenant un appareil électrique moderne qu'il connaît mal pour le vent arctique qu'il a tant écouté pendant son voyage. Il ne peut appréhender le monde tel qu'il est et cherche refuge dans ses propres repères. L'image du miroir illustre cette scission entre son statut passé d'homme dominant, maître de ses lieux et de sa famille, et son statut actuel, le même homme mais sans le contexte approprié pour lui permettre de contrôler les lieux ou les êtres, métaphore de sa rigidité morale dans un monde où tout évolue, y compris le statut des femmes dans les familles et la société. «

»⁸⁷. Alors que les gens consomment pour prouver leur succès, l'arrivée du nouveau président change les rituels alimentaires. «

⁸⁶ Ibid., p. 91.

⁸⁷ Ibid., p. 69.

»⁸⁸. Même les rituels les plus simples, comme les habitudes de consommation, subissent une altération rapide et infinie.

Dans le film, Forman utilise trois scènes de repas pour illustrer tous ces points : le changement de la société, le changement de la place de la femme dans la famille, et l'inadéquation de Father avec ce microcosme du monde qui évolue (avec son point de vue sur les Noirs), l'ensemble dans le contexte des habitudes de consommation.

Lors du premier repas collectif, avant lequel la caméra a pris le temps de révéler l'important domaine familial, les membres arrivent (le grand-père, le fils, Father, Mother, Younger Brother) ; chacun se place derrière sa chaise respective, les mains sur le haut du dossier, et attend. Mother aime ce rituel et attend que tout le monde soit bien installé, debout derrière une chaise, pour autoriser l'étape suivante : « Are you ready ? ». Une fois assis, Father sonne la cloche qui appelle Brigit avec la soupe. Tout le monde réagit au son de la cloche, réflexe pavlovien signifiant le commencement du repas.

Le désir de révéler ses exploits, d'étaler son succès, pousse Father à demander, par un détour hypocrite, si personne n'a de bonnes nouvelles : « Did anything interesting happen to anybody this week? So I'm the only one, am I ? ». Il dévoile alors le grand succès de son entreprise et invite officiellement Younger Brother, le frère de sa femme travaillant pour lui, à faire partie de sa famille, le récompensant de son bon travail en lui demandant de faire le bénédicité. Religion, rituel d'insertion des êtres dans la famille, et repas luxueux (on remarque le couvert précieux et le décor de la salle à manger). La caméra est statique et alterne surtout entre deux plans. Le premier englobe les hommes (Father, le grand-père, le fils, donc sa lignée), et le second l'autre famille, Younger Brother et Mother. Le premier met en valeur Father, nettement dominant par l'angle oblique qui le place en point de fuite, et le second place Younger Brother en légère supériorité sur Mother (les affaires d'abord). Ce second plan est pratiquement un plan point de vue de Father, suscitant l'impression qu'il les possède par son regard. Ceux des autres sont sur lui : il les déclenche en sonnant la cloche de la soupe, par sa conversation puis par son annonce du bénédicité, trois rituels qu'il mène avec fierté. Le dernier est interrompu par les cris de la servante qui découvre un bébé dans la terre du jardin. L'interruption du rituel du repas sera un leitmotiv dans les trois scènes figurant l'incontournable arrivée du changement par l'impossible réalisation du rituel. Father étant

⁸⁸ Ibid., pp. 69-70.

raciste par consensus (il se laisse contaminer par le courant raciste alors qu'il n'y adhère pas véritablement), l'arrivée d'un bébé noir au moment du bénédicité lors du repas est une métaphore fracassante de sa perte de contrôle sur le monde.

Le deuxième repas est presque le négatif du premier : au lieu d'inviter Younger Brother dans sa famille, il peste contre son absence. Il ne cesse de regarder l'heure et de faire les cents pas, impatient de commencer le repas à l'heure, comme à l'habitude. La moindre anomalie l'irrite, et ses gestes (le bruit de ses pas frappant le sol mis en valeur par le montage son) révèlent une profonde incapacité d'improvisation. La caméra favorise son profil ; il ne prend plus la pose. Il finit par se réfugier dans le rituel en décidant de commencer le repas : il appelle Mother et les autres membres et leur fait signe de s'asseoir, non avec politesse et sérénité comme lors du premier repas, mais avec autorité et irritation (« sit down, everybody sit down »), sans leur laisser le temps de se placer derrière leur chaise. Il sonne la cloche d'un geste agacé, approuve la soupe, et pendant qu'elle est servie, la caméra fait le tour des invités au lieu de rester sur Father, montrant le fils qui bâille, les invités au regard errant, et Father seul dans le plan. Mother prend la parole et essaie de le calmer en insistant sur son rôle dans la famille : « Don't worry, he'll be back. If anyone should be worried, it's me and I'm not ». Elle prouve qu'elle est capable de s'adapter aux circonstances et de le raisonner. Il commence le bénédicité, cherchant le réconfort dans la stabilité, « let us bow our heads », et est interrompu à nouveau, cette fois par la sonnette de la porte. Mother se lève pour répondre, mais il met son point d'honneur à ouvrir la porte de sa maison, surtout pour recevoir la personne qui interrompt son rituel favori qui part déjà à vau-l'eau. Encore une fois, c'est un Noir à la porte, le père du bébé.

Lors du troisième repas, Father n'est même plus dans la salle à manger : Younger Brother le précède et enlève un couvert. Father lui reproche cette anomalie (Evelyn, la nouvelle amie de Younger Brother, n'est pas venue), et c'est Younger Brother qui insiste pour que tout le monde se mette à table : « oh please, please, let's just eat ». Pas de bénédicité, juste l'acte de manger. Il refuse ensuite de parler, et Father se retrouve frustré et écarté de cette nouvelle famille ; il reste debout. Les regards sont sur le frère, et non sur lui. Younger Brother sonne lui-même la cloche de la soupe pour forcer le repas et éviter toute discussion supplémentaire ; Father n'est plus le déclencheur du rituel. Il approuve la soupe sans vraiment la regarder et d'un air agacé, et la sonnette de la porte retentit à nouveau. Il ne se lève pas, c'est Mother qui insiste. L'évolution de la place de la femme dans la famille est bien marquée

ici, non seulement par les actes mais aussi par les plans qui favorisent davantage son point de vue et sa présence à table.

Ces trois scènes illustrent bien la perte progressive de tout contrôle de Father sur l'espace et les êtres : il passe du maître des lieux à un simple invité, et l'intérêt glisse de son succès dans les affaires à l'histoire de Walker et de sa famille, de la domination des Blancs à l'arrivée des Noirs dans l'histoire de l'Amérique. Ce que ces trois tableaux mettent surtout en valeur sont les réactions de Father face à ces multiples bouleversements : irritation, panique et désespoir. C'est la valeur même de la famille qui est bouleversée à ses yeux, au fur et à mesure que Younger Brother acquiert de l'indépendance, de la virilité (rencontre avec Evelyn) et de l'autonomie. C'est la fin de la famille patriarcale car Younger Brother ne prend pas la tête de la famille, il est l'élément qui favorise son éclatement et c'est bien Mother qui finit par éloigner la famille de Father. On passe d'une structure purement aristocratique où le père est « l'auteur et le soutien de la famille »⁸⁹, ainsi que le « magistrat »⁹⁰, à une nouvelle dynamique fondée sur les pensées et les actes de chacun, et non sur le seul « droit naturel »⁹¹ de l'époque, une égalité dans le foyer domestique qui *détend les liens sociaux*⁹² mais resserre les liens intimes (les conversations entre Father et Mother ou Father et Younger Brother gagnent en effet en honnêteté et échange au fur et à mesure que Father perd son rayonnement). A ce stade, le film représente donc cette détente des liens sociaux au sein de la famille, mouvement d'éclatement puis de resserrement autour d'un nouveau noyau.

⁸⁹ Alexis de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique, Tome 2*, Les Classiques, NumiLog, 2001, p. 475.

⁹⁰ Ibid.

⁹¹ Ibid.

⁹² Référence aux termes employés par Tocqueville pour décrire les changements de dynamiques au sein de la famille lorsque la société perd en aristocratie et gagne en démocratie, *ibid.*, p. 479.

Evolution du rôle de Father au fil des repas : le maître des lieux ?

repas 1

repas 2

repas 3

Ci-dessus : évolutions du cadrage et de l'accessoire de la clochette

repas 1

repas 2

repas 3

Les invités : ordre et désordre

repas 1

repas 2

repas3

Les regards : de l'importance à l'absence

repas 1

repas 2

repas 3

Les interruptions du rituel : contrôle et passivité, évolution du rôle de Mother

La mise en scène insiste sur les changements du monde et sur les difficultés d'adaptation du vieux monde au progrès, sans réellement construire de critique. Si la vieille génération représentée allégoriquement par Father s'accroche si fermement aux rituels, c'est moins par désir de destruction, comme tant d'opresseurs, que par souci de conservation et de préservation, réflexe humain de survie. Le personnage est soumis à la critique lorsqu'il agit en destructeur, comme lorsqu'il tient à se débarrasser de l'enfant noir ou à accepter de l'utiliser comme outil de marchandage et de chantage pour faire abdiquer Walker. La critique est dans les actes destructeurs et non dans le ressenti. Ces trois scènes de repas sont l'expression de son ressenti, de ses sentiments face à un monde en mouvement qui le terrifie.

Ce qui, en revanche, constitue une critique explicite de la ritualisation, est son traitement dans *One Flew Over the Cuckoo's Nest*. En regardant de près la constitution du

scénario, on peut remarquer un motif. La vie des internés dans l'hôpital est régie par le semblable, fait que Forman a tenu à mettre en valeur pour susciter **l'horreur du rituel**, comme il le précise dans son entretien avec Michel Ciment : « le caractère répétitif des événements se trouve en partie dans le livre bien qu'il n'y ait pas par exemple de basket-ball. Cela rend parfaitement la vie d'un hôpital, cette horreur du rituel. Cela permet aussi de faire prendre conscience des changements qui s'opèrent »⁹³. Il y a en effet deux matchs de basket-ball, deux parties de cartes, deux entretiens avec le Dr Spivey, cinq séances de thérapie. La structure binaire adoptée crée l'impression que le temps se répète, qu'il n'est qu'emploi du temps, et les changements mentionnés par Forman sont ceux que McMurphy apporte, et non ceux de l'institut.

L'incapacité d'adaptation du monde au changement a plusieurs causes, dont la routine, le souci du confort, la peur de la mort. Dans l'oppression, l'accent est mis sur le semblable, le régi : tout doit être contrôlé, régulé. Le hasard n'a pas sa place, il pourrait provoquer une réaction, du nouveau, du mouvement. Pour atteindre l'inertie complète, il s'agit non seulement de réduire l'espace pour réduire la motricité et le sens du mouvement, mais aussi de supprimer la notion de temps. Bergson insiste bien sur cette association, en liant temporalité et liberté : la conscience est donnée dans une temporalité qui est la condition de la liberté. La conscience est temporalité parce qu'elle fait le lien entre chaque instant, créant la notion même de temps, qui définit ainsi l'existence. Supprimer la notion de temporalité revient à ôter aux hommes leur sentiment d'existence.

Le film insiste sur ce point de manière explicite. L'institut divise déjà chaque jour et chaque nuit en unités de temps, tout comme l'espace qui est divisé et réparti en périodes d'utilisation. Espace et temps sont liés et divisés conjointement. Le film s'ouvre en fait sur l'unité de temps et d'espace la plus récurrente et marquante, appelée *medication time*. Elle semble en effet porter un nom puisqu'une voix monotone et régulière annonce toujours son ouverture par la répétition de ces cinq syllabes. Les patients sont prêts avant cette annonce, anticipant la réception orale par habitude robotique, leurs actes toujours liés à un moment et à un espace imposé. Pour eux, c'est la répétition simple et inchangée du même moment *medication time*, jour après jour, le même motif formé par les aiguilles sur l'horloge chaque matin et la même routine qui l'accompagne. La caméra et le montage favorisent cette impression de routine robotique. Le bras mécanique du tourne-disque semble s'actionner tout

⁹³ Michel Ciment, *Passeport pour Hollywood*, Editions du Seuil, 1987, Paris, p. 275.

seul puisque le gros plan rend l'extrémité du bras hors-champ, et la musique déclenche l'arrivée des patients en nombre comme un réflexe de Pavlov. L'infirmière tend les pilules et les gobelets au Black Boy sans laisser place au hasard ; les gestes sont bien contrôlés et on s'en doute, les mêmes, jour après jour. Dans cette fausse *temporalité*, il n'y a aucune place pour le nouveau, pour l'événement singulier et unique, aucune place pour la liberté. Le temps se répète, il ne s'écoule pas ; c'est une juxtaposition d'instantanés définis par une activité. C'est un emploi du temps avec une durée mesurée, limitée, quantitative, sans durée vraie, sans vécu, sans continuité entre les événements. L'impression que donne l'ouverture du film est bien celle d'un monde où les états psychiques ne s'interpénètrent pas. Les patients ont leur espace temporel délimité. C'est celui des séances de thérapies, où ils sont toujours en demi-cercle autour de Ratched, périodes dédiées à la révélation brutale de hontes et de peurs. En dehors de cela, il y a les moments où l'on joue, où l'on dort, mais les personnages, avant l'arrivée et l'influence de McMurphy, n'ont pas de conscience temporelle ; ils ne sont qu'enveloppes, leur sens de l'existence, leur moi, n'a ni place ni temps. Ce contrôle du temps est pour Bergson et ici pour Forman, une trahison ; tenter de mesurer, de contrôler à ce point la temporalité est l'abolition de l'être et fait donc logiquement partie des stratégies d'oppression, dans l'institut ou dans l'histoire du monde. Pas de passé, de perspective dans le futur, et donc aucun moment présent saisissable ; la plupart des patients ne pensent d'ailleurs pas au lendemain. Ils sont volontaires et ne pensent pas à l'idée de sortir, d'explorer le monde, son espace et son temps. Ils sont choqués lorsque McMurphy leur suggèrent d'explorer les rues le soir au lieu de dormir. Certes, on pourrait argumenter qu'il n'existe pas réellement de présent, qu'il est déjà insaisissable, toujours fuyant, mais ceci définit l'angoisse même de l'existence, celle de l'être qui ne peut saisir l'instant, le contrôler. Cette angoisse n'est pas dans les esprits des patients, il est même difficile de savoir s'ils pensent à la mort. Le suicide de Billy à la fin du film tendrait plutôt à faire penser que la mort est sa seule liberté possible dans le monde construit par Ratched et dont il avait presque réussi à s'extirper. Dans le roman, elle semble bien correspondre à une échappatoire, et l'un des patients se coupe les testicules en réaction métaphorique à la castration de Ratched, puis se suicide, plus libre dans la mort que dans l'univers castrateur du monde réel. Craindre la mort signifierait penser son existence, structurer la conscience de soi, comprendre la notion de liberté. Ce qui frappe dans le film est cette absence de lucidité des patients par rapport au réel emprisonnement que représente l'hôpital, ce qui s'explique puisqu'ils n'ont plus la moindre notion de liberté, d'espace ou de temps. Ils vivent en suspens, en dehors du temps, à huis clos, et Kesey utilise même

l'intéressante préposition *out* pour signifier cet état en parlant des effets des médicaments, liés à la routine de la prise : « to tranquilize [them] completely out of existence »⁹⁴.

Ratched, en maîtresse de l'inertie, perd son calme face au désordre (séances de thérapie qui dégénèrent, fête des patients...) : « the slightest thing messy or out of kilter or in the way ties her into a little white knot of tight-smiled fury »⁹⁵.

La furie devant la révolte du groupe devant un match de baseball (plan 1), et face à celle de Cheswick (« your fucking rules ! », plan 2)

Ce n'est pas seulement le désordre qui l'irrite, mais l'inattendu, car la première séance mène à un désordre dans l'échange entre les patients que Ratched trouve satisfaisant. Ainsi, l'état de suspension lié à la répétition d'événements non singuliers mais semblables crée des habitudes et des rituels qui rendent toute adaptation à l'inattendu impossible. L'une des scènes finales du film, celle qui décidera du sort de McMurphy, est une mise en scène de la ritualisation extrême, l'expression de l'horreur du rituel.

La scène où Billy Bibbit se suicide est choquante pour plusieurs raisons, et aucune d'elle n'est l'horreur de la vision de l'acte, du sang ou du réalisme du corps meurtri, car Forman n'aime pas l'excès de sang, même si les spécialistes attestent du réalisme de la scène dans un cas de suicide comme celui-là (il s'ouvre la gorge avec un morceau de verre). L'horreur réside déjà dans le choc de l'événement qui, contrairement à la vie de l'institut, est inattendu, même s'il est totalement compréhensible et logique. En effet, une fois libéré par sa rencontre avec Candy, Billy, qui ne bégaie plus, sourit et revendique, devant Ratched, sa masculinité découverte. Il s'agit d'un véritable tournant dans la vie du personnage qui craignait toujours le regard castrateur de l'infirmière. Il retombe violemment dans la soumission lorsque Ratched mentionne la réaction qu'aura sa mère lorsqu'elle apprendra la perversité à laquelle s'est livré

⁹⁴ Ken Kesey, *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, Signet Books, New York, 1962, p. 255.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 30.

son fils. L'emprise parentale, et surtout maternelle, lui est rendue visible si violemment - violence expliquée en rapport avec la force de sa libération - qu'il ne voit pas d'issue sinon dans la mort.

Le deuxième degré d'horreur provient de la réaction de l'infirmière. A la vue du corps ensanglanté de Billy, la jeune infirmière Miss Pilbow a une réaction appropriée, elle n'est pas encore devenue une *Ratched*. Elle hurle et manque de s'évanouir. Quant aux patients, ils portent leur main à leur bouche, choqués. *Ratched* fait un signe de dégoût, seule réaction humaine de cette scène, puis fait sortir tout le monde. Mais elle annonce ensuite que la conduite à adopter est de conserver la routine quotidienne pour surmonter l'événement. Il est intéressant d'observer le plan qui accompagne ses mots. Il présente *Ratched* de dos en léger flou, et la réaction de *McMurphy* à l'arrière-plan. Il invite le spectateur, par cette rareté du plan de dos et légèrement de profil sur l'infirmière, à constater sa vraie nature. Même si le spectateur a pu maintes fois se rendre compte de la force destructrice du personnage, il n'a jamais pu l'observer de l'autre côté, voir le vrai visage dans l'intégralité de sa laideur, sans le poids de son regard, comme enfin totalement détaché, et en présence du vrai visage du monstre. C'est un jeu sur la mise au point, thématique et cinématographique.

Le léger flou pour mieux voir le monstre

Ce plan, ainsi que l'appel à la routine - pour intégrer la mort de Billy au lieu de faire preuve d'humanité par un relâchement des codes sociaux de bienséance - provoquent chez *McMurphy* une surcharge, comme dans un circuit électrique. Il explose et se rue sur l'infirmière pour l'étrangler, comme pour serrer de toutes ses forces un roc indestructible, pour voir si quelque chose, la moindre énergie, en sortira. Il l'agite, la remue, la soulève tandis qu'il

lui tord le cou, comme s'il tenait un flacon dont il tenterait d'ôter le bouchon, pour séparer la tête du corps et exposer le réel du vide, le leurre du flux de vie à l'intérieur⁹⁶.

Nous avons jusqu'ici mis en valeur les outils de représentation de la peur du désordre (*Ragtime*) et de l'horreur des rituels, force destructrice (*Cuckoo's Nest*). Il nous reste à exposer les moyens cinématographiques employés pour montrer le glissement de l'individuel vers le collectif, achevant de dépeindre une véritable contamination du monde par la force de l'inertie (on remarque le même mouvement pour la peur de la décadence et la peur du désordre puisqu'elles mènent toutes deux à un désir d'action collective).

Le glissement de la peur individuelle à l'oppression collective est perceptible surtout dans *Ragtime*, dans une simple conversation, en une seule scène qui insiste sur le grain de sable que représente la peur du désordre menant à la tempête mortelle qui anéantit Coalhouse Walker Jr. *Larry Flynt* met en valeur l'influence d'un individu sur un groupe, et *Ragtime* décortique l'oppression pour mettre le doigt sur le grain de sable qui envenime les conflits : non seulement le désir d'un rayonnement politique et d'une morale puritaine, mais aussi et surtout la peur des dérèglements. Ce qui sera surtout mis en valeur dans notre analyse est la mise en scène.

Cet infime élément déclencheur d'une puissante oppression réside dans le comportement du policier, le pivot de l'intrigue de *Ragtime*. L'impression est que les événements tragiques peuvent être arrêtés, mais que ce qui les précipite est la lâcheté du monde qui observe ou choisit une position de confort. Le déclencheur de l'intrigue générale de *Ragtime* est le racisme des pompiers qui tentent d'imposer à Coalhouse Walker Jr un reflet dégradant de ce qui est, pour eux, sa nature et sa position sociale, en déposant un excrément

⁹⁶ Le public de l'époque s'est même levé pour encourager McMurphy lors d'une projection du film.

dans sa voiture. Mais la scène la plus importante n'est pas celle où Coalhouse se bat ou se rend et meurt, mais celle où il demande justice pour la première fois : en demandant au policier présent de faire nettoyer la voiture par les pompiers, il revendique son droit à la réparation. L'essence de la scène se trouve dans la réaction du policier : on peut observer le glissement de sa peur vers l'oppression par des plans aux cadres spécifiques accompagnant les dialogues.

La première étape est marquée par l'élan du policier, qui ouvre la marche devant le groupe de pompiers pour établir le constat des dégradations : le plan reste ambigu, car Coalhouse est absent et le policier mène devant les pompiers, presque associé à ces hommes qu'il connaît. La difficulté de la dissociation du policier par rapport à ce groupe sera le sujet de la scène.

Puis il se positionne près de la voiture, entre Walker et les pompiers, sans choisir de camp. Sa position reflète son indécision ponctuelle quant à la réaction appropriée à adopter dans cette situation conflictuelle.

La troisième étape marque un choix : la décision d'intervenir, de remplir son rôle. Il reproche ainsi aux pompiers leur acte dégradant, hausse le ton, adopte une posture officielle et moralisatrice, les poings sur les hanches. Mais cette position reste brève, et elle ne résiste pas aux conflits. Ainsi, lorsque le chef des pompiers, Conklin, nie toute implication, provoque Walker et l'attaque verbalement, un dialogue envenimé s'instaure entre Walker et les pompiers, et le policier ne représente guère que le filet sur le terrain, reprenant sa position d'entre-deux indécis. Ce n'est que lorsque le conflit devient physique que le policier reprend une légère posture active, séparant les camps. Mais il tient à éviter tout débordement physique, une bagarre qui semble imminente, et c'est le moteur déclencheur de son attitude finale face à Walker : au lieu de tenter une résolution du conflit par une action déterminante de sa part, il délègue le poids du choix à Walker en lui proposant de se rétracter, de feindre l'absence de dissension. Géométriquement, lorsqu'il se tourne vers lui pour formuler cette requête, il délimite un nouveau terrain de guerre, entre Walker et lui, excluant les pompiers, se définissant comme son nouvel adversaire.

Glissement du conflit

L'espace sur la droite est magnifié dans les deux derniers plans : Walker est congédié tel un boxeur qui est allé trop loin, et l'absence de l'adversaire à droite met en valeur la position de l'arbitre qui n'est pas impartial, et qui va prendre la place de l'ennemi (rappelant le détournement du jury dans *Larry Flynt*). Ses mots invitent à l'apaisement : « there ain't no real

damage done. Just scoop the shit off and get along out of here ». Il minimise l'incident par les termes « no real damage » et « just », litotes mesurées permettant la transition vers un ordre appuyé destiné à exclure, à voir le problème disparaître. Son langage corporel est transparent : ses mains invitent Walker à accepter sa requête, à minimiser l'ampleur de l'humiliation après avoir été portées sur son casque pour rappeler l'officialité de l'ordre.

Digne du muet, cette scène propose un conflit de la gestuelle qui rejoint la philosophie de Stanislavski : par leurs corps, les acteurs transmettent leurs émotions conflictuelles, et s'engagent ici dans une véritable représentation visuelle de la scission sociale (Noir/Blanc) et morale (conflit inégal), leurs réactions l'un envers l'autre convergeant vers la réalité de la scène : « the actor [...] establishes communion with his various objects such as his partner or setting or other inner and outer focus points »⁹⁷.

⁹⁷ Albert Pia, *Acting the Truth: the Acting Principles of Constantin Stanislavski and Exercises*, AuthorHouse, Bloomington, 2006, p. 189.

Les plans suivants illustrent la scission sociale par la répartition des couleurs et par le symbolisme des mots (*blacksmithing* rappelant que l'arrivée de la voiture commence à faire diminuer le nombre de maréchaux-ferrants, et suggérant la vision des opposants de Walker qui refusent d'accepter sa possession d'une voiture et l'évolution de la position des Noirs).

Opposition des couleurs (la robe des chevaux, les véhicules, les habits) et de la position sociale (seul contre tous, la voiture uniquement pour les Blancs)

Les paroles du policier s'apparentent de plus en plus à un discours moralisateur adressé aux enfants, avec des ordres qui ressemblent à des injonctions impatientes (« I don't want no trouble, just do as I say »), révélatrices du désir de paix, puis des requêtes offensantes (« would you be a good boy and just get along ? »), réduisant Walker à un chien qui doit obéir au maître. Ses mains se font plus visibles dans le champ, invitant au mouvement.

Du passif à l'actif, de l'indécision à l'oppression

Enfin, devant la fermeté de Walker qu'il assimile à de l'entêtement, il utilise la menace législative pour forcer l'ordre : « I can arrest you for blocking a public service exit, for creating a public nuisance and about ten other things I ain't gonna bother to mention ». Ces dix autres faits qu'il pourrait mentionner contre Walker sont une évidente hyperbole employée comme démarche d'intimidation, recours excessif au juridique pour satisfaire un besoin

personnel. Il finit par rejoindre le discours raciste des pompiers lorsqu'il infantilise Walker et minimise sa détresse. Ses mains progressent vers la possession de Walker, le touchant de plus en plus, le forçant presque à adopter une position qu'il considère raisonnable. Cette gestuelle exprime son désir de le pousser dans le moule de l'ordre, et il finit par l'arrêter lorsqu'il refuse de retirer sa plainte. L'arrestation n'est pas filmée en entier : Forman met l'accent sur l'oppression physique finale du policier, en opposition avec son ouverture initiale, et cette mainmise sur l'élément dérangeant est suffisamment symbolique pour marquer la fin de la scène. Les deux derniers plans montrent simplement le policier en train de mettre sa main sur Walker, métaphore de l'oppression qu'il commet, à la fois juridique, sociale et morale, suivis d'un plan sur les pompiers, satisfaits, retournant à leur caserne.

Quant à la représentation de l'origine de cette injustice, elle réside dans le discours, dans une réflexion de Walker qui suggère que le policier se laisse influencer : « why do you let these men intimidate you ? ». Vexé, et entraîné par la pression sociale des pompiers, le policier tient à sa réputation et à son apparence, d'où cette entreprise d'arrêter une minorité que les pompiers avaient choisie comme cible. On le voit presque soulagé de voir que Walker refuse de coopérer ; il lui donne le droit d'utiliser la loi. On remarque notamment qu'une fois qu'il a décidé de se retirer fermement derrière le visage de l'ordre, le policier se détend et adopte une gestuelle de décontraction mesurée hors du conflit : la fusion entre l'adversaire et l'arbitre est complète et le conflit s'achève.

Cette scène illustre donc le peu d'espace qui existe entre la peur et l'oppression, entre la phobie du désordre et du chaos, et l'imposition de l'ordre.

Elle est une fidèle adaptation de celle du roman (chapitre 23) puisqu'elle représente le glissement que Doctorow a magnifié par la juxtaposition de phrases courtes (chez lui, le glissement s'effectue dans chaque intervalle, petit à petit). La transition entre le rôle officiel et le sentiment personnel qui finit par prendre le dessus s'opère entre les phrases suivantes : « the officer had now begun to appreciate Coalhouse's style of speech, his dress, and the phenomenon of his owning a car in the first place. He grew angry »⁹⁸. L'influence du rayonnement social et de l'autorité publique est explicite dans le roman, mais elle ne vient pas de Coalhouse reprochant au policier de se laisser impressionner par les pompiers, elle vient du narrateur omniscient : « the policeman looked at the Chief, who was grinning at his discomfiture, so that the issue for him was now his own authority. He said to Coalhouse I'm placing you under arrest ». L'arrestation n'est pas narrée, mais elle sert de point d'orgue dans la représentation du détournement de la loi, et elle repose sur le glissement entre la narration omnisciente et le discours direct, insertion brutale de la subjectivité du personnage dans le regard objectif.

Proche de cet impératif d'ordre social se trouve l'exigence de respect et de déférence des cadets à leurs aînés, maintenant l'existence d'une **échelle hiérarchique** en tous milieux ainsi qu'une éternelle division entre les générations, et perpétuant ainsi les actes répressifs des aînés sur leurs cadets. En examinant les comportements enregistrés par la caméra, on remarque ce dénominateur commun à tous les oppresseurs : la division entre ceux qui se considèrent comme le haut (les aînés, les prêcheurs, les hommes politiques) et ceux qu'ils

⁹⁸ E.L. Doctorow, *Ragtime*, Penguin Books, Plume, New York, 1996, p.148.

considèrent comme le bas (les cadets, les pornographes, les délinquants). Les aînés exigent de la part des cadets un respect presque parental, de la révérence et de la courtoisie, comme si l'ancienneté les plaçait automatiquement au-dessus dans l'échelle sociale. Certes, on pourrait argumenter que le respect des aînés fait partie des conventions sociales, qu'un certain principe de séniorité règne dans les sociétés et même dans certaines religions, où « les groupes fondés sur les liens de parenté sont des réalités sociales essentiellement hiérarchiques, structurées selon le principe de séniorité et de primogéniture »⁹⁹, mais Forman expose les détournements de ce principe social au lieu de remettre le principe lui-même en cause.

Il met en scène le comble que peut constituer cette vision avec son portrait du père de Larry Flynt. Il s'agit de la première séquence du film, la scène où Larry et son frère font du trafic d'alcool et trouvent leur père ivre et presque évanoui sur le sol de leur grange, une bouteille de l'alcool fait par Larry à la main. Ce dernier râle et peste contre son père, lui reprochant son attitude, mais malgré la position honteuse et décadente du père par rapport à son fils, il relève la tête brièvement pour rappeler l'échelle sociale censée résister à tous les comportements : « You show some respect ! ».

Le respect est une valeur prédominante, et tous les supérieurs la demandent, du père pochard de Flynt au juge Mantke qui, après maintes exigences de civilité auprès de Flynt, l'envoie en asile pour outrage pendant quinze mois. Cette scène met en valeur l'excès, et la confusion entre le sentiment personnel et la justice. L'exigence de respect des aînés est tellement présente dans les esprits qu'elle mène à des abus immédiats, acceptés rapidement par le public. Certes, Flynt provoque et manque volontairement de respect au juge ; son comportement est donc logiquement puni par la loi, mais la mise en scène et les dialogues insistent sur l'abus légal, le fait que le sentiment mène à une punition excessive (quinze mois). Ce glissement de l'offense à la sentence est opéré par le gros plan sur l'accessoire légal et aussi émotionnel, le marteau, frappé maintes fois pour ancrer les mots dans les esprits et faire observer le respect. Par ailleurs, le ton de la voix du juge ne cesse de monter, volume trahissant sa perte de sang-froid qui culmine en une sentence excessive jouissive. En effet, Flynt le provoque par un défi (« that's all you got? »), et le juge finit par entrer dans le duel enfantin (« you had enough? »). Dans la première scène de tribunal, le juge illustre le même point puisqu'il répondait lui aussi à cette provocation de Flynt par la sentence maximale : « Your Honor, you haven't made one smart decision since the beginning of this trial, I don't expect you to make one now, knock yourself out ». Si Flynt se donne pour but de secouer le

⁹⁹ Pierre Erny, *L'enfant et son milieu en Afrique noire*, L'Harmattan, Paris, 1987, p. 192.

système et utilise franchise ou provocation pour faire ressortir les défauts du monde, comme l'on pique la peau pour en faire ressortir les irrégularités, les porosités, les varices, sa tentative d'exposition des laideurs est toujours couronnée par une exclusion catégorique. Le juge Morissey est dans la légalité mais l'excès est évident, compte tenu des charges réelles, et le montage favorise le lien entre provocation et réaction. Ce qui est appelé « crime organisé » est en fait la publication du magazine, et jugé illégal, il devient un crime organisé, d'où cette peine maximale facilement atteinte. Ce que le film entreprend dans ces moments est donc l'identification des dissonances au sein de la légalité, ce qui la fait sortir de ses gonds sans être ouvertement une discrimination.

Au terme de ce paragraphe, nous pouvons établir le constat suivant : Forman procède à une critique dosée, allant du constat d'une réalité frustrante (la force d'inertie chez tous) à la critique ouverte d'excès de tempérance (les oppressions par glissement, par inaction, par appui législatif), cherchant à grossir les impuretés du système par une mise en scène mimétique, qui imite le glissement en pivotant sur son axe, qui grossit les abus par le gros plan, qui laisse les personnages évoluer devant elle pour en saisir toutes les tensions magnétiques. On remarquera l'importance du plan rapproché ou du gros plan dans la détection des peurs menant aux impositions de l'autorité par rapport aux plans plus larges employés pour représenter les mouvements vers l'inertie, au-delà d'un emploi pratique du cadrage, mimant l'approche microscopique des laideurs.

1.1.4 Chasse aux sauvages

Un motif revient dans tous ces films - même depuis le premier long métrage du réalisateur - celui du sauvage. Par *sauvage*, on peut entendre plusieurs choses : le chasseur vivant de ses propres ressources, le solitaire voire l'ermite qui fuit le contact humain, l'homme vulgaire et barbare, ou encore dans un contexte historique, l'aborigène de l'Amérique du Nord. Le terme « primitif » semble aussi regrouper plusieurs de ces définitions. Les personnages principaux représentent souvent l'une ou plusieurs de ces catégories, et les films insistent alors sur la réaction de la société face à ces individus perçus comme dissidents. Puritanisme, esprit colonialiste ou simple peur d'une certaine perte de bienséance et d'ordre collectif, chaque réaction témoigne d'une réelle hantise du sauvage. Comment sont-ils employés dans les films pour exposer la vision de leurs opposants ? Comment les films représentent-ils le concept de chasse ?

De manière métaphorique et historique, avec l'exemple de *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, le sauvage remplit toutes les définitions citées ci-dessus (même celle du chasseur avec la scène de pêche) et sont toutes craintes par l'infirmière.

Forman dit de ce film qu'il est le plus politique qu'il ait réalisé. Cette assertion peut paraître surprenante si on cherche dans le film l'expression explicite d'un point de vue politique, tant la réalisation oriente l'œuvre vers une analyse centrée sur le quotidien des personnages. Cela dit, le film comporte une dimension métaphorique très claire que Kesey lui-même avait travaillée dans son roman. Une lecture politique est donc justifiée, et de nombreux acteurs, y compris Louise Fletcher qui joue Ratched, ont immédiatement assimilé la mise en scène de Forman à une lecture politique.

En faisant entrer McMurphy dans l'institut, personnage que le spectateur ne connaît pas encore, Forman nous fait entrer dans un microcosme qui se suffit à lui-même, coupé du monde. Ratched, chef absolu de l'hôpital (les entretiens avec les autres médecins révèlent bien le poids de son opinion), règne telle une « big mother » sur le monde des patients. La présence de Chief, l'un des si peu nombreux patients internés de force, appelle l'interprétation métaphorique, la Mère Patrie (les Britanniques) ayant colonisé de force les Amérindiens lors de leur arrivée sur le sol américain. Le rapport qu'elle entretient avec Chief est d'ailleurs très proche de celui qui existait entre la Mère Patrie et les Peaux-Rouges : peur, hantise, et destruction totale de l'existence de *l'autre*. Ratched a transformé Chief en un élément du décor, même un serviteur (on le voit balayer continuellement, fait qui n'est pas expliqué dans le film, alors que dans le livre, Chief aime le faire pour rester invisible), et jamais elle ne crée de contact avec lui ou son histoire. Ses seuls regards sur lui sont empreints de colère, quand elle découvre qu'il échappe à son contrôle et exige davantage d'espace et d'identité.

Sa hantise est perceptible surtout dans deux plans : hantise de la montée de l'importance de McMurphy aux yeux de Chief d'un côté, et métaphoriquement hantise de la résurgence du sauvage dans un monde qu'elle a colonisé, de l'émergence de la personnalité première du sauvage malgré une colonisation psychologique qui l'avait transformé en un clone supplémentaire. Le premier plan est un zoom lent en contre-plongée de la cour de jeu extérieure vers son bureau, au moment où McMurphy apprend à Chief à jouer au basket-ball ; Chief exécute sur ce terrain ses premiers mouvements individuels et volontaires (et symboliquement très américains). Les cris de McMurphy accompagnent ce zoom en se mélangeant à la musique dormitive de l'institut, et Ratched observe, crispée, cette scène si symbolique de sa première perte de contrôle, comme la Mère Patrie apprend, de loin, que ses colons commencent à sympathiser avec les aborigènes, et à se séparer de la Patrie. Le

mouvement du plan (utilisation du zoom assez peu courante chez Forman) est l'expression visuelle d'un changement en cours (l'éloignement de la Patrie) et d'une prise de conscience progressive (la peur montante).

Le second est un plan rapproché épaule fixe de son visage rouge de colère, les yeux écarquillés, lorsqu'elle découvre Chief avachi sur le sol, une bouteille vide à la main, près de McMurphy.

Plus qu'un échange de fourrures, ses colons (on peut même voir le cowboy McMurphy comme un explorateur des terres encore peu peuplées) se sont retournés contre elle, et l'Amérique est née. Pour Ratched, c'est la fin de la civilisation, ses patients ont semé le désordre et entaché ses terres, ils se sont adonnés à des vices, et la blancheur des décors a laissé place au rouge (Peaux-Rouges). C'est, pour les patients, la célébration de leur liberté trouvée, de leur identité affirmée, et c'est, au sens métaphorique, le baptême de la Nation, sous les yeux impuissants mais furieux de la Mère Patrie.

Sa gestion despotique de la vie collective des patients s'apparente même à des lois comme le Declaratory Act de 1766 (Loi déclaratoire), loi despotique selon Thomas Paine¹⁰⁰ stipulant que le Parlement se donne tout pouvoir de légiférer sur les possessions anglaises

¹⁰⁰ Son célèbre pamphlet *Sens Commun* appelait à l'indépendance des Américains par rapport aux Britanniques.

d'outre-Atlantique et « d'astreindre les colonies et le peuple d'Amérique (...) dans toutes les circonstances, quelles qu'elles soient »¹⁰¹. Kesey, dans son roman, et Forman, dans son adaptation, suggèrent qu'une même loi existe dans ce microcosme, Ratched ayant le contrôle total des cigarettes des patients et les distribuant à souhait. Cette loi provoque d'ailleurs la révolte de Cheswick qui exige de ne plus être rationné et qu'on lui retourne ses possessions.

Cependant, si une analyse symbolique est défendable, le film n'appelle jamais explicitement à un rétrécissement de l'interprétation aussi pointu ; si Ratched est assimilable à la Mère Patrie, et si elle rappelle à Forman, de son côté, les pires moments du communisme, elle représente aussi la plupart des êtres de pouvoir qui pensent faire le bien et ne reculent devant rien pour accomplir leurs objectifs. Comme le souligne Peter Hames, on ne peut rejeter l'évidente universalité du sujet, suggérée par une mise en scène sobre appelant le regard à observer les mécanismes d'oppression plus que les habits, les décors ou les nationalités des personnages, même si certaines interprétations sont possibles (incluant une lutte phallique entre Ratched et McMurphy) : « it is possible to compare Nurse Ratched to a party activist in Czechoslovakia in the fifties. The combination of idealism and intolerance is a heady mixture. But Forman's target is fanaticism and conformity as such, to be found as much in the United States as in Central Europe »¹⁰². Forman conclut d'ailleurs sur ces dangers de manière générique, et l'approche semble plutôt métonymique : « if you stand up to people who know they are doing wrong, they will back down because they don't have belief behind them. But people who believe that they are doing good – they can break your neck »¹⁰³. C'est bien la mise en scène, le choix de la photographie (discrète, contrairement à ce que souhaitait Haskell Wexler qui fut d'ailleurs remplacé en début de tournage) et l'interprétation réaliste des acteurs, qui laissent place à diverses interprétations et notamment à une vision globale : « it is the film's uncertainties and ambiguities that allow it to work on an audience, avoiding an easy response to standard polemics »¹⁰⁴. On peut donc légitimement retenir, de toutes ces interprétations, le dénominateur commun : la hantise de la destruction des acquis collectifs pour l'autorité (Ratched dominant même les médecins et les autres infirmiers), et la critique d'une société uniforme où une civilisation imposée est censée faire le bien de tous, sans aucune place pour l'expression individuelle.

¹⁰¹ Jean Béranger, *Histoire des Etats-Unis*, sous la direction de Bernard Vincent, Flammarion, 2001, p. 32.

¹⁰² Peter Hames, *Five filmmakers, Part two Forman*, Daniel J. Goulding (Editor), Indiana University Press, avril 1994, p. 72.

¹⁰³ Ibid.

¹⁰⁴ Ibid., p. 73.

Dans le contexte de l'Inquisition espagnole, la chasse aux sauvages est plus littérale avec l'attaque physique de ceux que le Saint-Office considère comme hérétiques. La chasse aux sorcières débute lors de la réunion du Saint-Office au début du film, lorsqu'il est décidé qu'au lieu de brûler les gravures de Goya, il faut purifier le pays. Lorenzo se déclare meneur, et plus tard, une scène précise l'objet de cette chasse : elle cible les influences littéraires françaises comme Voltaire, la science jugée hérétique, les Juifs et les Protestants, tout ce qui s'opposerait à la religion catholique. Une fois la définition des cibles précisée, celle de la chasse se dessine. Elle est synonyme d'intrusion excessive dans le privé, de violation, sous couvert de purge de la nation. Les habits devront être analysés, et même le langage (utiliser « Temple » au lieu de « Church » est une preuve de pratiques juives). Au-delà du discours de Lorenzo, la mise en scène sera centrale car le film se penche moins sur l'horreur des faits (connus du public) que sur l'horreur de ce qu'ils signifient vraiment (revivre le sentiment premier de la découverte des laideurs).

Un plan surtout illustre le caractère excessif et violeur de cette entreprise, assimilable à la vision spielbergienne de l'œil violeur mis en scène dans *Minority Report* [2002]. Spielberg utilisait un hybride entre l'araignée et le robot miniature pour former des spyders, des espions robots en forme d'araignée, qui viennent s'introduire dans le privé des logis pour vérifier l'identité des habitants en leur scannant la rétine. L'horreur de l'intrusion résidait entièrement dans le choix de l'animal de référence, l'araignée qui se glisse partout. Dans *Goya's Ghosts*, c'est la caméra qui reflète cette horreur, plus proche du réel que le recours à un objet fictionnel. Lorsque Lorenzo explique à ses disciples qu'ils doivent tout observer, comme un homme qui urine pour vérifier s'il se cache le pénis pour dissimuler une éventuelle circoncision d'origine juive, la caméra passe soudainement à un plan plus rapproché sur ce qu'il mime, avec la présence floue d'un disciple au premier plan, abandonnant le plan moyen qui magnifiait le charisme politique de Lorenzo. La caméra mime donc le mouvement d'intrusion de l'œil, donne même au spectateur ce rôle, et vient voir de près le geste de Lorenzo imitant la main d'un homme qui cacherait sa circoncision. Le rôle du disciple au premier plan est de représenter un obstacle à la vue, pour renforcer l'impression que l'œil se faufile pour apercevoir, pour représenter l'intrusion du regard.

Le réflexe du spectateur placé ici dans le cadre est de tendre la tête vers la droite pour mieux voir, et ce geste est une première forme d'oppression : se débarrasser des obstacles, éviter les barrières sociales aussi mécaniquement que la tête qui évite un homme au premier plan, et s'introduire jusque dans le privé.

L'intime est évidemment représenté par l'image du pénis, mais aussi par le geste anodin, extrêmement quotidien et naturel qu'est la miction. Les besoins naturels symbolisent l'aspect le plus commun des individus, banal, inévitable, impersonnel, humain et souvent honteux lorsqu'il est public. L'œil ne vient pas détecter seulement les discours jugés hérétiques ou les habits, mais aussi les identités intimes.

Même *Hair* se prête ponctuellement à l'observation d'une chasse aux sauvages, au sein de la fête de Sheila où s'incrument les membres de la tribu, débusqués un à un : « see, there's an odd-looking character over there, and over here to the right, chap over there, that colored gentleman with the girl ». Etrangeté, couleur, comportements déviants, différentes valeurs sont recherchées chez les individus non conformes pour mener à leur expulsion immédiate. *Ragtime* traite cet élément jusque dans l'excès, puisque la détection de Sarah, au sein de la foule réunie devant le Vice-Président, mène à sa mort : dans le plan ci-dessous résiderait l'origine de la cruauté de l'homme qui frappe avant de communiquer. C'est l'image de l'œil maléfique, dont le pouvoir de repérage signe des arrêts de mort.

L'image de l'œil maléfique atteint son paroxysme dans la tentative d'assassinat de Larry Flynt, par une mise en scène centrée sur la notion de regard ; c'est aussi littéralement une chasse au sauvage, qui est traqué puis abattu au fusil.

L'origine de la tentative d'assassinat de Flynt n'a jamais été identifiée, bien que de nombreuses théories aient été élaborées. L'ampleur du point de vue subjectif ainsi que la mise en scène dans le film suggèrent une violence semblable à celle du meurtre de Kennedy, référence explicitée également dans un dialogue centré sur l'identité du meurtrier. Le film identifie l'assassin sous des traits anonymes et communs. Il s'agit d'un homme d'âge mûr sans signes distinctifs, un seul homme à l'origine d'un meurtre par balles, à distance, depuis un immeuble. Les ressemblances sont nombreuses, mais ce qui est encore plus frappant, c'est la façon dont la mise en scène fait de cet homme la personnification de tous les obstacles rencontrés par Flynt, suggérant que le pornographe se fait abattre par le système. Comme les personnages le suggèrent dans le film, ce mystérieux tueur, dont ils ignorent l'apparence physique, pourrait appartenir au Ku-Klux-Klan, ou vouloir se venger après un numéro d'*Hustler* particulièrement provoquant ; il pourrait être un pervers refoulé, un religieux... Ce visage commun condense toutes les peurs de l'Amérique face à la montée du pornographe, confirmant le rôle symbolique de l'homme au fusil, représentation d'une attitude d'intolérance extrême plutôt que d'une pensée particulière.

Jimmy “Who would want to shoot you, Larry?”

Larry “Who wouldn't want to shoot me, Jimmy?”

Harlo “I'd say it was the CIA.”

Althea “Why?”

Harlo “Because of the million dollars that was offered for J.F.K.'s killers.”

Althea “No, I think it was the interracial photo spreads. The KKK.”

Jimmy “The KKK? It wasn't the KKK. It was the Mob.”

Harlo “The extreme religious right controls all of the fanatics.”

Alan “That's every American psycho.”

L'homme est aperçu plusieurs fois avant l'attaque, ce que l'on peut maintenant interpréter comme la tactique d'un sniper en repérage, mais avant l'acte, chaque apparition du personnage sert de transition entre deux scènes, et ainsi, le spectateur le remarque peu : son regard à travers la porte vitrée de la salle d'audience permet de passer, avec fluidité, de l'extérieur, au déroulement du procès à l'intérieur. On note à peine son regard menaçant, tout comme Flynt ne l'a jamais vu venir. Il est l'image de la menace invisible et violente d'une société intolérante, et l'importance de son regard était pourtant détectable, comme la vision à travers un œilleton (offerte au regard, mais souvent réduite à l'insignifiant derrière la porte protectrice).

Ces trois plans rappellent l'illusion de la cloison protectrice du système, car il suffit d'ôter un panneau de verre pour anéantir la cible de son choix.

La tentative d'assassinat est, quant à elle, réalisée de manière professionnelle : on apprécie les plans sur la gâchette, les douilles, et la disparition du tueur hors de l'immeuble en quelques secondes, accentuant son efficacité et la froideur de l'acte (non impulsif mais calculé). Dans son autobiographie *An Unseemly Man*, Larry Flynt narre cet épisode de manière presque romanesque en mettant en valeur le choc des coups de feu et l'incroyable douleur ressentie sur le coup : « It was a quiet, peaceful, springlike day. / As we came up the sidewalk to the courthouse steps, it happened. I heard gunshots. "What the hell ?" I thought.

As I

gasped in pain, I was struck by a second bullet. I looked down and saw that my intestines were spilling out of my body »¹⁰⁵.

Dans le film, le choc n'est pas le centre de la scène. En effet, on voit le tueur se préparer et Forman privilégie son point de vue par un plan large sur Flynt et sur son avocat au loin (Isaacman et non Reeves, pour simplifier les faits, car Flynt eut plusieurs avocats tout au long de sa carrière). C'est la nature même de l'acte qui définit la scène : la caméra accompagne le tueur comme si elle devenait la lunette du fusil elle-même, ajustant Flynt dans sa ligne de mire. La thématique est finalement transcrite par la place de la caméra, car le geste résulte au moins d'une représentation, d'un regard sur Flynt, d'une image que le tueur a du pornographe, et la caméra, par son placement, reflète le pouvoir destructeur d'un simple regard.

La tentative d'assassinat : le pouvoir meurtrier du regard

¹⁰⁵ Larry Flynt, *An Unseemly Man*, Bloomsbury, London, 1997, p. 170-171.

Le script de Scott Alexander et de Larry Karaszewski ne prévoyait pas ce genre de mise en scène, ni même l'identification du tueur. Une voiture était suggérée par le son des pneus et non par un plan, et des coups étaient tirés, le centre de la scène étant Larry Flynt, sa surprise lors des coups, puis son attente des secours pendant qu'il souffre. Le film change de point de vue uniquement après les coups de feu, une fois Flynt touché. Le second coup de feu est filmé de près, et un gros plan révèle le visage de Larry réagissant à cet attentat. Cherchant quelque temps le coupable et suivant les policiers qui tentent d'identifier la source des balles, la caméra adopte ensuite un plan large sur le tueur qui s'enfuit, comme le point de vue d'un observateur présent près de Larry. Ce changement s'explique de manière dramatique, permettant une implication maximale du spectateur, mais avant de pénétrer dans la souffrance et le choc de Larry, le film invite le spectateur à considérer la signification de l'acte.

Forman a ajouté un autre élément à la scène : le témoignage de Larry au tribunal avant cette scène, que l'on entend sur des plans montrant le tueur se préparant. Procédé utilisé notamment dans *Hair* avec la chanson *Walk in Space*, la superposition de ces paroles renforcent le sens des images et vice versa : « It may be wrong in some people's opinion to portray women the way I have, but it's not illegal. It may not be the smartest thing to drink too much, but it's not illegal. You know, abortion may be morally repugnant, but right now it's not illegal. If we want to change the laws, that's another discussion. But our right to decide for ourselves cannot be restricted. You know, George Orwell said that if liberty means anything, it means the right to tell people what they don't want to hear. Now, America is the strongest country in the world today only because it's the freest country, and if it ever loses sight of its basic heritage and the principles involved, then we will no longer be free ». Le doublon image-son suggère ainsi que le discours de Larry Flynt au tribunal n'a jamais été aussi vrai, car ce qu'il craint est déjà en train de se dérouler : l'intolérance, le refus d'entendre ou de voir des choses déplaisantes, mène déjà au désir de rejet total. Les images sur le tueur valident donc l'argument de Flynt, et ses mots invitent à lire les actes du tueur et son regard comme des preuves que le fanatisme et l'intolérance envahissent déjà le pays, représentent une réalité. Le film, on le sait ici, ne nous dévoilera pas d'explications de cet acte ou une raison valable pour expliquer cette violence, nous laissant face à une peinture brutale de la peur et de la haine.

Enfin, on peut constater la hantise de certains personnages concernant la présence, chez eux aussi, d'un certain primitivisme, ce qu'ils combattent immédiatement par une chasse

du sauvage en eux-mêmes. Parallèlement, les scènes exposant ces luttes rappellent la jubilation formarienne quant à l'hypocrisie des oppresseurs, eux-mêmes concernés par ce qu'ils combattent. Pour citer quelques exemples, Salieri aime manger des sucreries ou fantasmer sur Cavalieri (oralité et sexualité) mais par moments, on peut le voir en train de prendre la pose du compositeur en pleine réflexion, comme s'il cherchait à masquer une vulnérabilité ou une nature plus commune que celle d'un grand artiste ; quant à Jerry Falwell, le religieux opposant de Larry Flynt, il insiste, avant d'accepter la visite de deux de ses collègues déjà présents sur le pas de sa porte, pour finir un chapitre de la Bible. C'est la pose de l'intellectuel, ou de l'artiste, du civilisé en train de lire ou d'écrire, pour tenter de s'élever au-dessus de la foule, manifestation de réflexes *civilisationnels* dans toutes les sociétés, de mécanismes *anti-sauvages*, dont les définitions varient selon les personnages (peur de la sexualité et de la faiblesse chez Salieri et Falwell, de l'animalité chez Leopold Mozart et chez les opposants des hippies...).

Les poses de l'intellectuel

Salieri : du prieur au compositeur

Falwell : de l'oisiveté à la Bible

1.1.5 Masques angéliques : élégance et codes sociaux

En réaction à la sauvagerie humaine, et en lien direct avec ces poses de l'intellectuel, les personnages dominateurs arborent un **masque social** maintenant leur présence collective bienséante. Il implique un comportement correct, un langage approprié empli d'euphémismes, des activités sociales classiques et souvent intellectuelles. Le décorum contamine les êtres mais aussi les objets, masque poétisant cachant des réalités immorales.

Le film travaillant le plus cette utilisation des accessoires comme travestis est *Valmont*, dont le décor propose déjà un cadre élégant, harmonieux et coquet. Les libertins présentés par Laclos sont inspirés d'individus réels, expliquant en partie le scandale de la publication du roman épistolaire. Le raffinement n'est pas un trait à associer à l'aristocratie mais à la manipulation, à la séduction, apportant une densité supplémentaire à des personnages que Forman voulait profondément réalistes. L'attention portée au détail, et notamment aux accessoires, éloigne les protagonistes d'une vision stéréotypée, et travaille la beauté de l'élaboration d'un costume social.

L'objet dénaturé est la lettre, noyau du roman de Laclos. Comme dans le texte, le film utilise les lettres pour montrer les personnages se déchirant les uns les autres par le biais des missives, seul moyen réel de communication de l'époque. La lettre présente un avantage net sur toute communication orale : un auteur peut se cacher derrière la plume apparente d'un autre. Ainsi apparaît régulièrement, comme un leitmotiv, le thème de la dictée. Madame de Merteuil et Monsieur de Valmont manipulent chacun Cécile et Danceny dans un match qui s'échelonne en guerre, culminant lorsque les manipulés prennent le contrôle, Danceny forçant à son tour Madame de Merteuil à rédiger une lettre à Cécile. Tout comme dans le roman donc, les lettres deviennent les versions élégantes des armes de guerre, comparées explicitement dans le film aux épées et aux fusils, notamment dans ce plan.

Rédaction d'une lettre sous la menace : à armes égales ?

Elles deviennent également la métaphore du privé, voire de la sexualité, et violer le privé est toujours effectué par le biais des lettres pour masquer l'acte réel : les lire ou révéler leur présence est jugé respectable par le monde (Mme de Volanges en particulier), alors qu'il s'agit bien d'une violation.

L'assimilation de la lettre au privé est particulièrement forte chez Cécile, dont les liens avec Danceny sont secrets et uniquement tissés par le biais des missives dissimulées dans les cordes de la harpe (comme dans le roman). Cécile les garde dans un coffre qu'elle ferme à clé, consacré à ses « secrets », et cette cachette, tout comme la harpe, sont brutalement exposés par sa mère qui exige de contrôler sa vie privée (dans le roman, Mme de Volanges demande subitement à Cécile d'ouvrir son tiroir secret). Le retrait de la housse de la harpe dans le film est similaire au relevé de la robe de Cécile par Valmont, dans la mesure où les deux gestes sont une soudaine et perfide révélation du privé. Par le retrait de la housse, Madame de Volanges expose le désir des deux adolescents, et la lettre coincée dans les cordes - geste romantique de Danceny - devient le symbole de l'intime soumis à une exposition forcée et publique.

Enfin, en reine de l'euphémisme masquant ses stratagèmes pernicieux, Madame de Merteuil fait des lettres des accessoires scénaristiques, rendant l'objet apparemment plus important que la scène, lui permettant de masquer son scénario personnel, comme lorsqu'elle suggère à Cécile de demander de l'aide à Valmont pour écrire sa lettre à Danceny. La lettre est le faux-semblant, réunir Valmont et Cécile son but réel. Valmont est présent lors de la suggestion et n'est pas dupe, mais son silence est un accord tacite, une absence dans la scène qui laisse à Merteuil le rôle de metteur en scène. Elle dicte à ses personnages la conduite à adopter, les lieux à occuper, presque les dialogues à prononcer : « Why don't you ask Monsieur de Valmont ? ». L'euphémisme est maintenu lorsqu'elle encourage Valmont qui semble hésiter : « You never stop, do you ? » / « All I'm asking is that you help the poor child to write a letter ». L'euphémisme se construit dans les mots, le quantificateur *all* réduisant la portée sémantique de la requête, et l'expression « the poor child » atténuant le dessein maléfique pour le transformer en geste altruiste. Il se construit aussi dans le jeu d'Annette Bening, qui maintient une douceur presque angélique et qui atténue ce que l'on peut voir davantage chez Glenn Close dans le même rôle dans l'adaptation de Stephen Frears *Dangerous Liaisons* [1988], un regard déterminé et une force de fer. Chez Bening, le stratagème a été justifié, et le personnage est bien moins machiavélique, mais la différence réside également dans le style. Le jeu de Bening repose plus sur une douceur maligne que sur une férocité féminine. Le timbre de sa voix par exemple ne descend jamais dans les graves, excepté le moment où elle semble se livrer le plus à un fort désir de revanche sans retenue, la scène où elle dévoile à Valmont son plan d'humiliation de Gercourt, où la caméra la filme de près en légère contre-plongée lui donnant une ombre menaçante, et en léger oblique, comme légèrement en dehors des conventions et du style habituel. En dehors de ce moment d'intime ouverture, Merteuil reste une parfaite actrice conventionnelle, jouant sur le ton, les angles, et les mots, dans un art du faux-semblant fondé sur l'euphémisme.

La scène de la conquête de Cécile s'ouvre sur un plan révélant le papier vierge et la plume sur un bureau, rapidement déplacés par Cécile vers son lit. Du point de vue du scénario, le geste s'explique aisément : Cécile doit commencer sa lettre en attendant que Valmont arrive pour la corriger, et elle choisit le lieu le plus confortable pour ouvrir son cœur. Symboliquement, la lettre est projetée hors de son espace (le bureau) pour conquérir un autre territoire (le lit), dans lequel elle va progressivement être oubliée et remplacée par l'acte sexuel. La lettre, par mouvements et dissolution, va laisser fondre l'euphémisme la recouvrant pour révéler son âme réelle, un outil de pouvoir. Le glissement spatial (du bureau au lit) est

renforcé lors de la venue de Valmont par une annihilation du rôle originel et innocent de la lettre. En effet, Valmont lit le début de la lettre de Cécile, des mots purs, honnêtes et passionnels sans aucun doute, puis il la froisse, déclarant que ce n'est pas là une lettre d'amour, et il la jette sur le bureau. L'emphase est placée sur l'aspect symbolique de ce geste puisque le bureau, excentré dans un coin de la pièce, est filmé dans un nouveau plan rompant avec le précédent : le lieu où finit la lettre est pris en compte. Elle perd donc définitivement son rôle purement communicatif et va accéder à une autre valeur.

Ce dédoublement est le second de la scène, car Valmont, en dictant la nouvelle lettre, pense à Madame de Tourvel et ses mots sont en réalité sa déclaration d'amour qu'il ajuste à la situation : « Dear Madame...er...Monsieur le Chevalier ». La dictée, « two rs ? », la relation professeur-élève, la position dos à dos, laissent progressivement place à un double duo, l'un lointain (Valmont-Tourvel, Tourvel étant suggérée par le regard de Valmont par la fenêtre alors qu'il pense à elle en dictant sa lettre, la musique extra diégétique commençant alors), l'autre indirect (pas de tête à tête avec Cécile ni d'amour, et mise en valeur de l'embarras de Cécile, puis de sa peur et de sa confusion envers l'acte). Un triangle amoureux se dessine, de multiples tensions se définissant toutes par l'absence de l'être aimé, tous les regards étant tournés vers l'extérieur : « Why do I feel, now that I'm not with you, that I love you even more ? ». Cécile maintient son regard sur la lettre à Danceny, ne regardant Valmont que pour marquer sa surprise ou sa confusion lorsqu'il touche ses jambes, et Valmont maintient le sien sur les jambes de Cécile, prenant son corps comme substitut de celui de Madame de Tourvel. Ainsi, lorsque Cécile se retourne et qu'il rencontre son regard, il semble sortir de son rêve et revenir brutalement à la réalité, situation qu'il fuit aussitôt : « are you deaf ? (...) So keep writing ! », mots encourageant également sa progression envers Cécile.

L'écriture est donc l'image de la séduction, de la conquête, et un instrument de pouvoir, opposé à l'ouverture du cœur adolescent. Une scission se crée entre le monde adulte et la jeune génération, la mutation de la lettre (l'expulsion puis la destruction des mots adolescents) la transformant en outil de possession. Par la lettre, Valmont maintient Cécile dans une position de scribe et d'élève, physiquement (la main sur ses jambes, l'empêchant de se retourner ou de changer de position) et littéralement (il continue de dicter), déguisant son avancée par une élégante excuse. La dictée et l'action de Valmont sont peu à peu filmées en parallèle, dans le même rythme, et Cécile est progressivement isolée dans un plan unique, réagissant sans se retourner sur Valmont, devenant de plus en plus passive (arrêt du mouvement de ses jambes et positionnement de son corps par Valmont, maintien du regard devant elle à la fin de la scène).

Le dédoublement devient enfin sémantique et plus sombre avec les derniers mots de la lettre dictés par Valmont pendant qu'il ouvre les jambes de Cécile : « one day we'll be together, and we'll know the joys of love, and no man, no God, can prevent this. I must stop writing now, I close my eyes and you're here with me ». La déclaration d'amour isolant les deux êtres du reste du monde est déconstruite par les gestes sexuels de Valmont l'isolant avec Cécile de leurs amours respectifs. L'arrêt de l'écriture, suivi de l'extinction des bougies, signe la fin du rôle de la lettre comme accessoire transitoire et masque poétisant du désir réel de Valmont. Ce rôle prend fin dans l'éclatement final des derniers mots, « I must stop writing now », synonyme de passage à l'acte.

Possession masquée : le maître de l'écriture

Cette scène n'est pas aussi choquante que dans la version de Frears, et le roman mêle résistance et désir : « c'est que j'ai peur de ne pas m'être défendue autant que je le pouvais (...). Vous jugez bien que ça ne m'empêchait pas de lui dire toujours que non : mais je sentais

bien que je ne faisais pas comme je disais »¹⁰⁶. Frears insiste plus sur le refus, et Forman reste dans un entre-deux qui semble poser la question de la nature de l'acte : éducation forcée ou expérience nécessaire et constructive ? Le plan emblématique de ce questionnement est celui où Valmont pose délicatement son visage sur les fesses de Cécile, geste tendre et ambigu.

Ambiguïté : tendresse et oubli

Ce pouvoir litotique de la lettre traverse le film : il est repris par Merteuil en parlant des prouesses de Valmont comme amant, « Monsieur de Valmont is quite a writer, isn't he ? », et il est employé avec douceur comme une puissante déclaration de guerre lorsqu'elle noie une lettre dans son bain quand Valmont demande à la lire : « is this a declaration of war ? » suit la dissolution de la lettre. Le choix de la dramatisation de la déclaration de la guerre par l'objet (la lettre noyée et la baignoire renversée), par rapport au livre (la déclaration au verso d'une lettre), est une explicitation visuelle de la force des mots dans le roman, dans une scène qui associe Merteuil à la lettre, toutes deux plongées dans l'eau chaude du bain pour ôter à Valmont tout pouvoir. Merteuil joue avec la baignoire par sa gestuelle, en fait son territoire féminin, bouge ses jambes, s'étire, feint l'offre de son corps, séduit et rejette, tandis que Valmont faisait du lac son terrain de jeu et de séduction. Merteuil sort de son bain pour feindre l'acceptation du pari puis y revient lorsque Valmont refuse ce nouveau deal. L'eau du bain rend ses vêtements transparents et accentue cruellement la séduction fantasmatique. En s'appuyant sur la baignoire, Valmont feint la séduction (renversement des outils) puis il renverse littéralement la baignoire, comme un éclatement des sous-entendus, des litotes, des euphémismes, des jeux, pour déclarer la guerre sur son terrain : il reste le maître des eaux, vide le jeu de Merteuil de son pouvoir féminin, et laisse son corps, visible sous les vêtements mouillés, étendu sur le sol. L'analyse des plans de cette scène révélera la mise en place puis

¹⁰⁶ Choderlos de Laclos, *Les liaisons dangereuses*, Gallimard et Librairie Générale Française, 1958, p. 253.

l'éclatement des euphémismes et des symboles de la séduction, de l'offense et de la guerre, la distillation des masques dans le décor.

Plans larges éclatant le masque de la baignoire : la réalité d'un territoire sexuel (couleurs similaires avec le lit, objets dans le même axe du cadre)

Merteuil dans le bain : mimiques de l'acte sexuel (jambes, bras, jouissance par le rire), caméra sensuelle rendant le jeu visible (va-et-vient entre le plan moyen et le plan rapproché épaule)

Eclatement de l'euphémisme de la lettre : association objet-personnage (dans l'eau du bain, refusés à Valmont), et piétinement du masque pour la déclaration de la guerre

Renversement de la fonction de l'eau : séduction et re-jet, puis transparence du personnage exposée par Valmont

Masque pacifique, la lettre est la réelle patte blanche de Valmont lorsqu'il demande à voir Cécile, un plan ne montrant que la lettre passée par la porte et arrachée par Cécile avant de passer, après une coupure, à un autre plan sur le Vicomte. La lettre masque le porteur, erreur passionnelle souvent commise par Cécile : « we'll only write, won't we ? », rassurée qu'une nouvelle dictée de Valmont n'ait aucune activité parallèle, sans voir que la dictée seule est un instrument de pouvoir aussi fort qu'une conquête physique.

Un jeu sur le comique tourne même autour de la lettre, la plaçant dans un registre léger et comique pour masquer un événement plus dramatique et malfaisant :

“You only have one choice now.”

“What?”

“You have to write him another letter.” (rire de soulagement)

Le comique concerne également Danceny qui est quasiment associé à sa harpe dans la mise en scène de ses conquêtes ratées de Cécile, autre utilisation de l'accessoire. Préciser une fausse note à Cécile devient une mise en abyme du mauvais pas sur le chemin de la séduction car il réduit son rôle à celui du maître musical, et lors de sa réunion avec Cécile dans la petite maison, il transforme une éventuelle nuit d'amour en une leçon de harpe, marque de son échec à oser dépasser le rôle fonctionnel de l'instrument et l'euphémisme qu'il représente. Le plan sur l'échange des lettres rappelle leur poids symbolique, et Danceny sera toujours marqué par la difficulté du passage à l'acte, contrairement à Valmont : il restera du côté de l'objet sans oser le délaisser. Sa nuit avec Merteuil n'est pas représentée : il reste l'objet de Merteuil dans une lutte contre Valmont. Ce n'est qu'à la fin du film, après un fatal maniement de l'épée face à Valmont, qu'on le retrouve entouré de jeunes filles, agissant, et non masqué par sa harpe.

L'obsession de la fausse note : communication à travers l'instrument musical

Mise en valeur de l'objet-obstacle : lourdeur du masque

Contact physique et échange : uniquement les lettres

L'épée reste l'instrument qu'il manie habilement - face à Gercourt lors de l'entraînement, fatalement face à Valmont malgré lui - et c'est le seul objet qui l'accompagne dans le plan de la scène du mariage. Le masque est tombé avec la harpe, faisant place à la maturité de l'adulte, transition métaphoriquement suggérée par la répartition des accessoires.

Cet éclatement du masque nous amène à analyser la **tombée ponctuelle de ceux des personnages oppresseurs**, moments d'oubli ou de perte de contrôle qui laissent entrevoir la prégnance de leur sauvagerie réelle et tant refoulée.

Chez le personnage de Lorenzo dans *Goya's Ghosts*, le masque est très élaboré, et la mise en scène se concentre sur les glissements du personnage, les moments où seul le spectateur peut apercevoir le masque glissant légèrement, ou tombant complètement. Lorenzo est fondamentalement un personnage janusien. Le film tente d'exposer cette dualité au spectateur, de prouver l'existence d'un mensonge, et certaines scènes sont surtout vouées à nous faire repérer une fissure dans le masque.

Prenons l'exemple de la scène où Goya vient rendre visite à Lorenzo après la fin de l'Inquisition, lorsque Lorenzo profite du pouvoir des Français et se déclare éclairé, sans liens avec son passé, et ne prêchant plus que par la raison. Dans ce portrait surprenant et d'apparence flatteuse, la caméra s'arrête un moment sur une réplique significative, rappelant la vraie nature du personnage qui, après des changements radicaux, reste, au fond, toujours un personnage en costume. Il revendique la valeur de la sagesse et de la raison, puis Goya mentionne Inès et son père, demandant à Lorenzo s'il se souvient d'eux. Sa réplique reflète le cœur du personnage, une approche double : « I could never forget him, what was his name ? ». Naturellement, il veut dire par là qu'il ne peut oublier une telle rencontre, et qu'il a simplement oublié son nom, mais la caméra, qui s'est rapprochée de lui, crée un doute sur son honnêteté par ce plan rapproché, et elle suggère qu'un homme se souvient forcément de celui qui l'a torturé, et que Lorenzo ment sur ce point pour ne pas être considéré comme une victime, ou qu'il a tout oublié et adopte une attitude faussement sociable, comme un réflexe de bienséance. L'hypocrisie résiste à tout changement conjoncturel, même aussi radical que celui vécu par Lorenzo. L'homme de pouvoir semble incapable de transparence et tout, chez

Lorenzo, prêtre ou homme de la libération, est défini par le costume. Il implique un certain habit, une posture, un langage et une diction particuliers, et certaines actions. Lorsqu'il est prêtre, il se tient légèrement courbé, dans la position du prier, les mains jointes devant lui au niveau de la taille, et son ton est doux, sa voix légèrement fluette et chantante. Lorsqu'il est dans le camp des Français, il est l'exact contraire. Sa démarche est très masculine, il marche à grands pas et parle d'une voix forte et confiante ; ses mains miment le positionnement de celles de Napoléon, et son corps est rectiligne.

En véritable caméléon, Lorenzo se glisse dans la peau de tout personnage, non sans conviction, mais tout en sachant quel costume est à la mode. Il suit le pouvoir et se transforme à souhait ; ses croyances semblent évoluer très vite, comme un déclic. Il se peint sous les yeux du monde pour présenter son nouveau visage, insistance douteuse. Lorsqu'il se présente à Goya par exemple, son discours est une suite de déclarations, de descriptions de lui-même vouées à effacer le prêtre pour laisser l'œil de Goya dessiner le nouveau Lorenzo : « I saw in one bright flash how terribly wrong I had been all my life. Reading Voltaire, Rousseau, meeting Danton. Look, I was baptised again. I shed blood for the Revolution ! And I even got married there. Yes, Henrietta, my wife. I love her...And I have three children. Yes, I who took the vows of celibacy. So you will have to paint my portrait with the whole family. That's ten hands to paint! Ten ! And I can afford them all now ! ». Le baptême religieux laisse place au baptême de sang de guerre, le célibat au mariage et à la famille, la pauvreté à la richesse, et la caméra prend soin de le montrer en pleine exhibition de ce nouveau modèle par l'emploi de plans larges.

Outre cette capacité de métamorphose, Lorenzo possède un don pour les euphémismes, comme l'utilisation de « put to the question » au lieu du mot « torture », ainsi qu'un don pour le double sens : un pour le monde, un pour lui. Ses paroles ne sont pas ambiguës, mais elles évoquent deux idées radicalement opposées, hypocrisie que la caméra met bien en valeur tel un oxymore cinématographique (l'image vient contredire le son). Ainsi, lorsqu'il est prêtre et est invité chez les Bilbatua, après avoir conquis Inès dans la prison, il regarde le portrait de la jeune femme et déclare son admiration d'un œil vif : « a most marvellous work indeed...Goya ». Pour Goya et la famille Bilbatua, le sens est évident : ce prêtre admire l'art du peintre. Pour le spectateur qui voit Lorenzo de près et presque entièrement de face tandis que les autres sont autour de lui, le véritable sens réside dans les points de suspension (il aurait pu ne rien ajouter, mais préciser « Goya » rattache le compliment à l'œuvre et non au modèle, et remet donc rapidement le masque en place). Ce prêtre contemple la beauté d'une jeune fille qu'il a conquise dans une prison ; il est donc en dehors de son personnage, un prêtre lascif qui jouit de sa position de double, capable de déclarer au père qu'il désire ce corps sans que cela se remarque. Son sourire confirme sa jouissance intérieure ainsi que l'éclatement du masque, pour le spectateur uniquement.

La caméra ôte le masque pour le spectateur

Quelles que soient ses paroles, elles sont enrobées de miel et cachent une réelle dévoration. Pour citer un autre exemple dans la scène suivante, lorsqu'ils sont à table, la famille Bilbatua demande au prêtre des nouvelles d'Inès, et il répond de son ton habituel : « she's in fine spirits, she sends her love to all of you ». Ce ne sont pas les mots qui sont incorrects, car Inès a effectivement demandé à Lorenzo de transmettre son amour aux siens, et elle a prié avec lui. Mais l'exagération est dans « fine spirits », et surtout dans le ton qui enrobe la torture d'un linge propre, et qui minimise la détresse ressentie par la victime. Derrière ce masque, le spectateur sait décerner le désir de Lorenzo pour Inès (scène de la prison), sa conviction que « la question » est la seule preuve de vérité, et son désir de rester respectable et poli lors d'un dîner qui va lui permettre de revenir au Saint-Office avec un don conséquent de la part de Tomas Bilbatua pour le couvent Saint Tomas. Alors que tout chez lui semble exprimer la réserve, Forman le place dans une scène de repas, et derrière le ton se devine l'appétit.

Le spectateur n'est pas toujours l'unique témoin, car lorsque Lorenzo vient voir Inès dans la prison avant cette scène, c'est le glissement du masque à l'intérieur de la scène, et non uniquement pour le spectateur, que la caméra a repéré, incluant Inès dans la réception de l'image. Lorenzo vient en prêtre, lui parle doucement, offre de prier avec elle, mais par moments, la caméra expose ses regards furtifs sur le corps nu de la jeune femme. Puis, lorsqu'il pose la main sur sa tête pour commencer la prière, la main de Dieu se transforme en main de chair et Lorenzo glisse dans ce que son identité de prêtre considérerait comme un péché, un personnage sexuel et désirant.

Glissements du masque : de la bénédiction à la possession

Forman expose donc les masques, les fait glisser ou éclater, et, employant un dernier outil, par le biais de ses héros, souvent des artistes, il a recours à une approche moins cinématographique, mais plus argumentative, celle de l'illustration par l'image fixe. Nombreux sont les tableaux de Goya dépeignant le clergé comme imposteur ou les parodies de Larry Flynt exposant les masques des leaders, ou encore les shows d'Andy Kaufman reflétant les dysfonctionnements du monde. Le spectateur est alors appelé à observer les œuvres et à constater brutalement la vérité, déjà mise en scène, et sous forme fixe, comme un arrêt sur image qui fait état d'une réalité, soutenue par le travail de l'artiste. Un consensus se forme entre Forman et l'artiste, formant un pilier argumentatif par des images à double auteur.

Enfin, parler d'un masque social implique la notion de bien collectif, le recours à des soi-disant nécessités collectives pour dissimuler des desseins individuels. Si les dirigeants (d'une nation, d'une petite ville, d'un commerce) ont recours au bienfait collectif pour repousser ce qu'ils considèrent comme dégradant pour leur communauté, cette tactique tient bien du prétexte dans la mesure où l'argument du collectif sert systématiquement au profit des dirigeants et à des oppressions individuelles ciblées. On peut penser au poids des régimes communistes sur la vie personnelle et professionnelle du cinéaste, le laissant dans une forte appréhension de toute exagération du bienfait collectif qui finit par attaquer les libertés individuelles. Mais on peut aussi constater la force de l'argument des droits pour tous dans de nombreux pays, et particulièrement aux Etats-Unis. N'est-ce pas là une idée paradoxale ou en tout cas utopique ? C'est certainement ce que cherche à démontrer Philip K. Howard dans son livre *The Death of Common Sense*. Selon lui, cette belle idée des droits pour tous a fini par se dégrader pour se transformer en création de nouveaux droits pour combattre certaines discriminations, avec la conséquence parfois ironique d'apparition de nouvelles discriminations : si un groupe obtient enfin un droit, c'est souvent au détriment d'un autre. Il

mentionne l'absence d'équilibre dans cette logique : « rights [...] leave no room for balance, or for looking at it from everybody's point of view as well. [...] Rights give open-ended power to one group, and it comes out of everybody else's hide »¹⁰⁷. Peut-on interpréter l'oppression présente dans les films sous cet angle ? Est-ce un déséquilibre inévitable ou davantage un détournement masqué ?

L'oppression la plus efficace est celle qui se dissimule derrière un système accepté, des microsociétés aux règles tant établies que les bouleverser devient une entreprise titanesque. Forman va ainsi s'intéresser à deux axes : le poids du collectif sur l'individu, dynamique existant dans le monde quels que soient la période et le pays, comme une loi régissant toute société (approche métonymique), et la manipulation de l'individu par l'utilisation d'un soi-disant bienfait collectif, stratégie oppressive visant en fait le profit de l'oppresser (le masque). Cette étude vient compléter l'analyse de la peur du désordre dans la mesure où le concept d'une loi unique pour tous contribue à exclure toute individualité et à proscrire toute perturbation de l'ordre collectif, mais elle expose surtout la force du masque institutionnel, permettant l'exercice de pouvoirs abusifs en toute impunité, pour le bien de tous.

Dans l'institut psychiatrique du Dr Spivey, supposé aider les individus à retrouver santé mentale et confiance par le partage de la vie quotidienne avec d'autres individus souffrant de maux similaires, l'infirmière Ratched utilise les aspects fondamentaux de cette microsociété pour imposer ordre et hiérarchie, et éviter toute manifestation de la moindre pensée individuelle. Pensant faire le bien, son objectif principal est d'instaurer le calme et d'éviter toute crise ; le collectif lui sert donc de prétexte pour assurer le contrôle de la masse nébuleuse que forment ses patients, et les séances de thérapie se transforment, sous le poids du collectif, en séances de tortures psychologiques qui poussent les patients, pétrifiés par la présence des autres, à se retrancher dans leur intimité et leur timidité. Forman expose ponctuellement le pouvoir manipulateur du personnage masqué d'ordinaire par une apparence angélique. Lorsque le masque tombe, ce n'est pas le désir qui est brutalement mis au jour mais la furie, auparavant contenue par le masque imperturbable de la bienveillance. Avant d'étudier l'élaboration du masque puis sa chute, il nous faut qualifier cette bienveillance : elle semble bien liée à la hantise de la perturbation du calme collectif dans son institut et ainsi, son

¹⁰⁷ Philip K. Howard, *The Death of Common Sense*, Random House Trade Paperback Edition, New York, 2011, p. 119.

approche fondée sur la tempérance viserait un objectif de préservation, un mécanisme d'auto-défense par anticipation.

Parmi les prétextes de bienfait collectif, on trouve le recours au bien-être des vieux patients dont l'ouïe est défaillante par rapport à celle des autres, argument employé par Ratched pour refuser à McMurphy sa demande de baisser le volume de la musique. Le volume et la simple présence d'une musique en continu - toujours la même - maintiennent l'esprit en suspens, tout comme les médicaments qu'elle fait prendre aux patients plusieurs fois par jour. La musique finit par régler leurs gestes et leurs pensées, même leurs battements cardiaques, comme l'explique Harding dans le livre, lorsqu'il la décrit comme une partie d'eux-mêmes : « oh, yes, the so-called music. Yes, I suppose we do hear it if we concentrate, but then one can hear one's own heartbeat too, if he concentrates hard enough »¹⁰⁸. McMurphy s'écrie ainsi « I can't even hear myself think already ! » et sa partie de cartes avec les autres patients est effectivement difficile à suivre, leurs voix s'élevant de plus en plus jusqu'à en devenir insupportables. Sa requête est très poliment mais très clairement rejetée, sous prétexte que les patients plus âgés n'entendraient pas la musique, et comment leur refuser ce droit de citoyen? « That music is for everyone (...). What you probably don't realize is that we have a lot of old men on this ward who couldn't hear the music if we turned it lower. That music is all they have ». Elle fait appel à l'égalité et à la liberté alors que son refus est aussi motivé par son désir de contrôler ce nouveau patient bien trop individualiste (même au premier visionnage, cette justification de l'infirmière paraît exagérée, notamment en raison du ton adopté par Louise Fletcher, légèrement infantilisant et très robotique). Le soumettre à la loi collective est le moyen le plus sûr de le tempérer, et on remarque l'importance qu'elle accorde dans cette scène à son rôle professionnel. Elle se retire derrière l'habit psychiatrique, en toute sécurité, en lui rappelant de rester derrière la vitre, et en maintenant le timbre de sa voix inchangé, imperturbable et doux.

La preuve que sa technique fonctionne est le déroulement des séances de thérapie collectives (aucun entretien individuel n'est montré). Dans ces traitements, les patients sont forcés de partager leurs secrets avec les autres. Dans le roman, Kesey précise même que le carnet que garde Ratched sert à donner des points aux patients : s'ils dénoncent les erreurs des autres, ils auront des récompenses comme le droit de dormir plus longtemps. Provoquer la division au sein même des patients assure sa domination, technique de base de l'art de la guerre. Dans le film, lorsqu'elle leur demande s'ils veulent prendre la parole, elle précise

¹⁰⁸ Ken Kesey, *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, Signet Books, New York, 1962, p. 73.

qu'elle aimerait noter dans son carnet le nom de la personne qui a fait l'effort d'ouvrir la séance, de permettre l'ouverture de la thérapie collective. Les plans sur les visages terrifiés des patients suffisent à illustrer l'efficacité de sa technique : personne n'ose décider de prendre la parole, de faire un choix. Ratched n'encourage même pas cette décision : elle pourrait s'enquérir de leur bien-être ou de la façon dont ils ont passé leur matinée pour ouvrir la conversation, mais elle leur demande d'ouvrir la séance sans guide. Ils doivent discuter de leur vie personnelle sans aucune aide, sans invitation réelle. Pour bien rappeler les règles et inspirer la terreur de la parole, elle prend tour à tour chaque patient et leur pose la question fatidique : « Would you like to start the meeting ? ». Les gros plans sur son regard, qui semble les brûler, alternent avec des plans sur leurs visages, les yeux toujours dirigés vers le sol, la tête baissée, secouée à répétition pour faire passer le feu et les canines de l'infirmière sur un autre. Avec Billy Bibbit, elle insiste sur sa vulnérabilité et sur la domination de sa mère, le poussant à se renfermer et à la craindre en se posant comme un double maternel. Cette torture psychologique assure le rappel, dans leur conscience, de la réalité d'un bâillon virtuel, appliqué par un simple regard, des médicaments, une musique soporifique, la peur de soi et une vie constamment collective : le dortoir est fermé à clé après le petit-déjeuner pour forcer la vie collective dès l'aube, « time spent in the company of others is very therapeutic », comme l'explique Ratched à Scanlon. L'expression est contenue, l'individu efficacement sectionné, tout cela au nom du bienfait thérapeutique, comme le confirme l'actrice Louise Fletcher, qui joue l'infirmière : « Nurse Ratched was the symbol of the evil institution, who tells you what's best for you, and if you follow the rules, everything's going to be alright. And they'd say that with a smile, too »¹⁰⁹.

La suppression du libre-arbitre fait même l'objet d'une scène entière qui tourne autour du droit de vote, de la voix de chaque citoyen de cette microsociété, avec une portée ainsi davantage politique. Il s'agit d'une des séances de thérapie, pendant laquelle McMurphy exprime son souhait de regarder un match de base-ball à la télévision. Les patients le regardent avec choc et stupeur, et Ratched suggère un vote collectif, anticipant le résultat : aucun n'ose lever la main pour valider ce changement d'emploi du temps (si ce n'est Cheswick qui est le premier à suivre McMurphy, comme un enfant son père). Leur mutisme est l'expression de deux sentiments : la peur de s'exprimer, et la rareté de l'acte. Ratched les encourage d'ailleurs à se taire en expliquant à McMurphy que l'intérêt collectif est de

¹⁰⁹ Julia Kuperberg et Clara Kuperberg, *Milos Forman : un outsider à Hollywood*, coproduction Wichita Films TCM, 2012 (documentaire).

conserver l'emploi du temps. Tout comme elle a feint de s'intéresser aux malentendants pour le volume de la musique, elle prétend vouloir apaiser les patients qui ne peuvent vivre avec de trop nombreux changements : « some men take a long time to get used to it ». Elle vante ses objectifs thérapeutiques d'une voix calme et assurée, et elle feint de les prouver en invoquant le droit de vote de chaque patient sur cette question, sachant qu'elle obtiendra des bulletins blancs. La caméra reste sur elle alors qu'elle promène son regard sur chaque patient pour revenir sur McMurphy, l'air triomphant. C'est le détournement du droit de vote (techniquement, ils ont tous le droit de voter) : Ratched demande une élection de la part d'un peuple dépourvu de tout libre-arbitre, et l'abstention est encouragée par une dictature masquée derrière une apparence de démocratie. De manière similaire, lors de la deuxième séance de vote, elle inclut les patients non présents dans le cercle de thérapie collective, agrandissant soudainement le nombre de voix requises pour une majorité, ce que McMurphy nomme « democratic bullshit »¹¹⁰ dans le roman.

On a donc affaire à un déséquilibre du système privilégiant inévitablement certains groupes, mais la mise en scène et le jeu des acteurs suggèrent bien la réalité de détournements tout aussi prégnants.

Tout repose, dans ce film, sur le jeu de l'actrice. Sa force réside dans son apparence, ainsi que dans son habileté à masquer sa force réelle. Les patients sont piégés par l'apparence douce et angélique de cette femme à la voix stable et monotone, n'osant voir dans son approche le moindre mal, et retournant tout échec sur eux-mêmes. Si elle exposait sa fureur, sa haine, son sadisme, ils ne verraient pas les séances comme un traitement thérapeutique. Ce masque est sa meilleure carte. Sans montrer les crocs, elle parvient à mieux se glisser dans leur intimité pour exercer ensuite sur eux la pression de la connaissance de leur être, de la révélation de leurs secrets, de la honte qu'elle peut si facilement créer au sein d'un groupe. Ce jeu sur le masque a été consciemment recherché lors du casting, une fois que Forman a rencontré Louise Fletcher. Il recherchait une furie, un véritable monstre, mais la douceur de l'actrice lors de son arrivée et son apparence angélique l'ont fait douter de l'utilisation d'un physique désagréable pour un tel rôle. Le roman n'entre guère dans la description de son visage. Forman cherchait donc au départ une actrice qui afficherait un pouvoir castrateur : «

¹¹⁰ Ken Kesey, *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, Signet Books, New York, 1962, p. 125.

»¹¹¹. L'enjeu dramatique joue en la faveur de Fletcher qui permettra au spectateur d'être surpris, choqué et désorienté par le personnage. Mais c'est aussi la problématique du film, toute l'étude sur le mal. Pour que le spectateur puisse entrer dans ce monde et en vivre la suppression d'existence, il lui faut découvrir le personnage de Ratched comme l'ont fait les patients, progressivement et avec une idée préconçue de douceur. Cela évite également au film de tomber dans le manichéisme, et de révéler peu à peu, la nature du « fanatisme moderne »¹¹².

Plusieurs plans montrent d'ailleurs le changement de point de vue de McMurphy qui découvre, petit à petit, la personne qui dort sous le costume d'infirmière. Le plan rapproché est utilisé, magnifiant la chute que subit le personnage, qui pensait échapper à l'univers carcéral de la prison en se faisant interner dans un institut naïf et incapable de violence.

¹¹¹ Milos Forman, *Turnaround*, Faber and Faber, New York, 1993, p. 211-212.

¹¹² Milos Forman dans un entretien avec Michel Ciment, *Passeport pour Hollywood*, Editions du Seuil, février 1987, p. 280.

1.2 Le conflit des générations

Depuis ses débuts de cinéaste en Tchécoslovaquie, Forman s'est intéressé au sort des jeunes, ce stade où l'être est encore très proche de l'adolescence mais à la limite de la vie adulte, période de transition et de bouleversements, de naïveté et de découverte brutale de la réalité du monde. Les acteurs choisis pour ces rôles frappent par leur jeunesse, Forman préférant accentuer cet effet comme lors de son choix de Fairuza Balk pour jouer Cécile de Volanges, âgée de quinze ans comme son personnage, Hana Brejchova vingt ans dans *Loves of a Blonde*, et le plus âgé des « jeunes » de *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, Brad Dourif, vingt-cinq.

Le conflit est permanent même s'il n'est pas toujours destructeur, et Forman insiste sur l'inévitable fossé qui sépare ces deux groupes. *Taking off* ne met d'ailleurs jamais en scène la moindre confrontation ; les adultes et les jeunes ne se croisent pas, il n'y a entre eux aucune interactivité, pas de tentative de compréhension, et ce sont surtout les adultes qui sont soumis à la caméra critique qui les dépeint avec une certaine laideur. Dans tous les conflits représentés par la suite depuis *Cuckoo's Nest*, les altercations sont l'expression d'une forme de constat pessimiste sur les liens entre les jeunes et le monde adulte. Le réalisateur adopte surtout deux postures : le constat et la critique. Le constat est celui des réalités du monde, spécifiques au pays ou groupe étudié, spécifiques à l'histoire, où le style privilégié est celui du captage et du retrait de la caméra à visée documentaire, souci de détection et de révélation du fossé qui sépare les parents des enfants, les adultes des jeunes. La critique se fonde, elle, sur une approche davantage métaphorique où les adultes sont représentatifs des acquis, des structures et institutions en place, du vieux monde, et où les jeunes sont l'expression de la modernité, du contemporain, de la variété et du changement, du mouvement et de l'énergie qui animent tout être tentant de s'insérer dans un monde déjà en place.

Ces approches peuvent légitimement être rattachées à son expérience de jeune au sein d'un monde régi par le socialisme, comme l'a fait Michel Ciment dans son interview avec Forman à propos de *Hair*, et Forman ne nie pas ce lien de cause à conséquence, expliquant ainsi que « la première rébellion d'un jeune est généralement contre le statu quo dans la famille »¹¹³. La rébellion naît donc dans le mouvement contre « le statu quo », l'état des

¹¹³ Michel Ciment, Interview de Milos Forman dans *Positif*, n°220-221, Editions Jean-Michel Place, Paris, juillet-août 1979, p. 21-22.

choses, une certaine latence. Réalité des adultes qui se sont enfermés dans le confort de la vie quotidienne et craignent toute modification de cet état, ou métaphore d'un monde préétabli dans lequel sont propulsés les êtres quel que soit leur âge ou origine, la représentation de la vieille génération exprime conformisme et inertie. On peut considérer les adultes comme une métonymie de tout pouvoir en place. Forman semble en tout cas trouver chez eux l'expression de pressions statiques sur la jeunesse, comportement qui se perpétue au fil des siècles. Il semble préférer en fait l'étude de cette thématique dans le quotidien. Même si ses films comportent une dimension historique, il s'attache toujours à trouver la vérité dans les personnages et leurs habitudes, prolongeant ici le statisme des hommes au pouvoir jusque dans le cadre familial, expliquant par le quotidien l'origine de l'histoire du monde. Comment fait-il fonctionner ces conflits d'énergie ? Y a-t-il, contrairement à *Taking Off*, une rencontre des deux groupes ou sont-ils étudiés dans le cadre d'une scission révélatrice d'un gouffre permanent ?

1.2.1 L'ancien et le nouveau

Le goût prononcé de Forman pour les personnages sans attaches, sans foyer, révèle sa vision de la liberté, envol euphorisant mitigé par le poids de l'absence de chemins tracés : l'expression du possible, avec les fantasmes et le vertige qu'il suscite. Parallèlement, le monde adulte est attaché, domestique, sédentaire. Le foyer, et plus concrètement la maison, sont le noyau de ces êtres qui y reviennent sans cesse ou jamais ne le quittent, électrons immobiles habitués à la position assise et à la passivité, êtres médusés et immuables aussi résistants que les matériaux qui les abritent et les protègent du monde extérieur. C'est le nid que tous les coucous de Forman délaissent pour d'autres nids, éternels itinérants, jamais stationnaires.

Dans sa démarche de constat, Forman propose toujours un plan large de la maison des adultes, souvent parents. Plans statiques, ils révèlent un objectif photographique, de transformation de la caméra dramatisante en œil témoin et statique. Le mouvement vient ensuite, pour introduire les habitants ou l'action à partir de ce point de départ. **Pour les adultes, tout émerge du foyer**, tout mouvement ou comportement est dicté par le domicile. L'intéressante création du personnage de William Turner senior dans *Pirates of the Caribbean : Dead Man's Chest* [*Pirates des Caraïbes - Le secret du coffre maudit*, Gore Verbinski, 2006], être banni du monde des vivants et condamné à une demi vie dans le monde marin, est une création fantastique. Le corps de Turner s'est sédimenté avec les fonds marins,

son visage est un mélange de vieille chaire détrempée et de moules et de coquillages, à moitié visqueux et à moitié matière solide, les couleurs de son corps variant avec son parcours. Sa sédimentation est perçue comme un châtiment et le reflet de son manque d'initiative et d'action louable. L'inaction, la stérilité imaginative et l'inertie d'entreprise font de lui un vestige de calcaire, relégué aux fossiles des abîmes. La métaphore est filée tout au long du film avec la scène du vieil homme, au statut similaire mais plus avancé, qui s'est fondu dans la muraille, s'en extirpant ponctuellement pour mener le héros sur le bon chemin. La sédimentation est complète, même le cerveau reste à moitié collé à la matière poussiéreuse ; la symbiose en fait un étrange et fascinant hybride rattachant l'être non à la nature mais à son propre édifice, à la première marque de la civilisation, son habitat, qui finit par le dévorer.

Sédimentation ou la force d'inertie

Chez Forman, la sédimentation des adultes dans leur lieu d'habitation est également perçue comme un engloutissement, un naufrage dans le monde des objets, indissociables de la matière qui les entoure, mais dans un objectif de réalisme social. La chair perd sa texture, les visages perdent de leur couleur et de leur vitalité, la caméra ne les met pas en valeur. La métaphore est nettement moins appuyée que chez Gore Verbinski, mais on note que les couleurs des objets et des corps se ressemblent et que les tons sont volontairement ternes ; à l'inverse de la vision spielbergienne des objets qui prennent vie, les êtres perdent la leur chez Forman et l'ensemble devient inerte. La maison les digère et les intègre, mais non par désir

vorace comme dans *Monster House* [Gil Kenan, 2006] ou *Poltergeist* [Tobe Hooper, 1982] - il n'y a chez Forman aucune voracité électrique chez les oppresseurs dans leur foyer - mais par simple cessation d'activité de la part des habitants. La maison devient leur tombeau, leur sarcophage.

Hair offre le terrain le plus fertile pour traiter ce sujet puisque la pièce provient elle-même d'un désir de renouveau théâtral contre un art statique. L'histoire de *Hair* et le rôle des hippies renforcent cette division réelle et métaphorique ; c'est la contre-culture, une expression par réaction, l'opposition donnant son sens à la création. La tribu menée par Berger agit beaucoup par réaction. Elle est toujours en devenir et se frotte sans cesse au monde des adultes et des bourgeois, comme animée d'un besoin irrépressible de tester le monde. Par rapport à la génération Beat, plus élitiste, les hippies sont extrêmement populistes, le rock se rapprochant de la voix du peuple et exprimant davantage leur colère que le jazz des Beat. Ils sont mouvements, énergie, et le film aura recours au mouvement et au statisme pour marquer ces oppositions.

Ainsi, chez les Berger, le découpage de la scène dans laquelle Berger vient demander de l'argent à ses parents pour libérer la tribu de prison représente une scission du foyer et une sédimentation avancée. La scène isole la mère sur le canapé et le père sur le fauteuil, un parent de chaque côté de Berger. Conservant sa patte réaliste, Forman ne grossit aucun détail et ne force pas le jeu des couleurs : il organise subtilement la répartition des teintes pour associer la mère au mètre carré d'espace individuel qu'elle occupe sans doute régulièrement.

Des échos de couleur entre la femme et les choses qui l'entourent sont bien visibles : la frite qu'elle ingèrera goulûment appelle la lampe, sa chemise est le reflet du mélange entre le canapé et le coussin, sa robe est un ensemble de rayures incluant la teinte du mur, les bibelots sur la table et le blanc de l'abat-jour. Sans chercher à atteindre un formalisme qui ferait accéder la scène à davantage de symbolisme - comme chez Kubrick, surtout dans *Eyes Wide Shut* [1999] pour ce qui est des couleurs - le plan pousse le regard à confondre chair et matière et à définir le personnage par ce coin spécifique du foyer. Elle y est à l'aise et fusionne avec le cadre. L'implicite est l'impression qu'elle ne quitte jamais la maison, rivée au sol familial. Cette préférence pour le canapé ou la cuisine ne signifie pas qu'elle ne possède pas la maison entière, car si l'on observe le père, il paraît curieusement hors contexte ; il n'a pas contaminé l'espace par sa présence, la mère l'a déjà fait.

On remarque le motif floral si caractéristique de la chemise de la mère qui contraste fortement avec le gilet bleu foncé ou le blanc du T-shirt. Le comble est ainsi exprimé, car il ne se fond pas avec de simples objets le définissant, mais avec ceux de sa femme, signe d'une totale soumission à tout environnement, même à celui des autres. Il se laisse ingurgiter par l'espace finalement féminin et maternel, et ne prononce d'ailleurs que peu de mots lors de la visite de son fils, scène qui se conclut par la ruse de la mère pour éviter à Berger de repartir sans rien (elle lui donne l'argent refusé par le père). La loi est maternelle, avec un subtil renversement des apparences. Si la mère occupe la cuisine et offre à manger tandis que le père lit le journal et profère des lois morales, c'est bien la mère qui prend des mesures et avec beaucoup d'intelligence, jouant elle-même sur ces apparences : prétendant vouloir laver le jean de Berger dont la saleté faisait l'objet du dégoût du père, elle l'emmène dans un coin pour lui donner l'argent. Forman fait donc état de ruses et d'oppositions domestiques, d'une vie

totallement différente de celle de la troupe de Berger ; c'est un monde particulier, clos, où les êtres forment leurs lois au sein du foyer et apprennent à les bouleverser, comme un drame d'intérieur. Les adultes ont fini par intégrer le monde dans leur logis et à ne plus réagir qu'en son sein. Le seul contact avec le monde extérieur est le journal que le père lorgne entre deux regards désapprobateurs. La création de ce microcosme est en grande partie due à l'outil de la fusion des êtres avec les choses, qui transforme ce qui pourrait n'être qu'un événement en règle quotidienne.

La maison est donc pour les adultes le centre du monde, la cellule souche, et pour les présenter au spectateur, Forman passe d'abord par le palier. Ainsi dans *Hair*, le film s'ouvre en silence sur la campagne dans un coin de l'Oklahoma, et la maison des Bukowski est révélée dans un style très réaliste : dans le silence, proche du documentaire, sans aucune dramatisation. Le silence s'impose aussi pour mettre en valeur la musique libérée par le voyage de Claude à New York dans la scène suivante, comme si la musique n'attendait que l'impulsion, le ronflement du moteur du bus, pour enfin être libérée des poumons. Le montage est discret, les plans larges et les légers travellings latéraux étant privilégiés par rapport à de nombreuses coupes. L'œil se balade, et tombe sur la résidence familiale.

Les couleurs froides, nuances de bleu teinté de gris et de blanc, créent un philtre laiteux engourdissant le regard, et on perçoit à peine les deux personnages sortant par la porte pour se diriger vers la voiture. Le style fait appartenir la famille à la petite bourgeoisie et les plans ultérieurs sur une moissonneuse indiquent qu'ils sont sans doute agriculteurs, vivant dans la campagne profonde mais maîtrisant les ressources. La barrière blanche délimite bien leur territoire et l'absence de voisins ou de circulation les ancre dans un esprit de retrait et de solitude, totalement coupés du monde. Il leur faut d'ailleurs prendre la voiture pour se rendre à

l'arrêt de bus le plus proche. La civilisation (croisement de routes, bus) est à des kilomètres. Un plan en léger travelling révélera, après la maison en plan statique, l'église, définissant le foyer comme étant marqué par la géographie, la campagne profonde, et le poids de la religion (en tout cas, des rituels).

La même démarche se retrouve pour présenter le foyer tant chéri par Father dans *Ragtime* où la géométrie de la maison accentue son enracinement.

La maison des Flynt est encore plus ancrée dans le pays (Kentucky), et, représentative du contexte et des habitants, elle est délabrée. La pauvreté paralyse la famille Flynt ; le père s'hypnotise par l'alcool et la mère reste toujours sur le palier, jamais un pas au dehors. Le monde extérieur est empli de danger et d'instabilité, et seuls les fils, dans la tradition du bootlegging dans un état qui fut sec, voient une porte de sortie, un moyen de gagner de l'argent et de fuir ces tristes lieux flétris (dry). Le père est presque englouti par le plancher et parvient à peine à relever la tête, assommé par l'alcool qui, chez lui, est un assèchement supplémentaire et non un signe de vie et de ressources, suçant la moelle de sa progéniture, son propre sang, véritable vampirisation parentale. La poussière a déjà commencé son processus de fossilisation : le père est presque enterré sous le sol. Larry aime le maintenir dans cette position souterraine, lui lançant une cruche à la tête pour tarir ses reproches et le replongeant alors dans le bois poudreux et son sommeil éthylique.

Isolement et fusion (association de la maison au décor)

Sédimentation : dans le sol et les intérieurs

Lors de leur visite chez Larry adulte, dans sa grande maison luxueuse presque aussi grande que celle d'Hefner, ils font littéralement, pour employer une expression légèrement familière, *tache dans le décor* : on repère immédiatement les intrus dans le plan, notamment parce qu'ils portent sur eux les marques de leurs origines, sans évolution avec le monde moderne.

L'humour accompagne toujours le retour des parents dans la nouvelle maison ou le nouvel environnement de leur enfant tandis que le sérieux est habituellement de mise pour présenter le foyer originel, pétri de tensions et de désir d'évasion. La venue des parents hors de leur milieu est jubilatoire, c'est le schéma inverse (les enfants chez eux) et l'écart entre les générations est à son paroxysme, transformant les scènes en épisodes comiques exposant le ridicule des imposteurs. Le montage participe également de cette création comique : le parallèle entre l'orgie de Flynt et d'Althea dans le jacuzzi et les parents qui tentent de s'endormir malgré le décor et le bruit est un renversement de situation jouissif où, comme les gremlins¹¹⁴, les enfants sèment la pagaille et soumettent les adultes à leurs lois. Dans le plan ci-dessus présentant l'arrivée des parents de Larry, on remarque à nouveau l'absence de couleurs vives et l'appartenance à la matière, toujours des teintes tirant sur le marron, couleurs du bois et de la terre. Le père porte un chapeau, comme celui de Claude Bukowski, symboles des anciens cowboys qui croient encore au mythe de l'expansion et de la maîtrise du territoire, totalement déphasés dans un monde bien moderne. Le symbole ressort ici non pas pour accéder à la métaphore, mais pour mettre en valeur l'intrus, le symbole dans le monde réel, la création symbolique (le cowboy dans les westerns, le cinéma de pure fiction) dans un monde qui est passé à autre chose (en dehors de l'imagerie du western, on peut voir, dans le contraste, une inadéquation avec la mode vestimentaire citadine).

Symbole démodé, le cowboy Claude ne prend même pas un cheval (pourtant filmé près de la maison, et on sait que Claude sait monter) mais le bus, véhicule moderne (même si le choix est pratique, la caméra prend le temps d'exposer le parallèle). Quant aux parents de Flynt, ils sont confrontés, dans un plan très ironique et comique, à un fort symbole :

¹¹⁴ Petits monstres puérils représentés dans *Gremlins*, Joe Dante, 1984.

La tête de rhinocéros suspendue au mur au-dessus du lit fait appel non seulement à l'époque des conquérants de l'Afrique à l'image de *Out of Africa* [Sydney Pollack, 1985], où l'homme conquiert les territoires et les autres espèces, mais il exprime aussi le symbole sexuel qu'est Larry contrairement à ses parents qui, bedonnant et choqués, tentent vainement de trouver le sommeil et d'ignorer le phallus suspendu au-dessus de leurs têtes. Leurs accoutrements (forme de grenouillère pour le père) forment un contraste risible avec le luxe et les connotations sexuelles de la literie et des rideaux. Cette image fait penser à l'expression anglaise « waving a red flag at the bull », signifiant que quelqu'un ne manque jamais une occasion de provoquer (le rhinocéros remplace le taureau de l'expression). Larry agite ses draps noirs et rideaux de velours aux connotations sexuelles sous le nez de ses parents, fouettant leur visage puritain. On remarque également le parallèle entre Larry, ôtant son costume de soldat de la Guerre d'indépendance, pour conquérir les jeunes femmes, et ses parents cherchant le sommeil sous ce symbole de la conquête.

Forman s'adonne joyeusement à la critique mais sans tomber dans l'agressivité. Il rit mais avec une certaine bienveillance, se refusant à toute condamnation (les parents sont ici bien moins laids que dans la scène d'ouverture où Larry devait trouver la force et la justification de son envol), et préférant, même par le biais de la critique par l'humour, en rester au constat. La caméra reste à nouveau discrète, évitant tout gros plan qui viendrait grossir un trait et déformer les visages ; le réalisateur ne s'attaque donc pas aux personnages et les laisse se mouvoir devant lui avec une caméra relativement statique, le montage faisant le reste. Sa discrétion est également une forme d'insertion du spectateur, qui est inclus dans le processus d'analyse et de détection de ces petits détails qui marquent tant l'écart entre les deux groupes. L'absence de condamnation est également perceptible dans le choix du parallèle : l'orgie de Larry et d'Althea n'est en aucun cas une célébration mais tout autant un constat des activités de ce type de personnages. La même technique est adoptée : sans gros plan, la caméra relativement effacée.

L'objectif reste similaire dans les autres films, mais les méthodes varient. L'insertion du plan sur la maison des Kaufman dans *Man on the Moon* est un *mouvement statique*, métaphore de la vie atonique dans le domicile. La maison est présentée par le personnage d'Andy Kaufman aux spectateurs du film de Forman, comme une sortie du personnage hors de lui-même pour se présenter aux spectateurs et dérouler devant eux le film de sa vie : il

s'ouvre sur ses origines - sa maison, sa vie de famille - et l'image est marquée par un grain vidéo représentant la caméra de famille. Nous entrons donc dans la vie de Kaufman par une vidéo de famille nous faisant accéder à son enfance. La voiture du père est ajoutée par superposition du plan sur le précédent, coupure nette qui insère le véhicule comme par enchantement : aucun mouvement ne vient contrarier la photographie. L'arrivée du père est suggérée par l'insertion et symbolisée par le véhicule, masse noire qui vient subitement emplir l'image.

Le film familial se poursuit à l'intérieur du logis, et devient le film de Forman. Le passage de la vidéo à l'image cinématographique se fait de façon fluide par le biais d'un contrechamp. Le plan vidéo est sur la mère, et le contrechamp sur le père qui vient d'entrer est amené logiquement dans la narration et discrètement par le passage au nouveau filtre dans l'espace de la coupure. Même si ce procédé permet surtout de marquer l'authenticité du film de Kaufman qui glisse dans celui de Forman pour lui garantir cette même vérité, il a pour conséquence de pérenniser la première impression, donnant ainsi le sentiment que rien ne change sinon la technologie. Le même instant aurait pu être saisi à des décennies d'écart, par deux objectifs différents, sans que le contenu ait varié d'un iota. Le statisme est cette fois exprimé par la technique, par la mise en valeur de la caméra, par rapport au retrait si fréquemment utilisé par Forman.

De la vidéo au film : statisme permanent

Tout comme les autres domiciles (ceux de *Ragtime*, *Hair*...), on est ici dans la petite, voire moyenne, bourgeoisie et l'espace est bien maîtrisé. L'homme n'est guère présent ou finit par perdre la maîtrise de l'espace (tout comme dans *Ragtime*, *Hair*) mais il cherche à posséder le domicile par la façon dont il arpente son espace. La répartition des rôles entre l'homme et la femme fait l'objet du constat par légers inserts ou plans secondaires déterminés à présenter le couple sans regard appuyé. L'entrée du père d'Andy dans la maison est l'occasion, pendant le dialogue avec sa femme, de la montrer dans la cuisine en train de préparer le repas, tout comme le conflit entre les Flynt (père et fils) dans la campagne permettait l'insertion de la mère dans la scène, sortant brièvement pour annoncer que le repas est prêt. La mère est absente d'*Amadeus*, l'autorité parentale étant entièrement le terrain de Leopold. Mais dans *Hair*, même si la mère de Berger se joue de cette division, elle lui apporte à manger et propose de laver son jean tandis que le père lit le journal et fait des reproches (elle n'ose d'ailleurs pas s'imposer devant le père). La réalité sociale est respectée dans la mesure où les normes conjugales sont bien représentées en adéquation avec les époques des films. Chez les Kaufman, la voiture devant la maison précède la cuisine maternelle.

Une première interprétation est évidente, celle du constat social émergent de l'expérience même de Forman qui a maintes fois observé l'autorité ou l'oppression masculine par rapport à la bienveillance féminine. Les films se situent d'ailleurs dans des périodes encore fortement marquées par un rôle mineur des femmes (début du XXe siècle, XVIIIe siècle, années 1950 et 1960 mettant en scène le changement et non l'état final). Le constat se veut révélateur et moteur de changement, justifiant et amplifiant l'énergie des films qui poussent tout élément à progresser vers l'avant (c'est la marque du combat social mais c'est aussi un outil dramatique). Cependant, Forman est loin d'accepter les généralisations et de

tomber dans le sectarisme. On dénote de nombreux personnages qui viennent équilibrer cette tendance et finalement orienter le constat premier vers une interprétation plus symbolique. On pense à la fameuse chanson de *Hair* exprimant la castration maternelle, ou la même castration symbolique de *Ratched* sur tous les patients de son institut. Il y a finalement toujours un couple (même *Ratched* a son partenaire, tantôt la jeune infirmière, tantôt ses trois aides-soignants), c'est-à-dire un représentant de l'autorité et un personnage électron, et non pas l'homme chef du foyer et la femme, et l'espace (le domicile) reste divisé. Sans unité, il se découpe en pièces représentatives d'un des deux adultes (chacun ses pièces) et la famille est rarement montrée en un seul lieu en parfaite harmonie.

Cette répartition des tâches et des rôles parentaux sert donc davantage à représenter les divisions internes qui règnent au sein de chaque foyer, l'absence de consensus. En quête de nouveaux points de vue et de fraîcheur loin des adultes, les enfants n'ont pas d'espace de liberté propre et s'asphyxient. Andy ne peut pas jouer dans sa chambre sans devoir être au garde-à-vous et se soumettre aux lois parentales ; Larry ne peut entreposer son alcool ou être à l'abri de coups de fusil ; Mozart est contraint, par le Prince-archevêque, de retourner à Salzbourg où son père l'attend et plus tard, il subira les infinies critiques de Leopold concernant son mode de vie ; Claude et Berger ont quitté le foyer, tout comme Billy et les autres qui, dans *Cuckoo's Nest*, préfèrent l'asile ; Cécile cherche l'air frais de la nature dans *Valmont*, et les enfants sont quasiment inexistantes dans *Ragtime*, venant à table au coup de sonnette mais ne prononçant aucun mot, la caméra ne s'attardant sur eux que lorsqu'ils baillent, ne prenant vie qu'à la fin du film.

Ce statisme parental est réfractaire au hasard et aux déambulations, soumettant les enfants à des lois et à un regard omniprésent destiné à contrôler tous leurs mouvements, dans et au dehors du foyer. Ainsi, le père de Claude insiste bien sur son désir d'être tenu au courant de ses aventures : « be sure you give us a call, we want to know where you are ». Ce pourrait être l'expression du souci du bien-être de Claude s'il n'y avait l'insistance sur « we » et sur les autres paroles du père, toutes rappelant le rapport dominant de l'adulte sur l'enfant. Sans aucune exagération dans le dialogue, dans le jeu des acteurs ou dans le style de la réalisation, l'objectif est toujours celui de l'exposition de réalités. La caméra reste discrète et l'échange entre les deux protagonistes demeure réaliste, pouvant même être interprété comme une bonne relation entre les deux. Les détails réalistes mettent en valeur la vérité : on détecte le regard de Claude qui inspecte davantage l'horizon que les yeux du père, son corps qui semble animé

d'énergie, impatient de partir, son manque de contribution au dialogue (il acquiesce, rit quelque peu, mais n'amorce aucun sujet et ne démontre guère d'intérêt), et les réflexes du père - naturels et presque imperceptibles - qui ne peut s'empêcher de bouger les mains ou les bras en direction de son fils, comme pour lui enseigner une dernière leçon avant son départ. Il se place toujours bien devant lui au lieu de lui ouvrir le chemin de l'âge adulte que symbolise la route infinie.

Comme pour *Taking Off*, on peut considérer ici qu'il n'y a pas de réel conflit, sinon intérieur (Claude est encore traditionaliste et il ne se rebelle pas contre la figure paternelle mais il est évident qu'il a besoin de faire son propre chemin, de quitter le foyer). Il y a surtout une absence de réelle communication (simples recommandations du père qui ne communique qu'à travers son rôle). Lorsque le bus s'éloigne, le père garde son regard sur le véhicule, jusqu'à la fin du plan. Son regard statique s'oppose au mouvement de l'autocar, et la scène devient presque métaphorique : c'est Claude qui, par son désir de mouvement et d'énergie, s'éloigne des racines familiales statiques. Le plan maintient le père au centre de l'image, insistant sur l'omniprésence du point fixe plus que sur le mouvement de l'électron libre qui sera le centre d'intérêt de la séquence suivante en musique. Celle-ci commence d'ailleurs une fois que le père est absent de l'horizon. L'ombre du bus sur la route est comme l'image d'un Claude en devenir, encore marqué par l'ombre familiale qui plane sur lui (le regard du père sur le bus).

Le parcours de Sheila, la jeune femme séduite par Claude, est similaire, et la mise en scène insiste, cette fois-ci, sur l'opposition entre le courbe et le rectiligne pour signifier le conflit entre la liberté et la rectitude. Fille de nouveaux riches, elle ne se plaît pas dans ce milieu et semble étouffer. Drogues, mensonges et insolence sont méticuleusement masqués par du parfum, une voix fluette et un ton ironique non détecté par les adultes qui n'oseraient suspecter une telle impertinence. Dans la pièce originale, elle fait partie de la tribu (colocataire de Berger) mais Forman la place dans le milieu bourgeois pour l'en extirper peu à peu au contact de la tribu, renforçant le magnétisme libertaire et l'étouffement parental et social. La scène où ses parents viennent la chercher dans sa chambre, hautement représentative des serres adultes sur la jeunesse débordante, privilégie la satire. La caméra se place de chaque côté de la porte fermée par Sheila et observe le parallèle (outil privilégié de Forman pour créer la distance). La caméra rapprochée sur les parents, par rapport au plan moyen sur Sheila et ses amies, les déforme légèrement tandis qu'elle laisse de l'espace au groupe de jeunes filles, suivant Sheila par travellings. Le secret est intolérable dans une maison qui n'est pas censée se transformer en labyrinthe (aucune porte fermée n'est tolérée), et les parents se disputent pour savoir qui contrôle le mieux leur fille :

Père : 'Open the door !'

[...]

Mère: 'Sheila, open the door this minute!'

Père: 'I'm taking care of it!'

Mère: 'I can see you are.'

Cette chamaillerie infantile de la part des adultes est depuis longtemps un comportement ridicule aux yeux de Sheila qui *agit* en fille sage et domestiquée (les paroles) et *est* déjà

sauvage (elle lève les yeux au ciel, secoue la tête, rit, fume). Le casting participe de ce déguisement puisque Beverly D'Angelo est en réalité une hippie. La tête presque collée à la porte, les parents s'opposent à la dynamique de Sheila, qui déambule en légères courbes dans la chambre en maquillant sa scène de dépravation en parfait tableau royal qu'elle présente aux adultes en image statique pour parler leur langage.

Désirs de déviances (courbes) et feinte de la rectitude

On remarque la droite que représente le bois du lit autour duquel Sheila dessine une courbe, se démarquant bien de ce repère rectiligne pour suivre une autre voie, un écart, tandis qu'elle adopte, pour ses parents, une parfaite posture rigide, parallèle au montant du lit, bien au centre du cadre et des deux rideaux.

Si l'on observe à présent l'évolution des personnages en termes de localisation, le foyer accède à une représentation symbolique et devient **la métaphore du retour**. Point de départ pour les héros, le retour au foyer, même brièvement, est considéré comme un échec. Les personnages ne reviennent jamais le sourire aux lèvres, à l'image de Berger qui chante sa liberté dans la rue et claque la porte du foyer en entrant, achevant l'air. Sur le fauteuil, il

trépigne, comme impatient de sortir, fait la tête et craint le regard de son père. Il est même choquant pour le spectateur de découvrir Berger dans cet état après le portrait qu'en a fait le film jusqu'ici (le grand libertaire). Les chants de *Hair* comme *Ain't Got No* célèbrent d'ailleurs l'absence de logis comme totale liberté, sans ancrage ni fondations comme le fantasme de la table rase : « ain't got no home ». Claude est plus ambigu, il lui faudra du temps pour accepter sa propre rébellion, et il tente ainsi de voir le retour et son attachement parental comme un détour nécessaire le menant sur son propre chemin. En témoigne son hallucination, dans laquelle il s'imagine dans l'église présentée au début du film, se mariant à Sheila avec la bénédiction de tous les parents. La réalité est la cruelle absence de toute attache, condition de toute réelle liberté.

Nous pouvons donc répondre à la question formulée au début de ce paragraphe, par un entre-deux : les films mettent en valeur le gouffre qui sépare les générations, même lorsque les deux groupes se rencontrent, dans des scènes souvent jubilatoires laissant les enfants se moquer de leurs parents, maintenant le fossé qui les sépare. Le seul film à suggérer un gouffre réduit est *Man on the Moon*, les parents applaudissant leur fils lors de son ultime spectacle, et étant présents jusqu'au bout. Le gouffre persiste, parce qu'ils n'applaudissent que le spectacle positif, ne célébrant que la partie aisément accessible de leur fils (un spectacle compréhensible et généreux).

1.2.2 Allégeances : le poids des pères

Le désir d'arrachement des jeunes pour s'épanouir au-delà de toute attache parentale, n'a d'égal que le poids, dans la société, de l'allégeance aux aînés, surtout aux pères. Des Pères Fondateurs au chef de famille, la figure du père symbolise un héritage et un lien insécable, élément que nous avons mis en valeur à propos du désir de maintien d'une hiérarchie sociale. Classique représentation de l'autorité, il peut prendre le visage de l'oppresseur, voire du dictateur. De l'image de Zeus capable d'une colère foudroyante à celle du Roi Lear exigeant une preuve publique d'amour filial, les pères restent la trace d'un héritage indéniable et souvent destructeur. Nous proposons cette fois d'étudier toutes les conséquences destructrices du poids des pères ainsi que les moyens de représentations de cette autorité suprême.

Le père revêt plusieurs visages dans ces films : on le retrouve sous les traits autoritaires du Prince-archevêque Colloredo, chez les pères réels comme Leopold Mozart, Tomas Bilbatua, le père de Larry Flynt ou d'Andy Kaufman, celui de Claude Bukowski ou de

Berger, et de manière réelle comme allégorique chez *Father (Ragtime)*. Certaines femmes représentent l'allégeance maternelle comme Nurse Ratched, Mother, la mère de Thaw, et même Madame de Merteuil, bien que l'aînée du film soit davantage Madame de Rosemonde.

Tout d'abord, qu'est-ce qui définit la figure parentale, surtout paternelle ? Les gènes lient logiquement les êtres, et les films ne manquent pas de présenter les parents des personnages principaux. Peu sont orphelins ou séparés de leurs parents (ou de membres de leur famille), et en incluant les relations symboliques, tous présentent une relation familiale. Parmi les figures citées ci-dessus, certaines sont plus significatives que d'autres. Les parents de Flynt ou de Kaufman n'exercent pas autant de poids dans la vie de leurs enfants que Nurse Ratched ou le Prince-archevêque Colloredo. Ce qui semble construire la représentation de l'allégeance parentale est une pression, bien plus que la génétique, et une exigence de soumission. Shakespeare choisit de montrer l'ampleur de l'erreur paternelle dans *King Lear*, tragédie résultant d'une préférence pour la dévotion publique que pour l'amour réel : « Here I disclaim all my paternal care, / Propinquity, and property of blood / And as a stranger to my heart and me / Hold thee from this for ever »¹¹⁵. Plaçant souvent la relation parent-enfant au centre, ses pièces rappellent la notion d'héritage et de devoir transmise aux individus par les parents (souvent pères). Tout en définissant le père comme oppresseur, Kafka insiste, de son côté, sur l'incroyable distance qui sépare le père du fils, menant à l'incompréhension, à l'injustice et à la froideur. Dans *Lettre au Père*, il décrit à son propre père l'impact destructeur de ses paroles, de ses jugements, de la peur qu'il insufflait constamment à son fils : « Tu m'as demandé récemment pourquoi je prétends avoir peur de toi. Comme d'habitude, je n'ai rien su te répondre, en partie justement à cause de la peur que tu m'inspires, en partie parce que la motivation de cette peur comporte trop de détails pour pouvoir être exposée oralement avec une certaine cohérence.

»¹¹⁶.

Au cinéma, John Hughes s'est beaucoup penché sur l'identité des enfants et sur la relation complexe entre l'enfant (ou l'adolescent) et les parents, surtout les pères. L'un de ses premiers films, *The Breakfast Club* [1985], début d'une longue série de comédies qui seront

¹¹⁵ William Shakespeare, *King Lear*, Œuvres Complètes, Tragédies II, Edition bilingue Bouquins, Robert Laffont, Paris, 1995, I, 1, p. 404.

¹¹⁶ Franz Kafka, *Lettre au père*, ebook, collection Les classiques YouScribe, p. 1.

très appréciées du jeune public puisqu'elles cristallisent le fantasme de la rébellion, de l'indépendance totale et de la ressource, étudie particulièrement les formes de pression parentale. Le scénario repose sur les interactions entre différents adolescents lors d'une retenue dans leur établissement scolaire, et le film présente, au début, l'arrivée de chaque personnage dans la voiture d'un de leurs parents. On peut apprécier la présence des pères (celui du sportif, celui de la « prom queen ») et la pression immédiate, accompagnée d'une évidente transmission d'héritages imposée à l'enfant : le père du sportif semble lui-même féru de sport (habits, style), celui de la fille gâtée encourage le comportement de *fillette à papa*, et même les mères étouffent leurs enfants au lieu de les comprendre (« find a way to study »). Le proviseur, figure du père tout au long du film, leur impose comme punition une dissertation destinée à expliquer qui ils pensent être, révélation fracassante d'une absence totale de compréhension des adultes qui demandent la clé de l'identité, et qui n'abordent les relations que par le stéréotype, comme le révèle la voix off (celle du génie) au début du film : « what do you care ? You see us as you want to see us : in the simplest terms, the most convenient definitions ». Le film révélera des conflits destructeurs : le génie a pensé au suicide après avoir reçu une mauvaise note, le sportif prie pour se blesser au genou afin de ne plus avoir à répondre à la pression du père concernant une éventuelle carrière sportive, le délinquant subit la violence physique de son père, et l'originale a pensé à la fugue tant elle ressent son inexistence au sein de sa famille. Le film leur permettra, comme *Ferris Bueller's Day Off* [*La folle journée de Ferris Bueller*, 1986], de se rebeller, de revendiquer leurs identités et de trouver la force d'exister face à leurs parents. Forman propose-t-il une approche similaire ? Y a-t-il, dans ses films, une relation destructrice proche de celle de Shakespeare, ou un constat difficile sur l'éternelle distance qui sépare les parents des enfants, et surtout le père du fils, se rapprochant de la vision de Kafka ou, au cinéma, de Hughes ? Pour définir en détails cette représentation, nous analyserons principalement la figure paternelle la plus forte, Leopold Mozart, car le père semble davantage symboliser l'attache aux racines que la mère, et nous verrons pourquoi.

Mozart est un éternel enfant comprimé par de multiples figures paternelles. Il reste, jusqu'à sa mort, **tirillé par ses allégeances** : il ressent du respect pour un père réellement fondateur, créateur de son être, appelant sa reconnaissance et son amour, et de la crainte envers un homme dominateur qui le transforme en fils fuyant et avide de liberté. Les lettres du vrai Mozart attestent de la réalité de ce sentiment, comme celle du 7 août 1782 à Leopold qui relate son mariage précipité à Constanze avant l'accord paternel, élément repris dans le film :

« Je vous baise les mains et vous remercie avec toute l'affection qu'un fils a jamais ressentie pour un père, pour le consentement que vous avez eu la bonté de m'accorder et pour votre bénédiction paternelle. - Mais je pouvais pleinement compter sur elle ! - car vous saviez que je ne connaissais que trop bien toutes les objections qu'on peut toujours émettre à l'encontre d'une telle démarche; - et aussi, que sans blesser ma conscience et mon honneur, je ne pouvais agir autrement - je pouvais donc compter sur elle à coup sûr ! - C'est la raison pour laquelle, ayant attendu en vain une réponse de vous pendant 2 courriers et la copulation étant fixée à une date (où je savais que tout devait être en ordre) - je me suis fait unir à ma bien-aimée au nom de Dieu, sûr de votre accord et en toute confiance. Le lendemain, je reçus vos 2 lettres ensemble, maintenant, c'est fait ! - je vous demande simplement pardon de ma trop rapide confiance en votre amour paternel ; - par mon aveu sincère, vous avez une nouvelle preuve de mon amour pour la vérité et de mon horreur du mensonge »¹¹⁷. Il signe de plus, comme dans de nombreuses lettres, « votre fils très obéissant ».

Dans ce passage, on remarque que l'assurance de son obéissance et la revendication de son indépendance sont entremêlées. Mozart fils mélange justifications et excuses, reflétant l'ambiguïté de sa position, ajoutant par exemple « sûr de votre accord » après l'annonce de son union, ou un pardon après la justification de son anticipation de l'accord paternel. Le style de Mozart est souvent entrecoupé, comme dans ce passage, avec les incisives par tirets, révélant une énergie qui part dans tous les sens, masquant peut-être un objectif bien plus raisonné. Cette lettre rappelle à nouveau celle de Kafka, qui précise le manque de cohérence de son discours affecté par la peur, et qui a, lui aussi, entrepris un mariage sans consentement paternel. Il ressort en tout cas de cet extrait le profond désir de Mozart de suivre son cœur et ses goûts, ainsi que l'obligation de justifier ces impulsions. La relation au père semble très forte mais également déchirante, pétrie de tensions, qui laissent Mozart fils dans un perpétuel entre-deux.

Leopold est lui aussi dans une position ambiguë, ses lettres attestant d'un double objectif, comme celle du 12 février 1778 : «

¹¹⁷ Emmanuel Pierrat et Patrick de Sinety, *Lettres galantes de Mozart*, Flammarion, 2004, p. 147-148.

Je t'en prie,

mon cher fils, lis cette lettre avec soin, prends le temps de la lire en réfléchissant.

- Ecoute-moi donc patiemment ! »¹¹⁸.

Il est vrai que Mozart se place souvent dans des situations délicates, ne présente guère de pudeur et compromet sa réputation auprès de la Cour de Vienne, mais cette lettre prouve la réalité d'une exigence d'allégeance. Leopold a tout donné à son fils, et il le lui rappelle souvent, comme plus loin dans la lettre « bien que j'aie été à demi-mourant, j'ai tout considéré et organisé quant à ton voyage à Paris »¹¹⁹, ou « réfléchis si je ne t'ai pas toujours traité avec amitié et servi comme un domestique »¹²⁰. Ce sacrifice ne semble pas entièrement altruiste et formateur ; Leopold tient aussi à assurer la richesse de son fils et de lui-même ainsi qu'une bonne réputation, « se laisser conduire (...) à sacrifier son propre renom et ses avantages, voire même celui de ses vieux et honnêtes parents », d'où ces conseils sur la retenue à adopter en public, la « réserve extrême », le rappel que dans son enfance, Mozart plaçait son père sur un piédestal (« me rendre honneur »). S'ensuit un contrat, un pacte selon lequel Leopold exige un retour pour ce sacrifice pourtant intéressé, comme le démontre la suite de cette lettre où Leopold s'emporte, « pourrais-tu vraiment te décider à (...) m'exposer aux moqueries et à la risée du Prince et de *toute la ville qui t'aime* ? »¹²¹, et a même recours à la menace, « pense à moi, lorsque tu m'as vu, si misérable près de la voiture au moment de votre départ, après que j'eus fait les bagages jusqu'à 2 heures du matin, alors que j'étais malade et étais dès 6 heures près de la voiture pour tout organiser pour toi - et cause-moi des soucis si tu en as la

¹¹⁸ Ibid., p. 89-90.

¹¹⁹ Ibid., p. 96.

¹²⁰ Ibid., p. 95.

¹²¹ Ibid., p. 94.

cruauté ! »¹²². Il l'implore de le considérer comme son « meilleur ami » et non un « père sévère »¹²³, mais même cette forme d'amitié est distendue par les pressions et les attentes.

Le film concentre ces aspects. On retrouve l'exigence de pudeur publique dans les regards sombres et sévères de Leopold au bal costumé (rappelant, d'une certaine manière, l'allégeance publique chez Lear) alors que Wolfgang rit à pleine gorge et fait des caprices, déguisé en âne. Le contrat d'honneur que doit respecter Amadeus pour tous les sacrifices de Leopold est abordé dans la peinture de son enfance, où Leopold fait tout pour son fils, expose son talent et sa propre fierté, les plans mettant en valeur son rôle d'assistant auprès du petit génie.

L'étau est bien dessiné et progressivement resserré autour de Mozart tout au long du film. Comment la réaction de Wolfgang, perceptible dans les lettres, est-elle alors dépeinte ? Comment l'écran capture-t-il ce même entre-deux ?

Dans le film, l'enfance de Mozart fils - non présente dans la pièce - est marquée par la présence de la figure paternelle, celle du Prince-archevêque pour qui il doit réaliser des prodiges musicaux et celle de son père Leopold qui non seulement l'éduque, lui apprend tout ce qu'il sait, mais surtout lui montre l'espace à occuper dans toutes les situations. Le bandeau que porte Amadeus sur les yeux, signe de son génie au piano et symbole de sa clairvoyance en matière musicale, représente également le poids paternel, l'absence d'une liberté totale dans le regard et la création musicale (et chez Salieri, montré en parallèle en train de jouer à colin-maillard, c'est la cécité musicale et l'absence de guide paternel que symbolise l'objet). Leopold se dévoue certes à son fils, mais il aime l'exposer au monde, rendre visible sa propre fierté, et le maintenir à l'écart de toutes les libertés qu'un enfant de son âge pourraient obtenir. Aveugle sur les intentions de son père et sur son omniprésence, Wolfgang obéit et accomplit des tâches. Une fois son morceau de piano terminé, Leopold vient le soulever par les aisselles pour le mettre debout sur le tabouret, afin qu'il démontre des talents similaires sur un violon. L'enfant prodige est exposé, et Leopold s'affaire autour de lui d'un pas rapide, le met en place et attend, telle une machine parfaitement huilée. L'emprise de Leopold sur les avancées de son fils se poursuit à l'âge adulte lorsque le père continue de faire allégeance à Colloredo pour sécuriser un poste pour son fils. Ce sacrifice lui donne à l'évidence le sentiment qu'il peut

¹²² Ibid., p. 97.

¹²³ Ibid., p. 95.

attendre de son fils une allégeance tout aussi sincère. Ce doublon de pères représente les deux extrémités d'un étau.

Concernant la relation directe entre Colloredo et Mozart, elle repose sur la rupture. Une seule scène les montre ensemble, lorsqu'Amadeus présente sa symphonie pour instruments à vent, arrivant en retard et suscitant alors un sentiment d'humiliation chez Colloredo. Ce dernier saisit l'occasion pour sermonner son serviteur, rappelant la réalité de l'allégeance : « why do I have to be humiliated in front of my guests by one of my own servants ? The more license I allow you, the more you take ». La réprimande se conclut par la punition, et elle est l'allégeance à Leopold, comme pour lui rappeler qu'il se doit de respecter tous ses pères : « I wish you to return immediately to Salzburg. Your father is waiting for you there ». Le cri de Mozart est une protestation de l'enfant qui n'est toujours pas libre de ses actes, « no, Your Grace ! ». Salzbourg est le rattachement au foyer et au joug, Vienne sa liberté mitigée par une servitude à la Cour. Ses multiples allégeances le maintiennent sans cesse et en tout espace en position de serviteur, et les pères exigent répétitivement une obéissance immédiate.

L'allégeance est une exigence d'obéissance qui dépasse les limites sociales et s'insère dans le privé, un totalitarisme, surtout dans le cas de Leopold. Elle est déjà présente dans le discours, en voix off, lorsqu'il ordonne à Wolfgang d'attendre son arrivée avant de se marier, ayant à nouveau embrassé le sceau du Prince pour lui garantir un poste. Sa lettre est un enchaînement poli d'ordres paternels, rejoignant la lettre réelle : « I come to you with urgent news. I'm coming to Vienna. Take no further steps towards marriage until we meet. As you honor the father who has devoted his life to yours, do as I bid and await my coming ». Une certaine compassion pour Leopold est suscitée par le montage et par la scène précédente le montrant à genou devant le Prince-archevêque, ce qui permet au spectateur de mesurer l'ampleur de sa dévotion envers son fils. De plus, le montage est un entrecroisement de la scène dévoilant le mariage de Mozart et de Constanze et de la voix de Leopold représentant sa lettre et ses ordres. L'image vient contredire le son, et cette dissonance cinématographique vient symboliser la force de la désobéissance mais aussi le poids de l'allégeance au père qui pousse Mozart à devoir s'en libérer par la discordance. La pièce de Shaffer plaçait la révélation du mariage chez Salieri, apprenant la nouvelle de ses valets : cette scène liait la situation précaire de Mozart (le mariage accentuait son besoin pécuniaire) à la stratégie d'exclusion concoctée par Salieri.

Enfin, une fois Leopold installé à Vienne chez son fils (fait créé pour le film), l'allégeance apparaît davantage déchirante, où le père devient une ombre, un commandeur à l'image de celui de Don Giovanni, au-delà même de la mort, « the Ghost Father »¹²⁴ mentionné par Salieri dans la pièce de Shaffer. La dernière partie du film travaille la relation des deux hommes sur le mode attraction-répulsion. Amadeus vénère son père tout autant qu'il désire s'en détacher. Il perçoit sa forme noire et fantomatique sur les escaliers, la musique tragique de *Don Giovanni* accompagnant le plan comme pour concrétiser son appréhension, sa hantise, puis il vient se fondre dans la masse par une embrassade qui le fait disparaître dans le noir de la cape de Leopold. Il hésite toujours entre ces deux visages, à l'image de Janus dont le symbole est représenté par le masque de Leopold lors du bal costumé, avec, de plus, un visage souriant et un visage sombre (par rapport aux visages habituels de Janus exprimant le passé et l'avenir). Père bienveillant ou commandeur, Leopold reste la représentation d'une déchirure identitaire.

Son opéra *Don Giovanni* est une représentation de cette allégeance, un tribut payé en l'honneur de son père décédé, et les deux visions sont présentes. Le film appuie cette comparaison : Leopold est représenté par le commandeur, et Wolfgang par Don Giovanni. Le rapprochement est déjà thématique, car au moment où le film aborde cet opéra, le spectateur a pu percevoir de fortes similitudes entre le personnage d'Amadeus et celui très connu culturellement de Don Juan. Le Don Juan de Mozart provient de deux visions, celle de Molière et celle de Tirso de Molina qui, avec *El Burlador de Sevilla*, avait donné au personnage le caractère libertin et scélérat. La synthèse évolue vers un personnage moins sombre, plus vivant et très instinctif. Mozart aime les femmes et les courtise, depuis l'enfance

¹²⁴ Peter Shaffer, *Amadeus*, Harper Perennial, New York, 2001, p. 83.

où il saute dans les bras de Marie-Antoinette et lui demande de l'épouser, jusqu'à l'âge adulte où il séduit Cavalieri tout en étant déjà promis à Constanze. Bien qu'il ne semble pas infidèle à Constanze dans le film, il démontre un certain désir irréprouvable de conquérir et de courtiser les femmes, et avec Constanze, il se comporte en perpétuel séducteur, notamment de façon crue et vulgaire. Il courtise, comme Don Giovanni, des femmes de tout rang, de Constanze, une fille de la campagne, à Cavalieri, une célèbre et riche cantatrice, ce qui rappelle cette réplique de Leporello : il aime les femmes « de tout genre, de tout âge et de tout rang », et « chez toutes il aime la femme ». On retrouve même une certaine absence d'angoisse face à la réaction de Cavalieri lorsqu'elle découvre qu'il est fiancé à Constanze : il rit nerveusement, sourit, se trouve surpris de recevoir le bouquet de roses en plein visage, puis se concentre tout joyeux sur Constanze et sur la réception de son opéra, comportement similaire à celui de Don Giovanni qui ne se soucie guère de la réaction de Dona Anna quand elle apprendra la mort de son père qu'il a causée. Il est pourtant extrêmement sincère dans chacune de ses conquêtes, aimant de vérité, tout comme Amadeus ; dans la vie, ce dernier est davantage amoureux de Constanze et dans le film, il semble créer Don Giovanni pour exorciser son identité entière, ses monstres et ses anges.

Un élément fondateur explique aussi la création de *Don Giovanni* par Mozart, l'immédiateté. Wolfgang est pur présent, sans projection permanente dans le futur ; il peine à faire des économies, à préparer l'avenir, demande des prêts à court terme, à l'opposé de Janus-Leopold qui vit difficilement dans le présent. Tout ce qui compte est sa musique, qui se forme presque immédiatement dans son esprit.

La similitude du point de vue culturel est donc manifeste, et c'est cette évidence qui a poussé Peter Shaffer et Milos Forman à exploiter ce rapprochement dans le film sous la forme d'un exorcisme par la musique. Si Don Giovanni ne connaît pas la peur, devant le surnaturel notamment, Amadeus est, lui, terrifié par l'image de Leopold, qui le hante dans un tableau et sous les traits de Salieri déguisé en Janus. C'est sous cet angle qu'est travaillée la seule scène de l'opéra montrée dans le film. Amadeus s'est projeté dans son adaptation de Don Juan et a conservé les deux modes par lesquels il vivait sa relation avec Leopold : le fervent désir d'être libre de toute griffe parentale et de tout pouvoir au-delà même de la tombe (l'absence de peur), et la réalité destructrice d'une hantise permanente (la scène de la mort de Don Giovanni par le Commandeur s'ouvrant par la destruction du logis).

La scène choisie dans le film est la dernière de l'acte II, dans la salle à manger chez Don Giovanni. Elle commence au moment où le Commandeur arrive chez lui et lui demande

de se repentir. Don Giovanni refuse et disparaît sous les chutes du décor, la fumée symbolisant les flammes de l'enfer. L'opéra se termine ainsi et le film ne montre pas les autres personnages arrivant et décidant de leur destin, à présent que Don Giovanni n'est plus. D'un point de vue symbolique, l'accent est donc mis sur la disparition de Don Giovanni, poussé à l'évanouissement par la statue du commandeur. Cet angle symbolique est renforcé par le commentaire du vieux Salieri sur ces images ainsi que par le montage qui accompagne ces mots, comme si ce dernier mettait en scène ses propres souvenirs. Son analyse de la création de l'opéra et de la direction de la scène met tout à fait le doigt sur l'obsession du compositeur, sur sa hantise et sur son ressenti, ambigu et déchirant, de l'allégeance paternelle : « So rose the dreadful ghost from his next and blackest opera. There on the stage stood the figure of a dead commander. I knew, only I understood, that the horrifying apparition was Leopold raised from the dead. Wolfgang had actually summoned up his own father to accuse his son before all the world. It was terrifying and wonderful to watch ». Le costume du commandeur ainsi que ses gestes sont une représentation parfaite de la vision de Leopold par Wolfgang, comme l'illustre le premier plan de l'ensemble proposé ci-dessous, représentant le point de vue de Mozart fils lors de l'arrivée de Leopold à Vienne.

« Il m'arrive d'imaginer la carte de la terre déployée et de te voir étendu transversalement sur toute sa surface » (Kafka)¹²⁵

¹²⁵ Franz Kafka, *Lettre au père*, ebook, YouScribe, p. 49.

Le lien est également exprimé par le montage son qui file la métaphore entre Leopold et l'opéra. Comme mentionné précédemment, le film suggère que la présence fantomatique de Leopold sur les escaliers déclenche chez Amadeus la vision du sombre commandeur et la genèse de l'opéra. Pour annoncer la représentation de l'opéra, le film s'appuie sur l'enchaînement de deux scènes : celle où Wolfgang apprend la mort de Leopold et celle où il dirige son opéra *Don Giovanni*. Le lien thématique est effectué par la juxtaposition des scènes (l'annonce de la mort de Leopold est suivie de la représentation de l'opéra) et esthétiquement, le choc de la mort de Leopold est représenté par un plan sur le portrait de Leopold accroché au mur chez Wolfgang, accompagné de la soudaine musique dramatique annonçant en réalité l'ouverture de *Meta di voi qua vadano*, le dernier chant de Don Giovanni face au commandeur. Deux interprétations sont suscitées par cette transition sonore : Wolfgang travaille déjà sur l'opéra, qui ressurgit par son côté noir lorsqu'il apprend la mort de Leopold. Mais la musique a déjà fait son entrée très tôt dans le film, lors de la venue de Leopold à Vienne (sur les escaliers). Ainsi, de façon plus logique et probable, la note qui accompagne le tableau est une anticipation musicale sur la scène suivante qui expose l'opéra et le chant correspondant à cette première note, comme si l'opéra naissait de sa relation avec Leopold. Quoi qu'il en soit, les deux scènes sont entremêlées par cette simple et unique note qui symbolise toujours, chez Amadeus, la présence paternelle fantomatique. La pièce de Shaffer ne montre pas Leopold au spectateur ; il est mentionné et reste une ombre dont parlent les personnages. Le lien entre Leopold et Don Giovanni est construit dans un dialogue, Salieri expliquant clairement que l'annonce de la mort de Leopold fait naître le commandeur : « So rose the Ghost Father in *Don Giovanni* »¹²⁶. Forman préfère le parallèle visuel et propose ainsi de représenter l'ombre quotidienne qu'est Leopold sur Wolfgang lorsqu'il vient vivre chez eux pour le transformer ensuite en symbole. Comme l'art de Mozart, la création du personnage prend sa source dans le quotidien et Forman choisit ainsi de construire la représentation du commandeur avec la même approche.

Cette hantise est présentée sous le mode de l'obsession qui finira par consumer Mozart jusqu'aux cendres. Elle est exprimée par la technique du champ/contre-champ qui transforme deux scènes en confrontations entre Mozart père et Mozart fils après la mort de Leopold. La première est celle de la représentation de *Don Giovanni*, et si l'on observe le montage et les choix de mise en scène, on remarque qu'un dialogue se met en place entre la statue du

¹²⁶ Peter Shaffer, *Amadeus*, Harper Perennial, New York, 2001, p. 83.

commandeur et Mozart dirigeant l'orchestre. C'est une technique déjà utilisée lors de *L'enlèvement au Sérail*, car Mozart exprimait alors sa passion pour son opéra et pour la cantatrice Cavalieri. Le montage qui alternait entre la cantatrice et le compositeur en plans rapides synchronisés sur le chant signifiait la symbiose du couple, leur alchimie, leur parfaite concordance assimilable à une danse amoureuse. Ici, c'est le même rapport qui est instauré (une communication qui va au-delà de la simple relation compositeur-acteur) mais sur le mode de la destruction. Peu à peu, la scène se réduit à un dialogue entre la statue et Mozart, Mozart en contrechamp, recevant les ordres du commandeur. Il finit par faire abstraction de Don Giovanni, et la caméra fait de même, pour assimiler Mozart à ce personnage et le projeter au sein de l'opéra, jugé par un père suprême.

On remarque également le gros plan progressif sur le fantôme du commandeur, par le découpage du montage, qui mime la vision de Mozart qui se sent de plus en plus impliqué. Son obsession se construit dans ce zoom par montage, ses yeux semblent s'écarquiller dans la succession des plans sur la statue, l'emprise de Leopold sur Wolfgang montant en synchronisation avec le chant du commandeur. Les plans sont en légère contre-plongée, suggérant la position plus basse du compositeur dirigeant la troupe depuis son poste, et le commandeur ne semble pas s'adresser à l'acteur interprétant Don Giovanni : il est tourné vers Mozart. Le plan large adopté pour la représentation de la scène devant le public laisse place, pendant ces quelques secondes, à des plans rapprochés épaule, le noir du costume du commandeur faisant contraste, dans le plan sur Mozart, avec le blanc des lustres de l'opéra, et le monde se réduit à ces deux êtres fondamentalement conflictuels.

On retrouve la projection de Leopold dans des objets, comme la personnification par Mozart du portrait de Leopold dans son salon, et c'est le second exemple illustrant la construction de l'obsession par le champ/contrechamp. Dans plusieurs scènes, Mozart jette un coup d'œil furtif au tableau et on imagine tout ce qu'il pense entendre des lèvres de ce portrait. Lorsqu'il lui fait un pied de nez, un zoom rapide sur le tableau simule la colère montante de Leopold (vision de Mozart), et la scène se découpe en champ/contre-champ entre Mozart et le tableau. Cette vision justifie le terme d'obsession, qui transforme les êtres et les choses en représentations de hantises.

A l'évidence, Wolfgang ne tient pas à se repentir, et il se représente, dans l'opéra, en fils fautif condamné à mort par la figure paternelle. A nouveau, on retrouve toute la complexité et la déchirure du terme d'allégeance par rapport au père : d'un côté l'héritage, le respect, l'amour, la fidélité et de l'autre, l'exigence d'obéissance, de soumission, de subordination, de dépendance. Il ne peut être l'un ou l'autre dans la mesure où il se sent coupable de chercher son indépendance, alors qu'il est étouffé dans la servitude. Cet entre-deux donne lieu à deux identités après l'opéra de *Don Giovanni* : un Wolfgang terrifié par le fantôme de Leopold (servitude) et un Wolfgang insoumis et impertinent frôlant la folie. Comme pour montrer qu'il ne trouve aucun équilibre dans le choix libertaire et identitaire de l'indépendance, le film l'assimile, dans ces moments, à un fou à lier, parfois à un clown. Entre ces deux identités, Wolfgang est *distendu*, écartelé.

Dans ces scènes, le film utilise deux opéras pour représenter cette déchirure : *Don Giovanni* représente les moments où Wolfgang est hanté par Leopold et son œuvre, la

musique extra diégétique représentant en réalité la musique dans sa tête, et *La Flûte Enchantée* représente l'extravagant, le saugrenu, et la folie d'Amadeus dans sa liberté. La pièce suggère une certaine résolution par la *Flûte Enchantée* ; elle lui apporte une forme d'apaisement dans la mesure où l'opéra permet la représentation du fantôme de Mozart fils qui se languit du pardon paternel : « and in this sun - behold - I saw his father. No more an accusing figure but *forgiving* - the highest Priest of the Order - his hands extended to the world in love ! Mozart feared Leopold no longer. A final Legend had been made...And oh, the sound of that newfound peace in him - so tender - *so serene!* ...There was *The Magic Flute* - there beside me »¹²⁷.

Shaffer et Forman ont décidé de tenter une nouvelle forme de représentation, plus proche de la folie et de la nécessité d'exorcisme du joug paternel que de la résolution subséquente. Une scène en particulier jongle avec les deux musiques et avec les deux identités. Mozart vient embrasser sa famille avant de sortir, et la musique du requiem qu'il est en train d'écrire pour un inconnu déguisé - le même costume que celui que Leopold portait lors du bal - accompagne ces plans de manière extra diégétique, mais non sans suggérer que la musique ne se déroule pas en ce moment dans son esprit. Il ferme la porte de la chambre de Constanze et tourne ses yeux vers le portrait de Leopold, pratiquement personnifié à ce stade. Leopold n'était pas satisfait du mariage précipité du couple, ni de la façon dont ils vivaient. Dans ce plan, le portrait rappelle le regard dépréciatif de Leopold sur le foyer du couple et sur la vie de Wolfgang qui continue de se détériorer : Wolfgang a l'air exténué, il a les cheveux en pagaille et il s'apprête à sortir au lieu de rester avec sa famille. Il se met à rire, éclat qui frise la folie même s'il reste proche de son rire habituel, et la musique de *La Flûte* est son déclencheur. Il se met à danser en rythme sur cette musique qui semble, comme le requiem, résonner dans sa tête. Vient alors un zoom rapide sur le visage de Leopold dans le portrait, suggérant le duel et la colère montante de Leopold face à ce comportement. Amadeus réplique par un pied de nez, puis va ouvrir la porte pour répondre à la personne qui frappe. L'ouverture de la porte coïncide avec la révélation de l'étranger, Janus masquant Salieri. *La Flûte* laisse place brusquement à *Don Giovanni*, et Wolfgang est projeté dans sa terreur, comme pétrifié à la vue du fantôme de Leopold qui vient le punir en personne pour ce pied de nez.

¹²⁷ Ibid., p. 99.

Janus-Salieri vient s'enquérir de la progression du requiem et Mozart s'excuse du retard de sa composition. C'est un trait que l'on retrouve dans la relation entre Wolfgang et Leopold, dans les lettres du fils au père, comme celles du 27 juillet puis du 31 : « Vous allez ouvrir de grands yeux en ne voyant que le premier Allegro ; mais - je n'ai pu faire autrement - il m'a fallu écrire rapidement une musique de nuit, mais uniquement pour harmonie (sinon, j'aurais pu l'utiliser pour vous). - Mercredi 31, j'enverrai les 2 Menuets, l'Andante et le dernier mouvement »¹²⁸, « vous voyez que la bonne volonté est là ; mais lorsqu'on ne peut pas, on ne peut pas ! - Je ne veux pas bâcler. - Je ne pourrai donc vous envoyer toute la symphonie qu'au prochain courrier »¹²⁹. Cette réalité dans les rapports entre les deux hommes, l'attente et ce sentiment de déception de la part de Leopold, est conservée dans le film, notamment en deux scènes : celle où l'on voit Leopold exposer Mozart enfant devant Colloredo, et celle où il tient à lire ses productions.

Mozart s'est donc scindé en deux, ne pouvant trouver une réconciliation ou un équilibre entre ces deux identités opposées, à l'image d'un Janus tragique. Il en est conscient lorsqu'il justifie sa peine à terminer le requiem lors d'une confession à Constanze : « it's killing me ». Ecartelé, comme tiré par plusieurs pôles qui puisent toute son énergie, il semble

¹²⁸ Emmanuel Pierrat et Patrick de Sinety, *Lettres galantes de Mozart*, Flammarion, 2004, p. 143.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 145.

trouver la mort dans ces infinies divisions qui morcellent son être jusque dans l'évanouissement. Si Shaffer et Forman ne suggèrent pas une seule fois dans le film que Mozart ait pu mourir d'un empoisonnement, comme ce fut la rumeur historique mentionnée d'ailleurs dans la pièce, c'est bien pour donner un nouveau sens à la mort du compositeur. Comme un atome que l'on éclaterait à l'infini, Mozart se disperse, se dissout, et finit par disparaître. On repense à Kafka qui parlait d'hypochondrie en rapport avec les pressions paternelles, diagnostic tardif concluant des années de maladies physiques et de symptômes inexplicables : « comme j'étais, en somme, un fils déshérité, je me pris à douter aussi de ce qui m'était le plus proche, de mon propre corps ; je poussai tout en hauteur, mais je ne sus que faire de mon corps, la charge était trop lourde, mon dos se voûta ; j'osai à peine bouger, encore moins faire de la gymnastique, je restai faible »¹³⁰.

Une question mérite à ce stade d'être reposée : pourquoi les pères semblent-ils davantage représenter l'allégeance que les mères ? Avec *Ratched*, il n'y a aucun respect ou désir d'obéissance de la part des internés, il s'agit d'une pure dictature. Quant à la mère de Thaw dans *Ragtime*, elle prend le contrôle des dialogues et du divorce pour s'assurer qu'Evelyn ne touche pas la fortune familiale, mais il n'y a pas de relation entre les deux femmes ; la mère de Billy dans *Cuckoo's Nest* fait penser à la relation des Mozart, mais elle est le double de *Ratched*, et rien ne suggère un amour de la part du fils. Enfin, *Mother*, que l'on doit mentionner en raison du côté symbolique que suggère son nom, reste bienveillante et en aucun cas destructrice. Les mères sont, en fait, souvent absentes (ou ponctuellement présentes, et les enfants ne souhaitent pas toujours avoir le moindre rapport avec elles comme Alicia dans *Goya's Ghosts*), ou aimantes, et même si Leopold reste l'exemple le plus travaillé dans l'œuvre formannienne, d'autres personnages masculins représentent une forme d'allégeance : on peut rappeler brièvement le père de Claude Bukowski, influence à laquelle Claude tente d'échapper tout en ressentant le besoin de se conformer, celui de Berger qui continue d'intimider son fils qui évite son regard, *Father* qui constate l'absence d'allégeances envers lui (même sans son rapport avec son beau-frère ou Coalhouse), celui d'Andy Kaufman qui ne comprend jamais son fils et ne cesse de le critiquer (l'allégeance est rarement montrée excepté dans une scène où Andy déplore son manque de respect parental), et symboliquement, le Saint-Office pour Lorenzo qui ressent tout le poids, et non l'allègement, de son appartenance à de multiples pères. Ce n'est pas systématique, mais une tendance, certains

¹³⁰ Franz Kafka, *Lettre au père*, ebook, YouScribe, p. 39.

pères étant des héros (celui de Chief qui résistait au monde, McMurphy qui représente un père aux yeux de Billy...). Deux réponses peuvent expliquer cette tendance vers l'image du père pour représenter la pression interne.

La première concerne la création (qu'il s'agisse de l'Histoire des Etats-Unis, de l'identité américaine créée par les Pères Fondateurs, toujours si présents et fondamentaux dans la vie quotidienne et sociale sous les traits de la Constitution régissant la vie de tous les citoyens du pays, ou de l'Histoire du monde, de l'idée du créateur) menant aux questionnements sur le sens de l'acte individuel dans une société collective, la déchirure entre le devoir collectif et le désir d'individualité. Il s'agit toujours de trouver la place de l'individu (comme Larry Flynt, McMurphy ou Kaufman) dans une société fondée sur le mode du collectif : le respect des lois, et le besoin de trouver un espace individuel et de donner du sens aux actes au lieu de respecter aveuglément des règles établies. On pourrait alors considérer les pères comme des symboles de la création d'un pays et ainsi de l'appel à la responsabilité (indépendamment des Etats-Unis, applicable à tout homme).

La seconde pourrait trouver sa source dans l'histoire de Milos Forman (et même celle des arts avec le père comme figure classique de l'autorité) : dans *Turnaround*, il atteste du poids symbolique des hommes dans la constitution de son identité, sur le mode de la déchirure ou de la pression. Le réalisateur décrit de façon très significative l'image qu'il retient de son père : « when I try to picture Dad now, I always see him as a giant towering over me »¹³¹, rappelant les termes de Kafka, « car j'étais déjà écrasé par la simple existence de ton corps », « cet homme gigantesque, mon père »¹³². On pourrait alors se permettre de pousser l'analyse de la séquence sur l'opéra *Don Giovanni* et l'interpréter comme une double mise en abyme de l'ombre paternelle : celle de Leopold et celle du père de Milos, représentées par la statue du commandeur, car même si l'interprétation de films par l'élément biographique est souvent excessive et peu fondée, on ne peut ici nier la possibilité d'un certain transfert, d'une identification du réalisateur aux histoires choisies, résonnances d'une division commune. Dans cette séquence, le portrait de Wolfgang reste fondé sur une position plus basse que celle de la scène et, dans son autobiographie, Forman précise une position semblable : « I never got to see him from a vantage point higher than a kitchen table »¹³³. L'air hanté et effrayé de Wolfgang, l'amour pour un père qui sait être tendre et affectueux mais qui reste toujours distant, pourraient être considérés comme les éléments d'un autoportrait, celui d'un auteur qui

¹³¹ Milos Forman, *Turnaround*, Faber and Faber, New York, 1993, p. 13.

¹³² Franz Kafka, *Lettre au père*, ebook, YouScribe, p. 10.

¹³³ Milos Forman, *Turnaround*, Faber and Faber, New York, 1993, p. 13.

reste conscient des attaches d'un être, fondatrices comme destructrices, et qui a dédié ses mémoires à tous ceux qui l'ont créé : « to my parents, all of them ».

1.2.3 Propriété, patrimoine et monopole : l'élan possessif

Nouveaux riches, petits bourgeois, simple coquetterie... L'argent définit bien la société et il est aux origines de la plupart des répressions. Tocqueville y voit un caractère plus américain qu'euro péen, bien qu'il admette, à son époque, que ce trait se répandait de plus en plus en Europe. Selon lui, cette passion humaine est dévorante : « l'amour du bien-être est devenu le goût national et dominant ; le grand courant des passions humaines porte de ce côté, il entraîne tout dans son cours »¹³⁴. Parlant de l'aristocratie, il précise l'élan destructeur de l'envie : « à de tels hommes la recherche du bien-être ne suffit pas ; il leur faut une dépravation somptueuse et une corruption éclatante. Ils rendent un culte magnifique à la matière et ils semblent à l'envi vouloir exceller dans l'art de s'abrutir »¹³⁵. Cette passion serait contenue dans la démocratie, mais bien « tenace »¹³⁶, menant à une satisfaction des moindres désirs plus qu'à un désordre passionnel, créant des êtres amorphes. Forman réserve-t-il cette passion dévorante à ses personnages les plus aristocrates et aux aînés, ou est-ce selon lui un trait humain universel et inépuisable ? La dépeint-il comme un vice menant à l'inertie ou comme un mal vorace inextinguible ? Nous étudierons les différences de conception de l'argent et du confort entre les adultes représentant le monde en place et les jeunes ou les adultes en marge du système entrant ponctuellement en contact avec le monde en place (vision métaphorique des aînés et des cadets).

Le confort est dominant chez les adultes représentant les structures établies. Ce sont les seuls à considérer encore que l'argent a une valeur intrinsèque et n'est pas qu'une monnaie d'échange, mais bien un objet précieux, vénéré et exposé avec délice, maintenant fermement l'existence d'une hiérarchie sociale fondée sur les finances. Rien n'est réellement précisé sur les héritages de ces personnages ; on ignore si leur spacieuse demeure ou leurs bibelots sont conservés génération après génération, ce qui finirait par apporter une justification à leur conception, comme pétrie d'héritages et d'idées transmises par leurs propres parents, obstacle à une lucidité nécessaire. Forman ne leur donne aucune excuse et transforme le moindre objet en signe de richesse, faisant de ces adultes plus que des propriétaires, des maîtres des lieux

¹³⁴ Alexis de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique, Tome 2*, Les Classiques, NumiLog, 2001, p. 321.

¹³⁵ Ibid., p. 324.

¹³⁶ Ibid.

souvent servis par des domestiques. Salieri a plusieurs valets tandis que Mozart terrifie sa servante par son mode de vie excessif (elle est en revanche acceptée par Constanze, fille de petits bourgeois), Father sonne la cloche pour qu'on apporte le repas, Ratched a son assistante (l'infirmière Pilbow) et ses trois aides-soignants faisant plutôt office de surveillants (délégation ou système pyramidal de domination), les ordres et les investigations sont menés chez les parents de Sheila par des personnes intermédiaires et dans la société mondaine de Valmont, tout le monde a des serviteurs. L'autonomie n'est plus qu'un spectre, les adultes, paradoxalement, ne semblent pas indépendants et utilisent toutes leurs ressources pour éviter d'agir eux-mêmes, des pantins bourgeois bien nus dans la nature, d'où l'imagerie de cow-boy de certains héros. C'est toute une mentalité, et elle se fonde sur le désir de régir le monde par le petit doigt.

Forman s'écarte ici de la réalité sociale, exprimant davantage l'idée de rectitude et de hiérarchie de la vieille génération qui ne concerne d'ailleurs pas que les riches. Ratched n'est pas riche mais ses manières et valeurs la font bien appartenir à la **mentalité bourgeoise**. Dans le roman, nombreuses sont les descriptions qui assimilent Ratched à un automate ou un monstre de fer, et celles qui s'attardent sur son physique, son côté humain, sont succinctes. Elle a une forte poitrine qu'elle essaie de cacher, des clés, un uniforme, et un sac à main. Chaque catégorie décrit un aspect du personnage : la honte de la féminité et les efforts pour exprimer une certaine asexualité, la maîtrise des lieux, la rigidité, l'utilisation des sous-entendus bienfaits thérapeutiques pour régner (l'hypocrite blancheur du costume), et aux yeux de Chief, extrêmement paranoïaque, la trousse de torture : « she's carrying her woven wicker bag like the ones the Umpqua tribe sells out along the hot August highway, a bag shape of a tool box with a hemp handle (...). She's got that bag full of a thousand parts she aims to use in her duties today - wheels and gears, cogs polished to a hard glitter, tiny pills that gleam like porcelain, needles, forceps... »¹³⁷. La brume qui envahit le cerveau de Chief, due aux nombreux médicaments imposés quotidiennement, lui fait imaginer tout un système derrière ce qu'il perçoit, et dans ce simple sac à main usé, il perçoit les projets de l'infirmière, opposés à la fonction classique de l'objet (coquetterie personnelle, outils quotidiens). Il sent l'oppression dans le moindre de ses gestes ou accessoires. Dans le film, tout point de vue narratif a été retiré au profit de l'observation objective, Chief devenant un personnage important mais cette fois complètement muet. La caméra se veut impartiale, surtout au départ,

¹³⁷ Ken Kesey, *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, New American Library, New York, 1962, p. 10.

pour permettre au spectateur de croire à un environnement apparemment normal et de découvrir le leurre.

La présentation de Ratched au début du film est relativement similaire à l'impression que Forman a eue de Louise Fletcher lorsqu'elle s'est présentée à l'audition pour le rôle : douce, jolie, apparemment inoffensive. Son entrée dans l'institut présente les mêmes caractéristiques que dans le livre : les clés, l'habit, et le sac à main (les seins ne sont pas aussi importants chez l'actrice que dans le roman, et le film utilise d'autres outils pour suggérer son désir d'asexualité). Son sac à main, une fois le point de vue de Chief retiré, devient l'accessoire féminin. Ses pas, le rythme posé de ses gestes, sa voix, et son insistance sur la propreté (sa coiffe, les vitres) suggèrent un être doté de multiples préciosités. Jamais elle ne se positionne au niveau de ses patients (de son point de vue, il s'agirait d'une dégradation), et son opinion des jeunes femmes que McMurphy fait entrer dans l'institut une nuit n'est pas uniquement fondée sur sa propre sexualité réprimée opposée à la sexualité assumée des deux femmes ; on perçoit aussi un certain rang social. Ratched semble écœurée à la vue de Rose qu'elle juge vulgaire et qu'elle associe rapidement à une prostituée. L'expulsion, « show this woman out », est son premier réflexe, se débarrassant de tout ce qui entache son institut (on retrouve bien la peur de l'indécence). Ces intruses sont effectivement très libérées : l'une d'elles porte un pantalon serré, leurs cheveux sont frisés et parfois rebelles, leur rouge à lèvres vif et surtout, leur langage est très familier. Par rapport à celui que Ratched emploie, celui des deux femmes est identique à celui de McMurphy, qui a lui aussi toujours l'air négligé (les cheveux, le jean qui tombe, la barbe...). Erreurs grammaticales et vocabulaire familier abondent en l'espace de quelques secondes de dialogue : « I split my pants ! », « Get a load of these tubs ! ». Le timbre de leurs voix est également très haut, très « pin-up », leurs rires sont des gloussements et leurs paroles restent puérides : « it's mine, mine ! ». Elles mâchent des chewing-gums sans subtilité et gigotent comme des adolescentes.

Forman chérit ces moments où il organise le brutal face-à-face de deux êtres radicalement opposés. Qu'il s'agisse d'un être autoritaire et d'un personnage extravagant ou d'un personnage face à un monde qu'il lui est antagoniste, cette rencontre entre deux mondes le fascine, et il s'agit souvent de deux générations. Ici, Ratched est nettement plus âgée que Candy ou Rose, elle a le rôle de la génération des mères (rôle qu'elle joue avec Billy, séduit justement par Candy) tandis que les jeunes femmes représentent la libération sexuelle des années soixante (et début des années soixante-dix). Cette séquence où Ratched découvre Rose sur le canapé endormie avec Scanlon, un patient très âgé, et Candy au lit avec Billy, réveille en elle non seulement le tabou sexuel mais également l'horreur de l'intrusion du bas. Le sexe et la vulgarité (de caractère comme de niveau social) sont pour elle intolérables, et dans ce regard est aisément détectable la répulsion de tout ce que ces deux femmes représentent. Elle maintient son corps bien droit, statique, son langage posé et bien articulé, et semble se redresser devant elles. Symboliquement, la femme réprimée des années 1950 n'accepte pas la libération de la femme, et freine le mouvement. On constate le poids de la décence, par héritage collectif et histoire individuelle, qui n'est pas sans correspondre à une mentalité bourgeoise forte de respectabilité et de bienséance.

Quant à la **conception de l'argent** lui-même, McMurphy le considère comme une monnaie d'échange et utilise billets, pièces de monnaie et même cigarettes pour jouer au

blackjack. Ratched considère sa dépendance au jeu comme un péché, et retourne les patients contre lui. On retrouve cette conception chez le père de Claude dans *Hair* qui, sans dire beaucoup, accorde à l'évidence une grande valeur à l'argent, à sa matière même, au froissement du billet, apprécie son bruit, sa texture, presque poétiques. Il prend son temps lorsqu'il cherche le billet de cinquante dollars qu'il veut donner à Claude, et le bruitage ajouté sur la scène met en valeur le crissement du papier. On peut aussi mentionner le vieil homme dans *Larry Flynt* qui examine bien chaque billet d'un dollar à la lumière du jour avant de le donner à Larry pour son bidon d'alcool. Et un, et deux dollars. Le vieil homme est presque caricatural et il représente les vieilles idées (héritées du colonialisme, de la conquête qui met en valeur les acquis et la protection des biens, mise en scène de la pauvreté aussi où chaque billet compte), et la scène insiste sur le doublon mains/pieds qui creuse l'écart entre la valeur du billet sous les doigts du vieil homme (la possession) et la liberté qu'il représente pour Larry (monnaie d'échange, simple transaction, accès à la liberté d'entreprise).

Andy Kaufman maudit l'obsession monétaire du milieu télévisuel et froisse énergiquement ses billets lorsqu'il invite Lynne à une séance de cinéma. Berger et sa tribu conçoivent l'argent comme Larry et Andy, et laissent s'écrouler avec un large sourire les multiples pièces de monnaie leur permettant non de survivre mais d'expérimenter (monter à cheval). Le claquement du métal sur le bois de la table est comme un fracas de cymbales brisant le calme harmonique d'instruments à vent ; on ne s'attache pas à la mélodie frémissante des billets mais à la matière brute rappelée vigoureusement par le choc des pennies et des cents sur la table du loueur de chevaux.

Si l'argent a, pour la troupe, une valeur symbolique, c'est celle de l'échange. Ainsi cette scène où Claude leur envoie une pièce de monnaie n'est pas de la charité car Claude ne croit pas qu'ils ont besoin d'argent pour survivre ; c'est avec un clin d'œil qu'il fait valser la pièce jusqu'à eux à travers Central Park, signe de leur premier passage du témoin, première

communication avec sous-entendus et acceptation de l'autre (Berger ne condamne pas ce bourgeois et Claude n'ignore pas ces hippies). Tel le droit de passage vers le Styx, la pièce payée par Claude à Berger est comme son premier départ mené par Charon de l'autre côté du monde (et déjà de l'Oklahoma à New York) : valeur symbolique d'initiation, d'expérience, mais en aucun cas monétaire.

A l'opposé de cette troupe, les personnages bourgeois par héritage ou caractère mettent en valeur leurs attributs et dépouillent le monde. Des gants blancs leur évitant tout contact salissant et dégradant avec la souillure - ironisés dans la chanson *Ain't Got No* avec 'ain't got no gloves' - aux costumes essentiellement noirs et blancs - moqués par Hoof qui les qualifie de pingouins - les accessoires sont des signifiants et non des ornements. Le réflexe de Claude, sortir sa cravate de sa poche et l'accrocher hâtivement, est un exemple d'oppression. Craignant la honte de ne pas s'intégrer à un groupe qu'il considère proche de lui-même, il tombe aussitôt dans le conformisme, par souci d'uniformité et de ressemblance, en fait d'assemblée. C'est la patte blanche pour entrer dans le groupe, gants blancs ou cravate, un signe extérieur d'appartenance à une classe définie, une espèce. La tribu préfère se moquer du comportement, imitant leur démarche et leur langage : un simple « Mister » placé devant Berger convaincra pour un moment le frère de Sheila que la tribu a été invitée par un des leurs.

La fameuse scène où Berger chante et danse sur la table lors de cette réunion festive - dans la pièce, il s'agissait de Claude - est marquante surtout par sa chorégraphie. En accompagnant ses pas de paroles insistant sur ses possessions - non des choses matérielles mais au contraire essentielles (« I got life / freedom / my feet... ») - ses pas provoquent le retrait et finalement l'effacement des accessoires bourgeois, des bougeoirs aux multiples plats et boissons, verres, couverts en argent. Toute la table - symbole de l'oralité, de la jouissance des possessions et de la délectation de mets raffinés - se transforme en piste de danse, lieu de l'énergie corporelle marquée par le poids du pas qui avance et frappe la table, lui insuffle de la vie. C'est l'expression de l'unité de l'être qui revendique la force de son corps allié à l'esprit ; c'est un véritable ouragan qui vient secouer ces pantins en noir et blanc et arracher l'un des leurs, une femme aux couleurs vives qui se met à danser sur la table avec Berger. Toute la scène s'articule sur l'avoir, la chanson répondant directement à une remarque de la

part de la mère de Sheila : « you got a hell of a nerve, young man ! », et effectivement, tout ce qu'il a, et que personne n'a, c'est de l'électricité¹³⁸.

Electricité contre propriété

Le ridicule est souvent choisi pour dépeindre les réflexes des bourgeois qui ne savent pas penser en dehors de leur cercle de rayonnement. Lorsque Berger se met au volant de la voiture du frère de Sheila, la première chose qui vient à l'esprit du frère est le problème d'assurance que cette situation va créer : « you can't drive this car ! Look, we're only covered for dad and me ! ». L'orgueil, la fierté et la colère contre l'agissement provocateur de Berger sont exprimés à travers un souci légal et social ; le moindre sentiment perd de son sens originel et ne devient que l'ombre de soucis matériels. Certes, il hausse le ton et semble ahuri, mais il ne sait pas exprimer ces sentiments. C'est là le témoignage déploré de Forman qui a tant constaté la perte de vie chez les oppresseurs, et qui les dépeint en robots. Il en cherche les origines et les manifestations, et il découvre ce glissement de l'humain vers le robotisé. Par l'habitude du confort ou le poids des héritages, **l'élément matériel finit par envahir la pensée**, et si les possesseurs s'apparentent à de vulgaires machines, ce n'est finalement pas une simple caricature ou une vision symbolique mais l'image d'un fait réel : ils ne savent plus élaborer une pensée ou un sentiment purement humain. Les stratégies et tactiques de

¹³⁸ On retrouve cette association de la danse à de l'électricité dans *Billy Elliot* [Stephen Daldry, 2000], où Billy se raccroche à ce terme pour parvenir à verbaliser ce qu'il ressent quand il danse : 'I'm just there. Flyin' like a bird. Like electricity... Yeah, like electricity'.

manipulation ne sont que des circuits de guerre souvent transmis par d'autres oppresseurs. Ce qui a disparu ici, c'est l'habilité à exprimer du cœur, quel qu'il soit. Par leur contact avec les héros, cette capacité est éveillée un instant, mais ils demeurent incapables de changement significatif.

Le souci du profit et du confort les soudent à leur domicile comme nous l'avons vu plus tôt, mais aussi à leur lieu de travail, qui reflète leur niveau social. L'avocat auquel Coalhouse Walker Jr. fait appel fume un cigare, son bureau est empli de bibelots et de matière dorée, et au lieu de défendre une minorité (il est lui aussi noir), il se replace dans son siège et prend de la distance face à son interlocuteur gênant, mentionnant l'argument de sa réussite pour justifier son refus de compromettre sa vie à présent bien réglée. Les crocs masqués derrière une apparence de velours, la rage de vaincre et la jouissance des biens cachés derrière la respectabilité et un ton mielleux, rappellent le masque de Ratched. On rejoint ici l'idée de « matérialisme honnête », où le personnage ne fait pas tant preuve de vices que du goût pour les « jouissances permises »¹³⁹, et on ressent encore l'image employée par Tocqueville dans ce plan statique sur l'avocat ancré dans son siège : un « matérialisme honnête qui ne corromprait pas les âmes mais qui les amollirait et finirait par détendre sans bruit tous leurs ressorts »¹⁴⁰. Mais la grimace dans le second plan place Forman davantage dans la peinture de la corruption des âmes que chez Tocqueville, l'inertie étant pour lui tout autant condamnable que le vice dans l'action.

Le velours et les crocs, l'opportunisme au-dessus des inégalités

¹³⁹ Alexis de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique, Tome 2*, Les Classiques, NumiLog, 2001, p. 327.

¹⁴⁰ Ibid.

Le réalisateur va même jusqu'à **faire des oppresseurs des esclaves de leur soif**, retournant le rapport de force. Leur dépendance à l'égard de leurs possessions est par exemple insinuée par le choix de Coalhouse Walker Junior de ne pas prendre des humains en otage mais des objets : la bibliothèque Morgan recèle de multiples objets rares (J.P. Morgan fait alors partie des quelques magnats de la finance qui dominent le pays) et Walker sait que leur destruction aura encore plus d'effets, cherchant symboliquement à attaquer les valeurs du pays, surtout les inégalités sociales (il n'est pourtant pas pauvre mais il ne bénéficie pas du même respect que les riches blancs). D'après le conservateur Vernon Elliot, la bibliothèque est « un trésor national » représentant le pays, et il fera appel au Président en cas de dégradations. Walker lance ses messages à travers une coupe en argent incrustée d'or et constellée de pierres précieuses du XVIIIe siècle commandée par Frederick de Saxe, et même si le geste est extrême et condamnable, les plans et le montage invitent à sourire, à se moquer des réactions de la police. Le plan calme et statique sur Elliot, le conservateur, qui répond à la simple question « what is it ? » après que l'objet a été lancé sur la route, par une longue et précise description insistant sur sa valeur, est accompagné de la réaction de Waldo, l'inspecteur de police, qui, progressivement, se sent honteux d'avoir sacrifié l'objet en ayant insisté pour entrer dans la bibliothèque. Les multiples regards autour de lui, policiers et personnels l'encerclant de près, le condamnent pour cette perte inestimable. La satire réside dans deux éléments : d'un côté, le calme et la précision de la description par le conservateur dans un moment de tension - une situation de prise d'otage - l'ensemble provoquant un décalage qui souligne l'attachement dramatique aux objets, et de l'autre, le recul permis par le comique, la distance qui s'instaure entre les policiers et Waldo, et qui réside dans les regards et les grimaces de Waldo marquant son embarras. L'ensemble fonctionne par le non-dit, par cet enchaînement des événements et cette confrontation entre la description de l'objet qui, à chaque mot ajoutant un signe de richesse et de valeur historique, accroît le désespoir de Waldo.

Il refuse même de toucher la coupe, déléguant cette tâche au policier du premier plan qui le dévisage, comme tant de personnages oppresseurs qui refusent de se frotter au monde.

Walker avait déjà remarqué cette importance du matérialisme dans la maison de Father où le piano est accessoire. Même si Mother pianote de temps à autre, les réticences de Father lorsque Walker se met à jouer ou les réactions de la famille qui semble surprise d'entendre ce son dans la maison révèlent bien la fonction ornementale de cet objet bourgeois (bourgeois lorsqu'il n'est que décoratif).

Lorsque Forman s'attaque aux oppresseurs directement, le ton devient satirique. Pour d'autres personnages moins destructeurs et davantage victimes du système, sans être antagonistes, il adopte un regard introspectif. Father évolue tout au long du film et fait pitié plus qu'il ne suscite la haine du spectateur lorsqu'il s'enferme dans ses rituels et son luxe. Lorsqu'il s'agit en revanche de Waldo ou des avocats et même d'Evelyn, Forman emploie une approche bien plus saillante comme expliquée plus haut à propos de Waldo et de la coupe. La scène de la coupe repose sur la honte, celle liée à la destruction d'un objet précieux, ressentie et inspirée par les personnages eux-mêmes, et dans *Goya's Ghosts*, Forman franchit un pas de plus et critique en construisant le sentiment de honte par le scénario et la mise en scène, comme s'il pointait le doigt sur le bourgeois et le dénonçait clairement.

La scène présente Goya, peignant le portrait presque grandeur nature de Lorenzo. Il lui demande s'il souhaite que ses mains soient peintes, et la caméra montre Lorenzo, les mains jointes devant lui. Il semble surpris de cette question, et lorsque Goya lui explique qu'il faudra payer plus cher, trois mille réaux pour les deux mains tant le travail est délicat, la caméra, et non Goya, remarque que Lorenzo passe ses mains derrière son dos. Le geste est logique, mais il ressemble surtout au geste honteux et coupable d'un voleur ou d'un enfant pris sur le fait, la main dans le sac. Il les cache comme pour prétendre à une parfaite innocence. Au niveau symbolique, il est considéré par la caméra comme un avare qui n'hésite pas une seconde avant de retirer ses mains du cadre, et comme un hypocrite fautif qui tente de prétendre que le geste est anodin.

Le regard et la tête baissée prouvent qu'il est pleinement conscient de son avarice. La mise en scène, utilisant l'art comme toile de fond, associe le péché à la honte, condamnation présentée au spectateur qui est invité à juger.

Un écho plus loin dans le film vient confirmer la conscience du sentiment de honte et la réalité du souci monétaire chez Lorenzo, qui se situe après l'arrivée des Français et la fin de l'Inquisition, Lorenzo étant à nouveau au pouvoir et, cette fois, riche. Il mentionne qu'il aimerait un portrait de famille, et ajoute avec fierté que cela ferait dix mains à peindre. Lorsque le souci monétaire n'est plus pesant, il peut ainsi se permettre de corriger une honte passée, mais par là-même, il reconnaît l'existence de cette honte. La lecture de la première scène se précise alors : il n'a pas l'argent pour se permettre un tableau avec les mains peintes, et le sentiment de honte furtivement montré est plus que de l'avarice, c'est une véritable peur de la pauvreté. Se cacher les mains l'associe à un homme de peu de moyens, à un homme du peuple, alors qu'il les joignait devant lui en une revendication de messager de Dieu. Lorsqu'il est riche, il peut transformer ce souvenir en une anecdote et reconstruire le portrait mental de la personne qu'il souhaite être. Les mains seront cette fois signe de richesse. Cette peur, voire ce dégoût de la pauvreté, sont ressentis par ailleurs lorsqu'il vient rendre visite à Inès en prison, scène présentée par un travelling arrière interrompu par quelques gros plans sur les prisonniers nus et sales puis sur les réactions de Lorenzo. Horreur et dégoût se lisent sur son visage, marquant sa peur du moindre contact avec cette réalité dérangeante.

De la honte de la pauvreté à la revendication de la richesse : les mains de l'opportunisme

Si la condamnation par la honte constitue un élan critique, la **satire ostentatoire** en est le niveau suivant, surtout lorsqu'il s'agit de personnages façonnés par le système. Dans *Ragtime*, Evelyn Nesbit est un produit du système, et la satire utilisée pour la dépeindre critique autant le personnage que les monstres qui l'ont créé. Elle est la jeune génération par son âge, mais la vieille génération par héritages. Le film propose davantage de scènes autour d'Evelyn que le livre, comme s'il représentait ce qui dans le roman est implicite, entre les phrases narrant les faits.

Evelyn a un parcours de réussite - elle représente la figure archétypale de la *Gibson Girl*, de l'idéal féminin de l'époque¹⁴¹ - mais il n'est pas présenté comme tel. Forman la dépeint en adolescente gâtée et capricieuse qui ne pense qu'à la richesse et au rayonnement social, ce qui correspond au côté pin-up de la vraie Evelyn Nesbit. Sa première apparition (chronologiquement parlant, sans prendre en compte pour l'instant sa danse d'ouverture) est dans les actualités annonçant qu'elle a posé nue pour une statue, fait qu'elle nie. Cependant, ce qu'on voit à l'image sont les mots d'Evelyn « I did not model for nude statue » sur fond noir, puis son visage souriant et cherchant le regard de la caméra, comportement qui va totalement à l'encontre de ses dires et qui prouve déjà son désir de rayonnement, d'être au centre de l'image.

¹⁴¹ La *Gibson Girl* est une image de l'idéal féminin, créée par Charles Dana Gibson qui, par plusieurs portraits, dont un très célèbre d'Evelyn Nesbit, a lancé une mode aux alentours de 1900 (cheveux relevés en chignon, corps grand et mince, représentation de la beauté, de l'indépendance).

Peu après, elle se met à bouder lorsque son mari masque l'objectif de la caméra, plan révélateur mais pour l'instant non satirique. La satire fonctionne bien lorsque les personnages et leurs traits sont familiers du spectateur, et non lorsqu'ils lui sont présentés, à moins qu'il ne s'agisse de types, de stéréotypes, ce que Forman préfère en général éviter, se refusant à toute généralisation dangereuse. L'œil est appelé à détecter le personnage qui gigote aux côtés de Thaw, qui s'adresse à la presse, et à s'en méfier, à mettre immédiatement en cause sa déclaration annoncée par le panneau.

La deuxième scène la présente comme une adolescente qui s'ennuie et qui répète, à la manière d'un perroquet, les mots de son mari, pour obtenir tranquillité et isolement. Elle prétend, par exemple, communiquer à des avocats son souhait de voir la statue retirée, mais son ton et ses gestes, son regard sur Thaw signifiant le respect de la directive donnée, trahissent son manque d'engouement. Elle s'allonge plus profondément dans son fauteuil, joue avec son visage et bâille. Rien ne l'intéresse dans le rôle de femme et dans les débats juridiques. Elle désire à l'évidence de la passion, de l'excitation, des événements. La scène est ambiguë et le spectateur hésite entre la sympathie pour cette fille que le monde ennuit, et le doute sur ses valeurs. Mais jusque-là, elle n'est guère condamnable et sa gentillesse envers Thaw lors de la fête, suivie de son cri d'horreur lorsqu'il tue Stanford White, ne font pas d'elle un personnage maléfique. C'est l'opportunité créée par la situation qui semble réveiller en elle sa vraie nature, l'appât du gain qui la fait chavirer du mauvais côté. L'équilibre était jusqu'ici maintenu par l'ambiguïté sur le personnage, mais une fois le pouvoir en main, une fois remise de ses émotions, elle reprend le centre de la scène.

A nouveau chez elle et entourée d'avocats, elle n'a plus cette fois son mari pour lui voler la vedette et lui faire jouer les perroquets : elle est seule dans son fauteuil et énergique. Lorsque

la mère de Thaw obtient l'attention des avocats, Evelyn reprend sa position antérieure et pose sa tête ennuyée sur son fauteuil. Elle explique peu après sans pudeur et avec véhémence que son mari la battait, mais sans honte ou douleur affichées. Elle semble même se trahir en appelant Stanford White « Stanny », preuve d'une relation plus proche qu'elle ne l'avait avouée, apportant une nouvelle fois le doute sur ses valeurs. Elle rit lorsque l'avocat lui explique que Thaw peut être condamné à mort si elle le souhaite. Elle reste indécise, rien ne l'intéresse, jusqu'à ce que l'avocat mentionne qu'ils sont prêts à l'enrichir si elle les aide dans la bonne direction. Son corps qui se balançait sur les côtés, la tête qui roulait sur le fauteuil, se rigidifient soudain, et elle écoute. C'est le côté adolescent que Forman fait ressortir dans sa satire, par l'utilisation de cette jeune naïve par les avocats - insistance sur l'argent, stratégie de la confiance en faisant sortir la mère de Thaw pour être en tête à tête avec elle et la convaincre aisément - et par les réactions d'Evelyn, son visage et sa diction. Elle encourage la conversation par des monosyllabes puériles, le mot « yeah » répété la bouche béante et l'air ahuri, et elle réagit au doux son « un million de dollars » par une expression figée, la bouche toujours ouverte, presque baveuse d'envie, portant l'esquisse du sourire nerveux d'une petite fille couverte de cadeaux.

Lorsqu'elle se retrouve enfin au premier plan après le procès de son mari, dans lequel elle a témoigné en renversant les faits pour faire passer Thaw pour un fou et lui obtenir un acquittement pour raison mentale (elle témoigne que White, et non Thaw, la battait), elle se laisse diriger par les photographes et pose devant sa statue, illuminée par l'attention sans bornes qu'elle reçoit enfin.

On lui présente tout ce qu'elle possède grâce à la célébrité : « he's your agent, and he's your lawyer », elle a aussi son professeur de danse, « all of us for one person, for Evelyn, that's all we care about », langage de flatterie adapté au personnage, et elle rétorque, en adolescente, par un couplet sur les trois petits cochons en y insérant le nouvel élément dans la comptine, l'argent : « this little piggy went home, this little piggy had roast beef, and this little piggy went wee wee wee wee all the way to the bank ! ». La banque remplace le foyer, la richesse et l'abondance définissent le nouveau domicile. Elle oubliera leurs noms le soir même, ne se souciant guère de son avenir à long terme. C'est un personnage de l'éphémère, jouissant de la possession présente et incapable d'une projection dans l'avenir autre que celle motivée par le plaisir, redondance statique.

La scène la plus satirique d'Evelyn Nesbit est celle de sa dernière rencontre avec les avocats. De retour de la fête à moitié ivre, elle titube gaiement et se dénude pour Younger Brother en sautillant. Sa démarche n'est pas celle d'une femme sensuelle ou sexuelle, mais celle d'une jeune fille impulsive et libertine. Rien ne la met en valeur, ni la caméra qui prend ses distances, ni aucune musique ou accompagnement qui transformerait la scène en moment intime. Lorsque les avocats les interrompent, elle ne fait montre d'aucune pudeur et ne se couvre pas ; tout ce qui l'intéresse, c'est à nouveau l'argent, le million de dollars qui semble ne plus lui être promis. Après de nombreux caprices et protestations exprimés d'une voix aiguë semblable à des piailllements, elle finit par voir que les 25000 dollars offerts sont le mieux qu'elle obtiendra, alors que Younger Brother lui propose des alternatives légales pour protester contre cette arnaque. En personnage de l'éphémère, Evelyn pose son regard sur l'enveloppe de billets et signe le divorce. La mise en scène l'assimile à une prostituée qui se vend pour le simple plaisir de posséder cette liasse. Le plan satirique cadre le canapé près

d'Evelyn où les papiers du divorce quittent ses mains pour être remplacés par l'enveloppe de billets, gestes furtifs et automatiques d'un simple troc. Ce qu'Evelyn vend est son honneur, valeur que la mise en scène lui a déjà ôtée lorsqu'elle faisait tomber sa chemise en gloussant « oops, where are my clothes ? ». C'est, bien au-delà de la figure de la *Gibson Girl*, loin de cet idéal féminin de la femme libérée, un portrait de la *putain du capitalisme*, car Evelyn utilise ses charmes pour avancer dans le système. Bien qu'on puisse penser qu'elle marque l'arrivée du féminisme (la fin d'un mauvais mariage avec Thaw, l'indépendance financière, sa relation avec Younger Brother qui illustre bien la liberté totale de ses choix amoureux, puisqu'elle ne suit que ses désirs et non des obligations), son portrait l'éloigne de cette forme d'idéal, et Emma Goldman, personnage du roman qu'avait conservé Forman, est celle qui marquait l'émergence du féminisme dans l'œuvre, mais la scène où elle sermonne Evelyn a été coupée au montage final. Ainsi, la scène d'ouverture du film est certes poétique, mais par rétrospection, elle est aussi un amer constat de l'arrivisme. On y voit Evelyn en beaux atours danser avec un jeune homme, luxe qu'elle a obtenu par des mensonges et la vente de son être. Derrière une image paisible d'harmonie se cachent vices et inhumanité, et la *Gibson Girl* reste un pur fantasme.

Déformation du symbole : de la statue de la liberté à la figure de l'arrivisme

Ce réflexe de possession est un geste souvent inconscient, automatique, inscrit dans l'être, et ce comportement dévorant est, d'après les films de Forman, inscrit depuis longtemps chez les hommes, qu'ils soient petits marchands ou grands financiers, hommes d'affaires ou jeunes épouses. Pour mettre en scène ce réflexe, le définir comme tel et non le rendre dépendant des personnages, Forman utilise le contexte pour créer un contraste et montrer la présence de ce réflexe même dans les situations extrêmes. Dans *Goya's Ghosts* par exemple, un marchandage automatique se met en place pour libérer Inès d'un asile. Le contexte est

important : après l'arrivée des Français en Espagne, mettant fin à l'Inquisition et bouleversant le pays, la ville est en plein chaos, la confusion règne, et Inès, libérée peu avant par l'arrivée des Français, se retrouve à nouveau enfermée, cette fois dans un asile. Goya vient l'en libérer, et il se trouve face au gérant qui se fait raser grossièrement et qui insiste pour obtenir 1000 réaux. Goya en offre 100, et la négociation commence. La caractérisation des personnages joue également un rôle : le gérant feint l'outrance, fait un discours pour justifier son état de choc face à cette arnaque, grimace, monte le ton, puis en offre 500. Goya rétorque par 200, et il accepte aussitôt, timing qui révèle le but monétaire réel. Cette scène s'inscrit surtout dans la continuité du film : dans un monde sans aucun sens, où les libérateurs sont criminels, les soumis au pouvoir, une règle reste permanente et résistante aux changements conjoncturels : la soif de profit. L'organisation des personnages dans le plan, ainsi que les costumes, convoquent l'image du *Caprice n°29, Voilà qui est lire (Esto si que es leer)*, destiné à moquer le traitement des affaires des personnes de haut rang (préférence pour la toilette).

Enfin, *Amadeus* mérite d'être mentionné ici car le film personnalise la musique pour magnifier **la rage possessive** de Salieri envers cet objet divin convoité aussi par Leopold ou Joseph II. Salieri interprète le talent de Mozart comme une injustice divine qui le laisse simple observateur du génie des autres, et l'absence de possession de cet art est, pour lui, l'expression d'un vide total de son être. La personnification de la musique s'exprime entre autres par l'assimilation de la musique à un oiseau, motif récurrent dans le film suggéré par les personnages Papageno et Papagena de la *Flûte*, la main de Mozart qui vient se poser sur les touches du piano comme un oiseau sur une branche, les masques aux becs crochus lors du bal costumé. Ce désir de possession de l'oiseau divin est encouragé par le comportement de Mozart qui maintient ses compositions secrètes avant leur représentation, scellant la cage pour être le seul à provoquer l'envol de la mélodie devant le public. Il refuse de les dévoiler à son père, de voir ses partitions effleurées par Constanze ou lues par Salieri. C'est une indépendance extrême et elle explique les multiples tensions que vit Mozart avec la Cour qui tient à contrôler les productions : « you must submit your stuff ». Joseph II aime commander des opéras et ne tolère pas de productions secrètes non approuvées par la Cour ; il est alors soutenu par Rosenberg qui s'adonne à des chasses aux productions non autorisées, arrachant les pages non agréées du livret des *Noces* préalablement banni par Joseph II par souci d'harmonie (il déclencha des rébellions en France).

La mise en scène construit alors toute une parade autour de cet oiseau, ponctuée d'excès voraces. Si Salieri reste chaste, il laisse en revanche son désir pour la musique divine de Mozart déborder : il cherche à la toucher (par rapport à son insistance sur l'absence de contact qu'il a maintenue envers Cavalieri : « I never laid a finger on the girl ! »), à la posséder, à la faire sienne (alors qu'il possède Cavalieri dans la pièce, pour effacer toute trace de Mozart). Traitée comme un personnage à part entière, la musique subit les mêmes

pressions que le héros : convoitise, expulsion et décharnement. Elle est, pour Salieri, tout ce qu'il n'est pas, et le film le dépeint comme un homme bienséant à la Cour ou en présence de Mozart, et un violeur dans le privé. Il est alors marqué par la *dévoration*, un prédateur qui aime défier la caméra en marchant d'un pas assuré à la chasse au génie. On le voit souvent manger des gâteaux et des sucreries ; il vole même un macaron quand sa cantatrice détourne son regard un instant avant de reprendre son morceau de piano. Il offre à Constanze des « tétons de Vénus » et se glisse dans la salle à manger lors des représentations pour le Prince-archevêque pour dérober des cerises au chocolat, violant par la suite le privé de Mozart et de Constanze en les observant en cachette. Cette gourmandise est l'un de ses plus grands péchés dans la pièce originale, une façon de remplir ce vide musical, et un présentoir à gâteaux sur une table fait partie du décor au lever de rideau sur scène, à côté d'un piano, d'un fauteuil roulant et d'un lustre, Salieri confessant rapidement ce premier péché : « the first sin I have to confess to you is gluttony »¹⁴².

Sa seconde intrusion concerne les pages de la *Sérénade pour instruments à vent* que Mozart présente au Prince-archevêque Collredo. Les partitions, ouvertes au regard, abandonnées sur le pupitre, attirent l'œil de Salieri. Elles sont pour lui le reflet de Dieu, la représentation de sa voix. Il se délecte de chaque passage, ses mains semblent conduire l'orchestre, et il prend pendant quelques minutes la place de l'autre, du médiateur entre Dieu et lui. C'est la première rencontre physique entre les deux personnages, et la première représentation de son désir. Forman parle même de « quasi-orgasme » pour qualifier le ressenti de Salieri lors de la lecture des pages¹⁴³.

¹⁴² Peter Shaffer, *Amadeus*, Acte I, Scène 2, Harper Perennial, New York, 1981, p. 15.

¹⁴³ Michel Ciment, *Passeport pour Hollywood*, Editions du Seuil, Paris, 1987, p. 313.

Naissance du désir et de la convoitise chez Salieri

Mise en place du tête-à-tête : utilisation du plan large avec surcharge du premier plan pour isoler Salieri et l'oiseau à l'arrière-plan, puis recours au gros plan sur la proximité des personnages

Jouissance

Rupture du duo et jalousie : le choc du ravissement

Sa passion réside également dans l'aspect sacré des pages, l'accès direct au divin à travers le papier et ainsi, toucher l'objet le rapproche de la proximité avec le Créateur. Ainsi,

lorsque Constanze lui apporte les partitions de Mozart, son intérêt ne semble naître que lorsqu'il apprend que Mozart ignore sa venue, et surtout, quand il découvre que ce sont des originaux. Il a accès au secret et au sacré. Ce sont pour lui les reflets purs de la voix divine, et la preuve irréfutable du génie de Mozart dont les partitions ne présentent pas la moindre trace de rature. La musique semble complète dans l'esprit de Mozart, achevée, comme dictée par le divin. C'est pour Salieri une preuve du sacré des partitions, et un gros plan accompagne alors le doux mouvement de sa main qui vient caresser les pages comme s'il touchait les plumes de l'oiseau. De plus, le vieux Salieri qui narre l'épisode mime de ses mains cette même proximité, comme s'il sentait la chaleur de la musique contre son visage, comme si sa tête était enfouie dans les pages.

Par ailleurs, la scène coupée du montage original où Constanze se dénude pour Salieri en échange de son aide envers Mozart confirme l'identité du désir de violation de Salieri : non ce que Mozart possède (il ne touche pas Constanze) mais ce que Mozart est et exprime, son identité artistique (humilier le génie). Il violera ensuite le privé de Wolfgang, comme la salle de billard où Mozart aime composer *Les Noces de Figaro*, salle où, on le voit dans la scène précédente, il trouve son inspiration, où il échappe aux dures tensions de la vie quotidienne (pièce intime). Salieri vient sentir la pièce, toucher la muse, et trahit ensuite la création des *Noces* à la Cour, ôtant à Mozart le privilège du secret. Espion, traître, violeur, son plus grand crime est de tenter de s'attribuer le travail de Mozart, et de le faire jouer à ses funérailles. Le film ne lui permettra pas de commettre l'acte, reléguant le violeur au statut de scribe, d'observateur qui ne dompte jamais l'oiseau.

Opposition du rôle de la main : le virtuose et le violateur

Parallèle par le montage : Mozart au piano, Salieri chez Mozart

L'envol à jamais : l'oiseau dans la cage

Constanze enferme les pages fraîchement écrites par Salieri dictées par Mozart : dernier élan possessif

La main de Salieri qui ne peut posséder finira par bénir les médiocres : c'est une nouvelle fonction, une forme détournée de l'appropriation des êtres et une continuité dans le désir de concentration du monde en son être.

Il reste à préciser que Forman ne reste pas dans la critique de Salieri : le constat de l'élan possessif concerne également Mozart, ce qui mène, par moments, à des luttes pour la possession de l'autre, masquées par des conversations apparemment ordinaires. La scène dans laquelle Mozart vient demander un prêt à Salieri, devient vite un jeu d'esquives alors que chaque compositeur tente de changer de sujet lorsque le thème de la discussion se rapproche dangereusement du don d'une part de soi : d'argent pour Salieri (il demande alors à Mozart de lui parler plus en détails de l'œuvre en cours d'écriture, pour ne pas répondre à la demande de prêt), de musique pour Mozart (questionné sur le contenu de son œuvre, il pose une question sur la recette du dessert qu'il déguste).

Dans un autre film, c'est chez la très jeune Volanges que naît, sous les yeux du spectateur, le désir de luxe : le bijou que lui offre Gercourt prend rapidement la place de la lettre qu'elle écrivait à Danceny avec Valmont, secouant la solidité de la passion du cœur.

Doute sur la voie à suivre : le bijou contre le cœur

Valmont est le personnage qui illustre le plus la peur de vivre pleinement par le cœur, comprenant trop bien qu'aimer n'est pas posséder : alors que Tourvel est partie prématurément, il réagit par une frénésie possessive. Il propose le mariage à Merteuil, une fuite avec Cécile, et lorsque toutes ces femmes refusent, il séduit la mort. Hanté par la peur du vide, par son incapacité à vivre l'amour et à posséder d'anciennes conquêtes, il illustre le mal-être de celui qui n'accepte pas la vulnérabilité du cœur, préférant donner l'image d'un éternel Don Juan (conquêtes excessives et frénétiques) et offrant son corps aux blessures physiques qui masqueront, à jamais, la réalité d'un cœur qui saigne.

Les objets, la nourriture, les dialogues, l'espace, les corps, le cœur, n'importe quel élément de l'existence est soumis au désir de propriété, métonymique d'un besoin irrépressible de se conserver chez certains, et de rayonner pour d'autres. L'angle est, le plus souvent, critique, suggérant que, malgré les désirs naturels de suprématie chez tous, les choix (des oppresseurs surtout dans ces films) restent l'objet du regard.

1.3 Op-pressions : espace et enjeux

Le cinéma est peut-être un art du temps, mais selon André Gardies, il est surtout un art de l'espace¹⁴⁴. Depuis toujours, le cinéma a pu explorer l'architecture du monde par tous les outils dont il dispose, étude multidimensionnelle permise par les mouvements de caméra, le montage, la profondeur de champ, etc., représentant par là-même les infinies explorations possibles de l'être humain. L'espace au cinéma devient souvent thématique, les films jouant sur l'envahissement du cadre ou sur l'effacement des personnages dans l'image. Le monde et sa violence poussent les êtres à l'agoraphobie dans *Copycat* [Jon Amiel, 1995], à l'explosion vengeresse chez Carrie subissant des pressions sociales et parentales et de multiples enfermements (prière et repentir forcés dans un placard) dans *Carrie* [*Carrie au bal du diable*, Brian de Palma, 1976], à la recherche parfois vaine et désespérée d'un espace propre comme pour le personnage de Dustin Hoffman dans *The Graduate* [*Le lauréat*, Mike Nichols, 1967], inerte sous l'eau ou au soleil ; les personnages de Steven Spielberg cherchent à définir quel espace l'homme peut encore posséder alors qu'il semble envahi par une multitude de monstres, et le couple de *The War of the Roses* [*La guerre des Rose*, Danny de Vito, 1989] se dispute l'espace intime jusqu'à la mort. Forman se rapprocherait peut-être plus, surtout avec *Cuckoo's Nest*, de *Midnight Express* [Alan Parker, 1978], film étouffant et violent menant au retranchement excessif (perte de soi), à la mort, mais aussi à l'échappée salvatrice qui ne peut être vécue d'un pas posé (la fameuse course finale), faisant penser à celle de Chief. Ouvrant son œuvre américaine par un huis-clos, Forman fait de l'espace une problématique à tous les niveaux.

Pressé entre le nazisme et le stalinisme, « squeezed » comme il le précise dans *Turnaround*, le réalisateur a déjà remarqué l'importance de l'espace comme enjeu chez tout être. Eternel vagabond, il a dû chercher sans cesse un lieu où respirer en paix, chez des amis et même des inconnus, pour échapper au totalitarisme. Il est devenu rapidement conscient que l'opresseur étend son rayon d'action, vient s'immiscer chez les habitants - comme les Allemands qui viennent louer une chambre chez son oncle - et domine en poussant les êtres à l'asphyxie. Ils sortent moins, apprécient moins la liberté, oublient ce que le monde extérieur peut leur offrir, et tentent de rester en sécurité. C'est par la peur que les oppresseurs poussent les êtres au retrait et à l'effacement. Confiner l'ennemi ou la victime dans un espace restreint

¹⁴⁴ André Gardies, *L'espace au cinéma*, Méridiens Klincksieck, Collection Cinéma, 1993.

le soumet à une nouvelle dimension. Il convient d'écraser, d'étrangler, de presser, jusqu'à ce que la suffocation ôte toute énergie.

Ce bref retour dans la vie de l'auteur révèle un point que l'on retrouve dans ses films : l'observation de jeux de force menant à une forme d'inertie. Invité en de nombreux lieux, sa position lui a permis le retrait nécessaire à la réflexion sur les oppressions quotidiennes dont il fut témoin, et sa narration ne cesse de lier ces moments d'introspection à son regard d'adulte et de cinéaste sur le monde. Si ses films se concentrent bien sur la compression des individus au sein d'un espace étouffant, comment représentent-ils cette intériorisation de l'espace, cette architecture mentale ?

1.3.1 Intérieurs : fermetures, enfermements, l'entrée dans le zoo

L'espace confiné de *One Flew Over The Cuckoo's Nest* permet à Forman d'explorer toutes les dynamiques présentées plus haut, rappelant que l'espace reste « comme le temps, à la fois exactement mesurable et incommensurablement existentiel »¹⁴⁵. Le fait qu'il ait hérité de ce projet n'est pas sans lien avec son traitement de l'espace dans ses films tchèques, notamment *Black Peter*. Michael Douglas et Saul Zaentz cherchaient un bon réalisateur, peu coûteux et avec le talent nécessaire pour retranscrire tout l'univers carcéral et claustrophobe du roman de Ken Kesey. Les films tchèques de Forman avaient illustré les impasses sociales et spatiales (*Black Peter*, *Loves of a Blonde*) et les ambiguïtés morales des pompiers dans le huis-clos *The Firemen's Ball*. L'étude des caractères prenait place dans des lieux sans issue apparente, comme si métaphoriquement, la claustrophobie de l'univers filmé exprimait l'étouffement intime des personnages.

Avant de procéder à l'étude de cette claustrophobie dans *Cuckoo's Nest*, il convient de se pencher sur un premier mouvement, celui qui conduit le film à quitter le monde extérieur pour venir s'enfermer, comme les personnages, dans ce que Forman appelle le zoo, ce lieu ambigu où les êtres en captivité hésitent perpétuellement entre la sécurité (et l'habitude prise de ce mode de vie) et le désir de liberté (pour la jungle à l'extérieur, pleine de risques et de contradictions). Pour que le spectateur puisse sentir l'effet produit par l'univers carcéral où se situe le film, Forman mime **le passage de l'extérieur vers l'intérieur**.

¹⁴⁵ Patrizia Lombardo, *Vertige de l'espace au cinéma : de Kubrick à Lynch et Scorsese*, Architecture émotionnelle, Matière à penser, Editions du bord de l'eau, Lormont, France, 2010, p. 137-153.

Cette entrée dans un monde qui sera ensuite dépeint comme une bulle fermée correspond, selon Jean-Baptiste Thoret, à une tendance des films américains de la seconde moitié des années soixante-dix. Il associe ces films, dont *Cuckoo's Nest*, à « un mouvement de fermeture et de rétraction »¹⁴⁶, films « paranoïaques où chacun se replie au sein de bulles privées qui ne communiquent plus entre elles », comme les personnages de *Nashville* [Robert Altman, 1975], celui de Sissy Spacek dans *Carrie* [Brian de Palma, 1976], de De Niro dans *Taxi Driver* [Martin Scorsese, 1976].

Illustrant ce mouvement de rétraction, l'ouverture de *Cuckoo's Nest* est une fermeture : thématiquement, c'est l'admission du nouveau patient, McMurphy, dans l'institut dont il ne ressortira pas et esthétiquement, c'est la mise en scène d'une incarcération plus puissante qu'en prison puisqu'elle semble souple et prometteuse d'une libération imminente. Le début du film erre entre le réalisme d'une simple admission et la réalité d'un enfermement du corps et de l'esprit dans un espace anguleux (multiples couloirs, portes et grilles) et circulaire (danse orbiculaire d'un patient, balle de basket, boules de conduction des électrochocs), géométriquement et intimement omniprésent.

Le mouvement rétrograde du regard, qui vient s'enfermer dans le cadre de l'institut, est magnifié par le mouvement mimique de la caméra faisant ressentir cinématographiquement le poids de l'incarcération. Au départ, elle se pose sur la nature, l'horizon infini, la beauté du paysage, contemplation exprimée par la lenteur du mouvement (plan fixe puis lent panoramique horizontal). La voiture qu'elle suit de gauche à droite vient modifier le décor puisqu'elle amène lentement la caméra à un obstacle, le bord du cadre, suggérant la dissolution de l'issue : aucun travelling supplémentaire, juste la continuité obligatoire avec l'intérieur de l'institut. La voiture transporte McMurphy, et l'enchaînement de ces deux plans est symbolique de son enfermement puisque la fin du travelling laisse place brutalement au dortoir de l'institut par une coupure ; le mouvement de la voiture qui a animé la caméra latéralement est en réalité un mouvement vers l'immobilité, vers le plan statique sur un patient endormi. On ne retrouvera ce plan sur la nature dans une poétique de la contemplation qu'une fois les fenêtres de l'institut éclatées par le Chief indien¹⁴⁷.

La mise en scène de l'incarcération se poursuit par un plan significatif sur l'entrée de l'infirmière Ratched dans les locaux. Au mur est accroché un tableau aux teintes et décors

¹⁴⁶ Jean-Baptiste Thoret, *Le cinéma américain des années 70*, Les éditions de l'étoile, Paris, 2006, p. 34.

¹⁴⁷ Forman a hésité à maintenir les scènes de balade (bateau) présentes dans le livre car les supprimer magnifierait la libération de Chief, mais il a fini par les conserver pour oxygéner ponctuellement le film et permettre à ceux qui ne partiront jamais de voir le monde (mais Chief n'est pas présent dans ces scènes).

rappelant le premier plan poétique figurant des montagnes et de la verdure. L'ouverture du film et le souffle de l'image (par l'immersion dans la nature et la liberté du cadre) ont été réduites à un cadre concret et bien délimité, purement ornemental. Il reste l'idée d'un rêve inaccessible à côté d'une grille bien réelle, celle de la porte principale que le spectateur découvre à l'arrivée de l'infirmière, comme si son entrée signifiait, par elle-même, cette réduction à une toile, ce cadrage du monde opposé à celui qu'effectuait la caméra qui ouvrait les horizons dans le premier plan.

La nature n'est plus contemplée en dehors de grilles ou de cadres, forçant le regard à n'embrasser qu'une partie du monde. On retrouvera une certaine observation du monde lors de l'échappée en bus à travers ses fenêtres, et lors de matchs de basketball à travers les grilles délimitant le terrain, marquant cette impossible dissociation entre la nature et la grille, la liberté et l'enfermement. Le microcosme est ainsi construit, faisant ressentir la possible motivation derrière l'enfermement volontaire des nombreux patients : dans un monde qui semble autonome et sécurisant, pourquoi risquer une errance périlleuse dans l'inconnu ?

Si le montage et les mouvements de caméra contribuent à créer le cocon carcéral des patients, le montage son concourt à associer son existence et sa pérennité à *Ratched*. Dans les premières minutes, le spectateur est appelé à raccrocher inconsciemment l'impression d'enfermement à cette infirmière et non aux médecins ou aux surveillants pourtant acrimonieux. Ainsi, le travelling latéral sur les patients endormis était accompagné par une douce musique aux accents indiens qui avait débuté sur le premier plan du film sur les montagnes, alors que le plan statique révélant l'entrée de *Ratched* marque la fin brutale de la musique - coupure son, et non fondu sonore de fermeture - et sans évolution par un travelling arrière d'accompagnement - arrêt du mouvement de la caméra. *Ratched* avance vers la caméra et le spectateur se retrouve immobile face à un personnage mouvant qui prend le contrôle de l'espace et du son. « Le bruit est collectif, (...), c'est le triomphe du nombre », disait Pierre Léon¹⁴⁸, et l'absence de tout bruit, hormis la résonance métallique de ses clés, est le sectionnement de tout écho communautaire.

L'absence de musique que le film identifiera à Chief insiste sur l'absence de toute expression et de toute émotion. Le film lui-même semble sectionné par l'apparition de *Ratched* qui lui ôte son pouvoir de mise en scène par la caméra ou le son¹⁴⁹. Un malaise s'installe dans l'espace de la coupure (transitions de plans) qui devient thématique. Hitchcock avait déjà senti les implications symboliques de la coupure des plans, en anglais exprimée par « cut », en coupant littéralement son héroïne de *Psycho* [*Psychose*, 1960] en synchronisation avec les mouvements de couteau de l'assassin, et Jane Campion a elle aussi étudié le ressenti de la coupure dans *In the Cut* [2003], mêlant l'horreur de la dissection du corps à celle du retranchement de l'être. L'objectif d'Hitchcock n'était pas le même que celui de Forman ; hormis le besoin de créer une mise en scène qui impliquait fortement le spectateur dans le rôle de meurtrier et qui permettait d'éviter des plans trop révélateurs sur le corps de Janet Leigh, la scène offrait un jeu sur le pouvoir de la caméra adoptant le rôle du couteau. Chez Forman, la coupure ôte le pouvoir à la caméra : « cut » dans son film équivaut à l'idée de fin de la mise en scène, du point de vue, de l'expression cinématographique, étendant donc l'absence d'expression (l'oppression) au spectateur et au cinéaste (métaphoriquement car le plan fixe reste bien littéralement une mise en scène).

¹⁴⁸ Interview de Pierre Léon, *Deux ou trois choses qu'ils savent sur le silence*, dans *Vertigo*, n°26 *Le Silence*, Editions Capricci, Nantes, été 2006, p. 73.

¹⁴⁹ Il s'agit bien d'une utilisation du silence spécifique à la scène, car l'emploi de la musique en continu dans l'institut est une autre arme de *Ratched* poussant les patients à l'inertie. Ici, la mise en scène a recours au jeu sur les sons pour sectionner le déroulement du film : la musique du générique est brutalement interrompue par l'entrée dans le cocon.

Les costumes renforcent ce sentiment d'extinction. Ratched, toute vêtue de noir, déclenche chez le spectateur des connotations avec des personnages maléfiques, du buveur de sang Dracula à la veuve noire ou encore à l'ange de la mort. Un habit blanc est dissimulé dessous mais son entrée silencieuse, sombre et rectiligne, annonce un personnage dominateur. S'agit-il de l'enterrement mental de ses patients ou de l'annonce de celui de McMurphy qui fera son entrée quelques minutes plus tard ? On pourrait pousser loin les possibilités sémantiques du costume funéraire de l'infirmière car Ratched tend à l'évidence à réduire ses patients à néant, à une mort psychologique, même si elle pense faire leur bien en contenant leur énergie débordante. La lumière rouge au-dessus d'elle, tel un phare ou un feu rouge, rappelle le décor d'une prison, évidemment renforcé par les multiples grilles qu'elle ouvre et ferme mécaniquement. Les seules couleurs sont brutales et violentes : le contraste du noir et blanc de ses habits formé aussi par le noir des grilles et le blanc des murs, et le phare rouge vif.

Son entrée est donc paradoxalement dépeinte comme une fermeture de l'espace. C'est avec soin qu'elle assure la fermeture de la grille principale, et son avancée directe vers la caméra pousse les surveillants (les Black Boys du roman de Kesey) à s'écarter de son chemin, façonnant un triangle révélateur dès le départ d'une dynamique de pouvoir dont la force réside au centre de gravité.

Enfin, l'arrivée d'un être extérieur comme McMurphy permet à Forman de donner une autre perspective pour renforcer cette impression de claustrophobie. Son arrivée est une réduction radicale de son espace, une évolution au sein d'un tunnel depuis les grilles de l'entrée. Le plan censé offrir au spectateur une première vue du personnage débute sur une voiture à l'arrêt, d'où sort McMurphy escorté par un policier. Le plan est fixe, permettant au spectateur d'apprécier l'axe de la voiture qui forme un contraste perpendiculaire avec les piliers du bâtiment sous lequel est placée la caméra, rendant évident l'antagonisme intrinsèque qui définira la relation entre ce nouveau patient et l'institut dirigé par Ratched. Il y a déjà un conflit géométrique et symboliquement, une opposition radicale.

Il va s'insérer entre les piliers, passer les multiples portes et grilles. L'entrée est déjà un parcours. Le plan suivant est toujours statique, caméra sur pied, et le point de mire est une porte à deux battants, l'un ouvert, l'autre fermé et présentant le motif récurrent de la grille. Les locaux sont réels : ce sont ceux du véritable hôpital psychiatrique dans lequel Forman a eu l'autorisation de tourner. Ainsi, ce qui est intéressant est la façon dont Forman a ressenti les lieux et exprimé leur potentiel dans l'esprit du roman. Ceci explique son cadrage, car le plan fixe met en valeur ce qui pourrait n'être qu'une simple porte vitrée mais qui, dans la mise en scène, devient carcérale. Le point de vue est intérieur, c'est l'arrivée et l'entrée de McMurphy dans le couloir (de la mort), et la caméra n'est jamais placée derrière lui¹⁵⁰.

L'importance du point de vue intérieur semble correspondre à l'utilisation de la première personne comme narrateur dans le roman. Forman a refusé de transcrire ceci dans le film,

¹⁵⁰ Plusieurs couloirs de la mort sont représentés dans le film, annonçant l'exécution finale : on en retrouve un avant les électrochocs, où McMurphy et Chief attendent avec d'autres « détenus » de recevoir leur sentence.

pensant que le monologue intérieur de Chief marchait mieux en littérature qu'au cinéma. Il a cependant voulu garder cette impression en montrant tout de l'intérieur, articulant l'arrivée de McMurphy sur le ressenti (c'est surtout celui du spectateur car McMurphy pense à ce stade entrer dans un lieu plus souple que la prison). De multiples outils (montage, mouvements de caméra, cadrage, photographie...) définissent ainsi l'institut comme la cellule souche.

Aidée par les grilles sur les fenêtres, *Ratched* attire tant le regard sur l'intérieur que les patients ne regardent plus par la fenêtre, n'y pensent même pas. Le roman souligne également ce thème de **la peur du regard sur l'extérieur**, par le regard de Chief, métonymique de celui de l'ensemble des patients : « I realized I still had my eyes shut. I had shut them when I put my face to the screen, like I was scared to look outside. Now I had to open them. I looked out the window and saw for the first time how the hospital was out in the country »¹⁵¹. Dans le film, Chief ne regarde nulle part, comme enveloppé dans une brume paralysante, et même dehors, lorsqu'il regarde au travers de la grille, il ne semble pas se rendre compte du monde au-delà, comme le roman le précise avec le verbe *realize*. Le regard est posé comme par réflexe, mais sans conscience. La routine fait tout le travail, robotisant l'existence, et les médicaments administrés chaque jour aident à l'établissement de cette brume sur l'esprit.

Les patients s'habituent ainsi peu à peu au rétrécissement progressif de l'espace, et l'institut devient la métonymie du monde. L'univers n'est plus que ce microcosme blanc aux règles foisonnantes, et c'est cette adaptation aux lieux et temps spécifiques à ce nouveau monde que stimule le comportement de *Ratched*. Faire venir les patients à elle, fermer les espaces selon des tranches horaires définies, interdire l'esprit critique, faire de l'expression une honte. Les patients régressent, et ont comme Chief, l'impression d'être minuscules, rappelant que l'espace « est une forme de pensée »¹⁵². La comparaison avec les lapins ou les poulets présentée par Kesey est respectée par Forman. Dans le roman, ils pensent devoir accepter leur faible poids dans le monde et voient leur difficulté comme la définition de leur maladie. Leur objectif est d'accepter d'être de petits rongeurs dans un monde de prédateurs : « we're all in here because we can't *adjust* to our rabbithood. We *need* a good strong wolf like the nurse to teach us our place »¹⁵³. Apprendre à se mouvoir dans un terrier est comme un parcours initiatique qu'ils pensent devoir entreprendre pour ne plus souffrir de leur mal-être, et *Ratched* obstrue subtilement l'ouverture de sa patte blanche pour les maintenir sous sa coupe. Les

¹⁵¹ Ken Kesey, *One Flew over the Cuckoo's Nest*, Signet Books, New York, 1962, p. 141-142.

¹⁵² Frank Lestringant, *Le Livre des îles, Atlas et récits insulaires de la Genèse à Jules Verne*, Droz, collection Les Seuils de la modernité, Genève, 2002, p. 31.

¹⁵³ Ken Kesey, *One Flew over the Cuckoo's Nest*, Signet Books, New York, 1962, p. 61.

patients représentent l'état final du processus d'oppression, réduits à des lapins craignant l'extérieur - agoraphobie - tandis que McMurphy, le nouvel arrivant, ressent les pressions - claustrophobie.

L'immobilité la plus ostentatoire est celle de Chief. Si les patients se voient en petits lapins, Chief se sent encore plus minuscule. La première vision qui nous est donnée de cet impressionnant physique est un plan moyen lors de la prise de médicaments. Il est montré serrant son balai, en attente, et il est suggéré qu'il est sourd ou en tout cas immobile et peu réactif lorsque l'un des surveillants l'appelle puis le dirige de son bras vers le bureau des infirmières.

Le premier commentaire sur son physique vient de McMurphy qui fait le tour de l'institut en attendant que les infirmières aient fini de trier ses affaires. Il s'arrête immédiatement devant Chief, imite un cri indien et s'exclame : « Wow, you're about as big as a mountain ! ». C'est un motif qui reviendra souvent dans le film. La montagne est présente dans le premier et le dernier plan qui sont associés à Chief, dans ce commentaire sur sa taille, lors de la partie de basket-ball où il atteint le panier sans sauter, et lors de sa portée du lourd cube de marbre. Malgré ces multiples allusions à son puissant physique, les répliques de Chief révèlent une vision intime opposée : « You're a lot bigger than me » (à McMurphy). Ses gestes sont aussi le reflet d'une vision réduite de son potentiel. Tenant son balai ou passant la serpillière - sa cape d'invisibilité - il évite au maximum les mouvements qui attireraient le regard, la parole qui lui vaut d'être exclu des groupes de thérapies, et même les réflexes : il a tellement pris l'habitude de n'être plus dans son corps que ces derniers ont disparu. Il ne réagit pas automatiquement à l'appel de son nom, au lancer brutal d'un ballon sur un grillage à dix centimètres de son visage, aux cris. Il s'est totalement déconnecté du réel, de son corps et de ses sens. Il faut préciser que les multiples médicaments qui lui sont donnés chaque jour renforcent sans doute son absence de réflexe ou de connexion avec le monde, mais l'évolution du personnage laisse penser que son détachement est un désir conscient de s'évader de tout réel. Dans le roman, il précise en tant que narrateur que toutes les peurs qui l'assaillent sont liées à Ratched. La taille et l'importance du personnage dans le film, les nombreux plans sur son visage, insistent davantage sur l'étendue du pouvoir de Ratched qui parvient, sans jamais s'adresser à lui, à l'atrophier. Elle utilise l'intermédiaire des Black Boys qui le terrorisent et le brutalisent, mais sa gestion de l'espace et des autres patients, couplée avec l'agressivité des Black Boys, finit par tracer le contour de son être, en proportions réduites.

Le rétrécissement de l'espace se double, dans *Valmont*, d'une noyade du personnage dans les méandres des différents univers qu'il habite. Comme l'image d'un labyrinthe, l'espace se scinde en de multiples couloirs, chemins, détours, pour finir en impasse. Il est l'expression d'un **étranglement progressif** qui pousse Valmont dans des lieux qu'il est forcé de fuir, un à un. Forman se montre consciencieux dans sa peinture des paysages et du décor, en rapport avec les personnages qui les traversent ou les habitent. Valmont et Merteuil finissent par s'opposer l'un l'autre et par se détruire, et les espaces qu'ils occupent sont significatifs de leurs rapports. Ainsi, comment l'étude de l'espace permet-elle de représenter le conflit entre les deux personnages et d'annoncer la mort de Valmont qui semble, en effet, inévitable ?

Dès l'arrivée de Madame de Merteuil au domaine de Madame Rosemonde - choix scénaristique de Carrière et de Forman pour amener les personnages à se rencontrer en un lieu et faire démarrer l'action - un plan montre le château caché derrière la grille du portail d'entrée. Valmont y réside déjà, et Merteuil arrive en voiture. La connotation négative de cette arrivée est immédiate à cause du mouvement de la caméra : posée sur la voiture de Merteuil qui progresse vers le château, elle adopte ensuite un léger panoramique vertical mais au lieu de procéder à un recadrage en panoramique sur le château, elle reste coincée derrière les grilles, centre du nouveau cadre, symboliques de l'emprisonnement progressif de Valmont.

*Contournement de type pano-travelling puis mouvement ascendant et léger travelling
optique : l'annonce de la révélation d'un lieu central*

Mouvement ascendant et travelling optique freiné par les grilles (pas de vue nette sur le château) : révélation avortée et réalité d'un espace labyrinthique (métaphore de la quête difficile de la vérité dans ce monde de masques et de détours)

Bien que Forman ait pris des libertés dans ses choix scénaristiques par rapport aux *Liaisons Dangereuses*, il ressort des deux œuvres une certaine critique de l'aristocratie, à des degrés différents. Choderlos de Laclos s'est révélé très féministe au XVIII^e siècle, notamment au travers d'articles concernant l'éducation des femmes, et dans son roman, il se livre à une étude détaillée du milieu des aristocrates, et en critique les abus de pouvoir. La campagne est souvent une source de bien-être où les personnages font des cures après un malaise physique ou une crise d'angoisse. L'opposition qui règne au siècle des Lumières entre nature et société correspond bien à l'emploi qui en est fait dans le roman ou le film. On pense à Rousseau et notamment à ses *Confessions* présentant la nature comme élément bienfaiteur, et lieu où l'homme se sent le plus libre, par rapport à la société qui le dénature. Forman reprend cette opposition maintenant classique pour mettre en valeur l'énergie de Valmont qui s'affirme bien en société mais qui trouve son expression la plus puissante en pleine nature. Pendant la première partie du film, il est dépeint comme un personnage qui maîtrise la bienséance mondaine mais qui préfère les grands espaces, tandis que Merteuil aime résider à Paris. Energique et créatif, il courtise par le jeu en simulant par exemple une noyade dans le lac devant Madame de Tourvel. Cette scène insiste sur le comique de situation et non sur l'émotion de la rencontre, et le retour de Valmont au château est lui aussi empreint de comique : il traverse les couloirs de marbre et les pièces luxueuses en traînant les pieds, répandant partout l'eau du lac qu'il amène au sein de l'espace luxueux, corrompant le décor intérieur.

Cette manifestation de la force de la nature chez le personnage est d'autant plus soulignée qu'elle est mise en parallèle avec l'élan citadin de Merteuil qui lui rappelle constamment la suprématie de la ville. Elle lui demande notamment de revenir à Paris pour l'aider dans une

affaire, poids de la requête qui est accentué par le montage (liberté de la scène du lac puis sa réduction par le rappel à la ville), et par la mise en scène. Premièrement, Valmont découvre Merteuil dans sa chambre alors qu'il rentre du lac, trempé et boueux (opposition des styles). A ce contraste des costumes s'ajoute un mouvement de caméra particulier et peu commun chez Forman : un panoramique rapide à effet de révélation dramatique typique du film d'action, où la caméra pivote rapidement pour passer du personnage à ce qu'il découvre. L'emphase amplifie le contraste entre les deux personnages et l'intrusion de Merteuil dans son espace, l'arrivée d'un élément perturbateur. Valmont décline d'ailleurs sa requête par l'emploi de l'image de la nature, tentant, tout au long de la scène, de maintenir le contrôle de son espace : « the air here is so fresh. You hear the birds singing. You never hear the birds in Paris »¹⁵⁴. Ces paroles rappellent celles de Chief dans le roman de Kesey à propos du souffle : « the air is pressed in by the walls, too tight (...). There's something strange about a place where the men won't let themselves loose »¹⁵⁵. Oxygène, espace d'expression, l'air est métaphorique chez Valmont d'une liberté totale dans ses choix, son espace et ses conquêtes (libertinage) tandis que Merteuil tente peu à peu de la lui ravir, donnant, dans cette scène, des ordres au serviteur de Valmont. Le bonheur du Vicomte semble proportionnel à son occupation de l'espace extérieur. Après la scène du lac, on le retrouve à cheval pour un nouvel acte : c'est alors la mise en scène de la conquête, conduisant Tourvel à maîtriser la montée à cheval, la chasse, à faire apparaître des violonistes comme par enchantement par un lancer de caillou magique, l'ensemble culminant en la découverte d'un repas en pleine nature, transposition du dîner romantique. On le retrouve, lors du pique-nique organisé avec Madame de Merteuil et Madame de Tourvel, relativement puéril alors qu'il simule un duel au bâton avec Cécile et fait le mort.

Son espace change dès qu'il cède à cet équilibre et tente d'obtenir davantage de pouvoir. Une fois qu'il accepte de rendre service à Merteuil en séduisant Cécile, il ne sera plus qu'en intérieurs, dans les dédales du domaine des Volanges, de Merteuil, de Tourvel, prisonnier du monde féminin - et elles ont toutes été conquises dans le passé ou le seront par Valmont - et même prisonnier au sein de son propre foyer. On ne le voit plus heureux et débordant d'énergie comme dans la première partie du film.

Les plans l'accompagnant favorisent même l'impression de murs qui se resserrent, une représentation de l'état, et sa dernière visite à l'extérieur sera son duel fatal, celui dans lequel

¹⁵⁴ Ces mots rappellent une des définitions du cowboy qui maîtrise l'espace et sait reconnaître les chants d'oiseau. Voir Clélia Cohen, *Le western*, Editions Cahiers du Cinéma, collection Les Petits Cahiers, 2005, p.16.

¹⁵⁵ Ken Kesey, *One Flew over the Cuckoo's Nest*, Signet Books, New York, 1962, p. 48.

il semble évident qu'il souhaite la mort. Sa dernière tentative d'échappée a été avortée juste avant par la révélation d'une embuscade : alors qu'il vient de proposer à Cécile de partir déguisés en voyageurs (appel de la liberté totale en pleine nature), il découvre derrière les portes de la chambre de Cécile Merteuil sur sa gauche, et sur sa droite arrivent Madame de Volanges et ses serviteurs. Cécile est derrière lui et refuse de partir. La mise en scène suggère bien le piège à souris par la multiplication des fermetures des angles. Les lieux ne sont plus de grands espaces à découvert mais l'équivalent d'une prison où toute porte n'est que l'illusion d'une sortie, un nouveau trompe-l'œil.

Enfermements autour du lit de Cécile

Forman ne condamne pas le personnage de Merteuil autant qu'a pu le faire Stephen Frears, mais il la place bien à l'origine de l'emprisonnement de Valmont, même si elle n'en est pas la seule responsable. Jouant toujours sur le symbolisme de l'espace, Forman dépeint soigneusement Madame de Merteuil comme une **femme d'intérieur** qui maîtrise toutes les règles de bienséance et de mondanité et qui aime jouer avec les décors. Elle est l'opposé de Madame de Tourvel, qui semble maladroite en société et plutôt à l'aise à l'extérieur, comme Valmont. On voit souvent Merteuil en calèche - l'intérieur dans l'extérieur - toujours bien vêtue ou gracieusement allongée, nue, en femme de conquête. Elle maîtrise chacun de ces espaces, de la chambre au salon, et les extérieurs restent domestiqués (le pique-nique est une

contamination mondaine de la nature par l'abondance de coussins et la pose adoptée). Elle est souvent en plan fixe, comme un tableau de la femme bourgeoise à l'opéra, prenant le thé, ou en voiture ; elle n'est pas en mouvement, faisant agir les autres à sa place.

Madame de Merteuil et ses poses

Le montage insiste bien sur les espaces qu'elle aime occuper, symbolisant son attrait presque magnétique pour les lieux d'intérieurs : un plan la montre par exemple en train de sortir de sa calèche, sur le marchepied, et le plan suivant interrompt sa descente pour la transférer immédiatement à l'intérieur du château de Madame de Rosemonde.

Comme de nombreux oppresseurs chez Forman, elle possède une certaine attirance mais aussi une forte immobilité, l'associant à un personnage magnétique qui préfère attirer à lui les êtres ou les choses dont il a besoin. Comme l'araignée tisse sa toile et attire à elle ses proies prises dans la soie - matière que Merteuil soigne dans ses atours - elle incite les autres personnages à la rejoindre sur son territoire et y reste ainsi l'éternelle maîtresse des lieux.

Madame de Merteuil est présentée, au début du film, sous les traits d'une douce prédatrice : un irrésistible besoin de plaire, de posséder, mais sans motivation destructrice par rapport au

roman épistolaire qui l'introduit d'emblée comme un personnage dominateur. Le film s'ouvre en fait sur une toile : les nombreux plans du couvent où réside Cécile finissent par en former le puzzle, les jardins segmentés insistant sur le découpage du décor. Au sein de cette toile se trouve, telle une petite mouche, Cécile de Volanges. La caméra est allée progressivement jusque dans la pièce où elle chante avec un groupe de jeunes filles, pour l'en extirper. On voit Cécile courir dans les bras de sa mère à l'extérieur, dans la cour du couvent, tandis que Madame de Merteuil reste dans l'ombre. Elle n'est révélée à Cécile et à la caméra que lorsque Madame de Volanges se tourne vers elle pour la présenter. Le lever du voile de Merteuil a un effet théâtral de révélation, comme le voile de la mariée, mais il lui donne aussi un air prédateur, quoique minimisé par un sourire sincère. On remarque les couleurs des costumes qui font de Merteuil une nouveauté intéressante aux yeux de Cécile : si cette dernière arbore des couleurs bleues comme sa mère, magnifiant la reproduction du schéma maternel, elle est en complémentarité avec l'habit rose attrayant et plein de fraîcheur de Merteuil, couleur mettant en valeur sa beauté et sa féminité. Sans bouger, la caméra suit Cécile venir à elle, et reste ensuite dans l'espace de Merteuil, vainqueur par rapport à l'espace Volanges représenté par la mère, l'obstacle de la scène.

Cette scène intrigue le spectateur concernant le personnage de Merteuil apparemment puissant, fascinant et à l'approche mielleuse et douce (le rose, le sourire, l'embrassade). La mise en scène, par la révélation théâtrale et l'embrassade de Cécile excluant Madame de Volanges, suggère bien une qualité prédatrice proche de l'araignée qui attire et saisit par fils invisibles. A ce stade, elle semble surtout convoiter l'affection de Cécile, un rôle presque maternel.

C'est au fur et à mesure des scènes qu'on remarque que cette impression est la fondation du personnage, surtout dans ses relations amoureuses. Elle aime conquérir sur son territoire, amener les autres à elle et est marquée par la fixité masquée. Une scène illustre parfaitement cette stratégie de l'immobilité, déjà, par le parallèle : si elle est en calèche, sur un chemin au milieu des arbres, Valmont s'y promène à pied après avoir tenté de courtiser Madame de Tourvel. Lors de l'arrêt de la voiture, elle ne descend pas pour engager la conversation ; elle sort la tête par la fenêtre, seule traversée de la limite du lieu intérieur. Le contraste fonctionne toujours : le reflet de Valmont est perceptible dans la calèche, présentant les deux polarités du personnage, tandis que Merteuil se définit par la position unique. De plus, elle expose sa stratégie avec jubilation, fierté de la prédation : elle révèle la présence de Cécile de Volanges, un nouveau personnage sous sa coupe et en ses lieux, qui sort elle aussi sa tête, et qui deviendra progressivement une femme d'intérieur, par rapport à ses jeux avec Valmont en

pleine nature. Cette scène est métaphorique de la tentative de Merteuil de faire venir à elle le personnage de Valmont, de l'insérer dans son propre espace, de le pousser vers l'intérieur, loin de Tourvel et de sa liberté, mais elle magnifie surtout l'aisance de la manipulation indirecte. Le retournement finira par avoir lieu, Valmont deviendra, malgré lui, un personnage d'intérieur : un plan tragique le révèle découvrant Madame de Tourvel dehors sous la pluie, négligée et triste. Il insiste sur ce renversement : ce n'est plus Valmont le libertin, trempé par l'eau du lac, ivre d'amour et de conquête, en pleine nature, mais Valmont le prisonnier, l'homme d'intérieur, emmuré dans ses sentiments contradictoires de désir de pouvoir, de conquête, de règlements de comptes, d'amour, observant une femme libre qui affiche son amour adultère.

L'étau des décors le poussera dans son cercueil, qui clôturera le film. L'air qu'il mentionnait tant au départ, « the air here is so fresh », disparaît avec son dernier souffle qui est, dramatiquement, hors caméra. Ce rétrécissement voué à lui faire perdre sa liberté fait de son acte final, où il semble foncer vers la mort, l'unique moyen par lequel il peut retrouver son libre-arbitre, son espace, décidant tout dans sa mort : son lieu (espaces verts), son moment, son moyen. Cette scène n'est pas pour autant filmée de manière à faire de Valmont un héros qui choisit sa mort, mais un personnage tragique, acculé, qui fait un choix courageux et affranchi mais qui est finalement transpercé par les autres.

Rétrécissement de l'espace : de la respiration à l'asphyxie

Respiration

Menaces du cadre : dédoublements

Etaux, contentions, expulsions : la force du cadre

L'espace est étouffant et se rétrécit, mais il est surtout extrêmement **divisé**. Comme des poupées russes, on découvre sans cesse une nouvelle division au sein d'un espace déjà contingenté. On constate cette fragmentation dans *Ragtime* où l'espace extérieur est victime du cloisonnement social, enfermant Coalhouse dans un traquenard organisé par les pompiers alors qu'il roulait sur une route aux horizons infinis ; Mozart s'enferme dans des espaces de plus en plus petits (son billard, la petite maison où il joue du piano avec sa troupe de la *Flûte*, son lit bien séparé de l'espace occupé par Salieri lors de la dictée dans sa chambre). Mais ce motif est surtout présent dans *Cuckoo's Nest* par la répétition des ouvertures et des fermetures qui signalent l'éternelle présence de compartiments supplémentaires.

L'arrivée de Ratched dans l'hôpital jusqu'à son contact avec McMurphy est une symphonie d'ouvertures et de fermetures. On assiste à son entrée dans l'institut (fermeture déjà mentionnée), et plus spécifiquement dans son bureau, avec l'ouverture de la vitre permettant de donner les médicaments aux internés, vitre qui fixe de nombreuses limites : spatiales (la limite à ne pas franchir) et sociales (la chef et ses employés, les femmes et les hommes).

A cette division de l'espace entre professionnels et internés et même au sein des professionnels s'ajoutent les sous-divisions dans l'organisation des patients et de leurs espaces. Ils sont répertoriés, classés à l'infini, élément important dans le roman qui précise les noms des différentes catégories comme Acutes, Chronics incluant Walkers, Wheelers et Vegetables, avec des espaces nommés et divisés comme Seclusion Room, Main Building, Admission, etc. Forman utilise plutôt les grilles, les arrière-plans, le son et le mouvement pour rendre ces divisions plus réelles (surtout par le visuel).

Les premières minutes sont donc un festival d'ouvertures et de fermetures de portes, de grilles, de fenêtres et de plan sur les vitres, toute limite étant matérielle ou suggérée. Les patients sont étiquetés lors de la prise des médicaments, et on découvre alors un temps spécifique, « Medication Time » (« l'Heure des Médicaments »). Le son met en valeur l'ouverture de la vitre que Ratched tient à garder propre et bien en évidence. L'axe de la caméra et la mise en scène privilégient le point de vue critique avec le plan sur les mains de l'infirmière qui tendent les gobelets au Black Boy. Les femmes restent en retrait, les aides masculins sont ceux qui sont sur le terrain, exécutent les ordres. Il conviendrait en fait de réduire ce pluriel au singulier de Ratched qui domine nettement la jeune infirmière et qui lui apprend tout ce qu'elle sait, mais l'évident parti qui prend plus tard cette protégée peut justifier le point de vue collectif. Chaque espace a son temps et ses heures d'occupation. Il y a l'étage supérieur où résident les patients les plus malades et la salle d'électrochocs, ou encore

le bureau du Dr Spivey, et la salle où se réunissent souvent les membres du personnel. La salle de bain n'est ouverte qu'à certaines heures, comme le coin réservé à la prise des repas ou les lits (division temporelle). Le cloisonnement du cadrage sur les personnages contribue à rendre « la réalité psychologique de l'hôpital. Tous ces gens sont terriblement seuls bien qu'étant tout le temps ensemble »¹⁵⁶.

Enfin, Forman, qui privilégie beaucoup les gros plans dans ses portraits réalistes, montre l'impact de l'oppression sur l'individu en restreignant son espace intime, celui du gros plan. Une telle stratégie est visible avec Billy Bibbit, en conversation forcée et bégayante avec Ratched. Hors cadre, Ratched est sur la gauche, les autres patients sur la droite. Son autodérision, marque d'un grand progrès chez ce personnage peu en confiance, le fait rire, éclat partagé par les autres : l'espace de droite dans le gros plan laisse son visage s'épanouir. Ratched, qui tient à lui rappeler ses défaillances, prononce son nom pour le rappeler à l'ordre, et le visage de Billy, à nouveau tourné vers la gauche, se renferme soudain. Un rythme ternaire s'est instauré, gauche-droite-gauche, comme un pendule qui touche tantôt le pôle négatif, tantôt le pôle positif.

¹⁵⁶ Milos Forman dans un entretien avec Michel Ciment, *Passeport pour Hollywood*, Editions du Seuil, février 1987, p. 278.

Jeu sur l'axe x : ouverture de l'espace à droite du personnage dans le rire, fermeture et déplacement du cadre vers Ratched dans l'oppression

Bien que le déplacement de la caméra sur l'axe x permette un meilleur cadrage de l'acteur, Forman aurait pu procéder par plan fixe centrant l'acteur en son sein ; le choix du glissement sur l'axe x renforce la possession de l'espace intime par Ratched, attirant magnétiquement Billy dans l'espace féminin dans une conversation sur la mère de Billy. Ces plans révèlent bien toutes les ambiguïtés du personnage, à l'intimité fragile et possédé par une pléthore de mères castratrices, mais aussi libéré par l'amitié des autres. C'est un plan qui illustre la fragilité de l'intimité et l'étendue du pouvoir de Ratched qui se glisse jusque dans l'être et dans ses recoins les plus secrets. La métaphore est la division latérale entre la gauche et la droite, expression de deux identités : l'enfant castré par Ratched, et l'homme. Par un simple regard, le côté gauche est magnifié par Ratched qui refuse tout au long du film la moindre échappée vers la droite.

Enfin, la claustrophobie ressentie dans ces espaces aux divisions infinies se double d'une **asepsie des décors** rendue par un jeu sur les lumières. A nouveau, *Cuckoo's Nest* s'impose comme centre de l'étude parce qu'il est un huis-clos et travaille ainsi davantage les outils servant l'expression de l'engourdissement de l'être dans un espace paralysant.

Il s'inscrit dans une démarche réaliste, offrant une lumière différente de celle décrite par Kesey, mais avec le même objectif que celui du romancier : exprimer l'étouffement par la couleur. Le roman précise que la lumière dans l'institut est brutale, forte, qu'elle ne laisse place à aucune ombre, aucun espace secret. C'est la description qu'en fait Chief lorsqu'il parle de la salle d'eau où on le rase brutalement: « in a room all white walls and white basins, and long-tube-lights in the ceiling making sure there aren't any shadows, and faces all round you trapped screaming behind the mirrors »¹⁵⁷. Forman utilise lui aussi la lumière, pour renforcer la dualité des personnages : leur ombre sur les murs, leur potentiel d'évolution, le double créé par l'institut - l'ombre de leur être reflétée sur les murs comme un horizon lointain, perceptible mais évasif. Il tente également d'exprimer, par les couleurs, cette ambiance si étrange de l'institut, aux tons typiquement médicaux et coupant ce lieu du reste du monde. Mais si chez Kesey, tout est blanc, Forman, dans une entreprise davantage réaliste, préfère un compromis. Kesey utilise le monologue intérieur de l'indien, qui déforme le décor à cause des médicaments qui altèrent sa perception, accédant ainsi à un niveau symbolique, où ce que l'indien perçoit est la vérité cauchemardesque derrière le masque de la normalité, comme les lunettes de soleil du personnage principal de *They Live [Invasion Los Angeles, 1988]* de John Carpenter. Forman, de son côté, a tenu à rendre le vert-gris si caractéristique des hôpitaux palpable, sans donner au spectateur une impression de nausée, et il a décidé, avec Haskell Wexler puis Bill Butler qui lui a succédé, ses deux directeurs de la photographie, de donner plus de chaleur au vert pour le rendre moins irritant, sans pour autant perdre cette impression de froid, cette ambiance antiseptique que Kesey avait rendue par l'insistance sur la blancheur éclatante et inhumaine. Les patients semblent ainsi baigner dans le médical, permettant à *Ratched* de leur rappeler leur statut. Une blancheur éblouissante aurait donné au film une dimension quelque peu étrange, onirique voire fantastique à la manière de *Cube [Vincenzo Natali, 1997]* tandis que des couleurs plus chaudes auraient délaissé le médical pour une approche purement métonymique du monde permettant l'étude de diverses interactions humaines sans lien entre l'espace et l'étouffement, comme *It's Kind of a Funny Story [Anna Boden, Ryan Fleck, 2010]*.

¹⁵⁷ Ken Kesey, *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, Signet Books, New York, 1962, p. 12.

1.3.2 Force centrifuge

Si l'espace se rétrécit et comprime les individus, le sectionnement de leur être s'effectue par un mouvement discret et progressif qui les expulse hors du centre du cadre et de la scène pour leur rappeler leur poids périphérique. Les êtres de pouvoir se battent pour être l'épicentre des scènes, et jouissent de leur rayonnement géométrique et social. Le plus souvent, l'expulsion est donc progressive, lente, et présentée comme une nécessité.

Avant d'étudier l'exclusion proprement dite, visible et affirmée, penchons-nous sur le mouvement d'origine, plus imperceptible et éphémère, celui qui attire le monde au centre d'un magnétisme régi par l'homme de pouvoir, un mouvement qui remet toujours **le pouvoir au centre** de la scène.

Le film qui travaille cet angle de manière thématique est *Amadeus*. Les nombreux conflits politiques que rencontre Mozart sont l'expression d'une résistance à une indépendance artistique peu commune, et le désir de préserver certaines normes socio-politiques et artistiques face à un compositeur original en tout point, et profondément asocial. Etouffé longtemps par l'autorité, par les attentes de son père Leopold et par celles du Prince-archevêque Colloredo, il ne trouve guère d'espace individuel. Les nombreuses commandes d'*opera seria*, opéras italiens élitistes, le maintiennent dans la tradition jusqu'à ce qu'il s'en détache avec une musique hautement moderne.

Toutes ces années de dépendance sont pratiquement illustrées en une seule scène dans le film, qui le maintient au **rang d'intrus**. Certes, Mozart accède à davantage d'indépendance une fois congédié par Colloredo, car le film crée une logique dans les débuts du compositeur, progressant du joug à une plus grande liberté artistique, mais elle n'est pas totale.

La première visite de Mozart à la Cour le place dans le camp des étrangers. Mozart ignore l'identité des personnes présentes, saluant le kappellmeister¹⁵⁸ et non l'empereur, ce qui encouragera chaque membre à lui rappeler sa position allemande. Salieri s'adresse à lui en ajoutant de l'italien, et le conflit sur le choix de la langue pour l'opéra commandé apporte, en toile de fond, un renforcement de la question de l'identité socio-politique du compositeur. La scène le présente comme un musicien étranger, ignorant des règles et du monde, marquant la Cour et le spectateur par sa dissonance sociale (mais jamais musicale). Par ailleurs, la trame du film concernant les opéras de Mozart s'articule autour des conflits entre les différents groupes. Vienne était à l'époque une ville vibrante, abritant de nombreuses nationalités, « une

¹⁵⁸ Directeur artistique.

Babylone de dialectes, de langages, d'accents »¹⁵⁹, comme le précise le réalisateur. *L'Enlèvement au Sérail* marque la victoire de l'allemand sur l'italien à la Cour de Vienne, où « la mafia musicale de Vienne fut pour la première fois contestée par la décision de Joseph II »¹⁶⁰ ; *Figaro* est l'occasion, pour les Italiens, de contrer Mozart en revendiquant l'interdiction du livret (ils refusent aussi que ce compositeur allemand fasse un opéra en italien) ; *Don Giovanni* place Mozart dans le camp des exclus dans sa relation avec son père et avec Salzbourg, et *La Flûte enchantée* est, selon Forman, sa tentative de plaire à Leopold II qui ne l'apprécie guère. Sa création n'est pas réduite à ces fonctions, mais du point de vue scénaristique, sa hantise d'être l'étranger ou d'être rejeté motive, dans une certaine mesure, ses décisions artistiques. Il annonce un autre personnage formanien, Andy Kaufman, qui se joue de ce rejet classique en se créant une identité étrangère, Latka Gavras, aussi appelée *The Foreign Man*, pour observer les réactions du public face à cette persona.

D'autres facteurs séparent Mozart du reste de ses collègues. Leur point de vue est légèrement adopté par la caméra lors des rencontres avec le musicien pour mettre en valeur la répulsion de la Cour, qui le pousse à rester près de la porte, comme éternellement sur le point de le congédier. Les origines sont nombreuses : indécence, modernité, arrogance, et son manque de conformisme, notamment son refus d'enseigner, lui ferme les portes du système. Il est ainsi dépeint comme le seul compositeur à ne pas agir comme un serviteur de la Cour, ou même comme un compositeur de la Cour, que ce soit lié à sa nationalité germanique (*L'enlèvement au Sérail* en allemand), à son refus de servir les nobles (les leçons), ou à sa musique moderne qui s'oppose à la tradition. Il suffit de voir l'opéra que propose Salieri, *Axur*, pour comprendre qu'à la Cour, le rang et le style restent majeurs ; ainsi Joseph II déclare-t-il qu'il s'agit du meilleur opéra jamais écrit (et il fut à l'époque extrêmement apprécié). On reconnaît des éléments de noblesse (costumes, or), la scène est un couronnement (Atar), et la musique n'est pas mise en valeur (elle est aussi moins mélodique que celle de Mozart). La mise en scène force le décalage entre le génie de Mozart et la musique de Salieri, tout en accentuant le rôle politique et social d'*Axur*, pour terminer sur l'exclusion de Mozart lors de l'encensement de Salieri par Joseph II. Salieri maintient les mains sur sa médaille lors des compliments de Joseph II et du départ de Mozart, symbole d'un rayonnement social mais d'un cœur musical vide.

¹⁵⁹ Michel Ciment, *Passeport pour Hollywood*, Editions du Seuil, février 1987, p. 309.

¹⁶⁰ Ibid., p. 309-310.

Le compositeur en action : rage de vaincre, opéra flatteur et reconnaissance royale

Deux exclus : Mozart hors du cercle politique (Salieri reconnu publiquement et sortie de Mozart), Salieri ignoré par le génie (pas de reconnaissance esthétique du maître musical qui part)

Si *Goya's Ghosts* travaille des thèmes similaires, il présente une mise en scène très magnétique qui inclut deux mouvements opposés. Nous pouvons reprendre une scène discutée précédemment, sous un nouvel angle : celle où Lorenzo arrive chez les Bilbatua pour dîner, et pour récupérer un don monétaire, geste que le père de famille met en valeur dans le dialogue. Deux mouvements se dessinent alors vers le centre de la scène : celui de la famille, qui tient à exhiber sa richesse et sa respectabilité, et celui de Lorenzo, qui tient à affirmer sa puissance (et celle du Saint-Office). La scène n'est pas immédiatement hostile, et la partie que nous étudions ici concerne un court dialogue avant le repas.

La mise en scène va privilégier le mouvement de caméra et ses placements par rapport aux discours, pour signifier les deux magnétismes. Il suffit d'observer la scène sous cet angle pour les identifier clairement. En effet, Tomas Bilbatua tente d'emmener Lorenzo directement vers le coffre de pièces qui représente son don généreux, mais il est interrompu, et la caméra qui, jusque-là, suivait Tomas vers la droite, s'interrompt également dans son mouvement latéral. L'interruption est faite par un regard, fixité opposée au mouvement de Tomas et de la caméra qui se concentre sur un autre point de fuite, le tableau d'Inès fait par Goya. La caméra reste alors sur Lorenzo et une nouvelle dimension se crée, une scène centrée sur Lorenzo et le tableau, Tomas à la périphérie. Lorenzo, qui a du désir pour Inès, s'isole donc dans un entre-deux intime avec le fantôme d'Inès, devant le père de la jeune fille, et parvient à bousculer le schéma scénique pour le recentrer sur lui, comme si d'une main invisible, il avait saisi la caméra et l'avait placée en face de lui. Un simple mouvement initié par un regard suffit à construire une expulsion bien réelle : le père ne possède plus sa fille (ni en réalité, puisqu'elle est en prison et accessible en ce lieu à Lorenzo qui lui rend visite, ni en peinture), son argent n'est pas suffisant pour que Lorenzo agisse en serviteur, et Lorenzo parvient à maîtriser l'espace du foyer en s'appropriant l'espace filmique pendant ce court instant. Ce mouvement presque invisible est l'origine d'une forme d'exclusion qui se fonde sur le rayonnement, redéfinissant l'organisation de l'espace en fonction du centre et reformant les échelles de pouvoir. Petit à petit, l'exclusion se fera plus nette et définitive.

Proches d'un jeu d'échecs, ces mouvements fonctionnent parce qu'ils jouent sur l'invisible, progressant vers le coup final par touches successives. La périphérie est intégrée, et elle peut être un moyen d'**atteindre le centre sans être vu**. Cette stratégie est parfaitement maîtrisée par Madame de Merteuil dans *Valmont*.

Le film dépeint d'abord les motifs de Madame de Merteuil et montre comment sa position centrale devient, malgré elle, périphérique. Ne cherchant pas à centrer les faits sur la vilénie de Merteuil ou de Valmont, Forman se concentre sur le réalisme des personnages, sur ce qui peut causer de tels désirs de manipulations. Ainsi, à l'ouverture du film, les premiers contacts de Madame de Merteuil avec Cécile sont protecteurs : elle l'embrasse tendrement au couvent, tente de la rassurer sur son mariage, promet de découvrir qui sera son mari et repousse les intérêts de Valmont pour la jeune Volanges en le traitant de monstre. Sa manipulation future est nuancée et la mise en scène - ainsi que le jeu d'Annette Bening - équilibre le bien et le mal du personnage. Son premier élan agressif est son désir d'humilier Gercourt en ôtant, par le biais de Valmont, la virginité de Cécile. L'idée d'utiliser Cécile

comme pion pour atteindre Gercourt, comme dans un jeu d'échecs, est présentée comme une revanche compréhensible, une réaction certes excessive, mais qui n'aliène pas pour autant le personnage aux yeux du spectateur, en raison de la mise en scène. Il y a là un détachement par rapport au roman, dans la tonalité et dans l'importance accordée à la scène de l'humiliation ; cet affront est bien présent dans le roman, bien qu'il ne soit pas représenté, ce que confirme André Malraux lorsqu'il analyse l'enchaînement des événements de l'œuvre de Laclos : « l'origine des *Liaisons* est, somme toute, une humiliation de la marquise »¹⁶¹. Il précise un point spécifique à l'œuvre : « de haine véritable (qui donnerait au roman une toute autre épaisseur, et d'ailleurs changerait son optique), de blessure d'orgueil semblable à la blessure d'amour de Mme de Tourvel, il n'est pas question »¹⁶². Là où Forman se détache de l'œuvre est la représentation, ponctuelle mais ostentatoire, de la défaite de Merteuil face à Gercourt, de cette blessure.

La mise en scène est centrée sur le retournement brutal du personnage, sur la notion de chute, soudaine et douloureuse. En effet, une première scène la dépeint en Aphrodite, nue dans son lit, cherchant à convaincre son amant Gercourt de la voir plus souvent. Elle joue alors sur sa féminité (sa position sur le lit, le mouvement de ses jambes, sa diction), et la scène se clôt sur un baiser. A cette semi-victoire dans le maintien de sa position centrale dans la vie de Gercourt et dans la scène, s'ajoute le mouvement inverse dans la scène suivante, qui au départ, ressemble, par la mise en scène et la thématique, à celle de Salieri cherchant à découvrir le visage de Mozart avant son premier contact avec le génie. Par des travellings, avant ou arrière, la caméra la suit au fur et à mesure qu'elle progresse au sein des invités de Madame de Volanges et cherche à découvrir le futur mari de Cécile. Lorsque Volanges finit par accepter de lui présenter ce mystérieux inconnu qui, d'après la rumeur, a éprouvé des difficultés à se débarrasser de sa maîtresse, il se produit alors, comme pour Salieri, un retournement et une humiliation. Nez à nez avec Gercourt, elle subit au grand jour le retrait du masque aphrodisiaque et la chute de son paradis. Une légère plongée proche d'un plan point de vue de Gercourt est adoptée, magnifiant l'écrasement du personnage déjà acculé dans le coin gauche du cadre. Cette plongée diminuera progressivement au cours des plans suivants, restant à son point d'orgue dans ce plan bouleversant (troisième).

¹⁶¹ André Malraux, préface des *Liaisons Dangereuses de Choderlos de Laclos*, Editions Gallimard et Librairie Générale Française, 1958, p. 9-10.

¹⁶² Ibid., p. 10.

Sa position périphérique envahit le cadre dans le plan suivant alors qu'un triangle se forme. Gercourt observe Cécile qui joue de la harpe, le sourire aux lèvres, et Merteuil vient derrière lui, légèrement à ses côtés mais en retrait - image de son changement de statut envers Gercourt, en retrait tandis qu'il pose ses yeux sur sa future femme - et elle le félicite. Elle observe Cécile également, et cette scène est l'une des dernières montrant le côté vulnérable de Merteuil envers les hommes. Son regard trahit de l'espoir, elle semble attendre un échange personnel, ou un regard. Le discours de Gercourt est laconique, et la position de Merteuil, ainsi que son regard, expriment la naissance de l'idée de vengeance. Si près de Gercourt, elle ne peut l'atteindre, autrement dit, elle n'a aucun pouvoir sur lui par sa propre personne, sa position d'ancienne maîtresse ne lui donne plus aucun accès. Il lui faut prendre du recul, feindre l'éloignement. En devenant la confidente et l'éducatrice de Cécile, elle acquiert une position plus magistrale et pourtant discrète.

De la périphérie forcée à la stratégie du contournement

Un gros plan sur son visage pensif dans la voiture qui l'emmène au château de Madame de Rosemonde suffit à filer l'expression de l'émergence de la revanche. Ces deux scènes sont bien les moments où son stratagème est élaboré. Avant le début de ces événements, elle avait déjà pris l'avantage sur Madame de Volanges dans son rapport avec Cécile au couvent mais dans un souci de proximité avec une jeune fille qui lui rappelait sa propre jeunesse. Lors de cette scène, la mère avait été progressivement écartée du triangle pour laisser place à un duo.

Un aperçu de son rapport avec Cécile nous permettrait de voir si Forman continue de jouer sur cette stratégie du contournement, ou s'il emprunte un autre chemin : Merteuil tente-t-elle de récupérer sa position centrale dans son rapprochement avec Cécile, choisit-elle au contraire de s'effacer davantage pour attaquer par le biais Valmont ou subit-elle simplement une multitude d'échecs expliquant son invisibilité finale ?

Dès ses premiers contacts avec Cécile, elle se délecte dans la transformation de l'adolescente en protégée, lui dictant sa conduite et riant de ses erreurs, avant le déchirement provoqué par Gercourt. Dans la scène de l'apprentissage, étudiée précédemment sous l'angle de l'absurde, elle encourage l'imitation, la ressemblance et le pouvoir féminin, tout en riant avec Valmont de la naïveté de Cécile. Dans ces moments, elle aspire à être le référent, à être

l'initiatrice de Cécile dans son rapport avec les hommes. Elle la présente à Valmont, le premier homme qu'elle rencontre après le couvent. La ressemblance fonctionne, Cécile imitant la posture de Merteuil et son comportement, et il est intéressant de remarquer que certains espaces sont occupés exactement de la même manière par les deux femmes.

Le début de la partie d'échecs entre Merteuil et Valmont commence essentiellement lorsqu'elle épie Cécile pour découvrir où elle cache ses lettres de Danceny, et le film se concentre alors sur deux mouvements : le rapprochement des deux personnages et la progressive exclusion de Merteuil alors que Cécile gagne en action puis en maturité.

Le rapprochement s'effectue par de multiples stratagèmes voués à faire de Merteuil une confidente voire une seconde mère, pour prendre le contrôle des actes, des pensées et des émotions de ce jeune pion. Ces tactiques sont parfois langagières : Merteuil reprend, par exemple, le contrôle de son pion par l'utilisation double du pronom personnel « I » dans un dialogue avec Madame de Volanges, qui cherche des conseils en matière d'éducation : « I would just take her out of Paris for a while », signifiant « if I were you » (si j'étais vous). Elle ajoute ensuite : « I could take her to the country ». Ce second « I » est porteur de sens de ses projets et désirs. Elle s'approprie à nouveau Cécile par ce simple et subtil jeu grammatical, passant du conseil à la prise en charge. Elle encourage la distanciation filiale en suggérant l'accumulation de secrets, « your mother must never know about this », puis tentera de détourner la jeunesse et l'existence de l'amour en triangle sexuel.

Pour représenter cette malléabilité de Cécile dans les mains de Merteuil, Forman a recours à des plans presque statiques, comme des tableaux, représentant les deux femmes de plus en plus proches, et Merteuil de plus en plus maître de son pion, Cécile se positionnant toujours plus bas.

On remarque l'utilisation de la main sur le visage de Cécile comme métaphore de la serre de velours qui caresse et cajole. Le ton employé par Annette Bening insiste sur le côté maternel et protecteur mais orné d'une pointe de dérision envers les réactions naïves de son élève, avec quelques interjections comiques comme « but, my dear Cécile ! ». Quant au dernier plan montrant le réveil provoqué par l'intervention de Madame de Volanges, il fait écho à la scène où elle les découvre ensemble à l'opéra. Allusion comique au thème de l'adultère, cette résonance exprime la réalité de la trahison de Cécile avec Madame de Merteuil, de la substitution parentale déclenchée dès le début du film au couvent. La mise en scène, par des plans sur les réactions de Madame de Volanges, similaires dans les deux

scènes, crée ce rapprochement : découverte du couple, regard désapprobateur sur l'être trahi, plan sur les coupables à l'air honteux. La seule différence avec le schéma classique est le soulagement de Madame de Volanges lorsqu'elle découvre enfin où est sa fille, prenant Merteuil pour une alliée.

Le point d'orgue de sa pièce de théâtre personnelle, magnifiant sa position périphérique puissante, est sa mise en scène de la rencontre supposée physique entre Danceny et Cécile. Elle a au préalable préparé le rôle de Cécile, l'a fait répéter et a assuré le sien auprès de Madame de Volanges : Cécile feint de se sentir coupable d'avoir menti à sa mère et prétend vouloir l'accompagner en tout lieu, même à l'opéra, simulant le retour de la fille modèle. La confiance retrouvée, Madame de Volanges, aidée par Merteuil, congédie malgré tout Cécile dans sa chambre dans la joie d'avoir récupéré son rôle de parente. Pendant son absence, Cécile est emmenée dans un appartement privé pour rencontrer Danceny. Toute la scène est alors un subtil mélange de comique créé par la situation (Cécile en habits érotiques, la maladresse de Danceny qui ne fait que jouer de la harpe) et de critique face à la maturation forcée de jeunes enfants par des adultes manipulateurs, par le regard violateur de Victoire, la servante de Merteuil. Cécile devient une poupée, habillée grossièrement de la tête aux pieds en femme de charme, et projetée dans la pièce avec Danceny. Le comique de gestes, lorsque Cécile ne sait comment s'asseoir dans cet accoutrement, renforce l'excès et le voyeurisme des marionnettistes.

Les deux pions sur l'échiquier, plan point de vue du marionnettiste

La scène reste cependant légère, sans tomber dans la critique pure où la tonalité sexuelle prendrait tout l'espace sémantique. En restant dans l'entre-deux, Forman renoue avec sa technique tchèque consistant à utiliser le comique comme outil critique, à jouer sur le doublon dérision-adhésion, où le spectateur est impliqué par le rire et convaincu par la scène, et jamais rebuté par un style trop impressionniste sur un thème comme celui-ci. Forman ne tient pas à nous retourner contre Merteuil ou Valmont et à pleurer le triste sort de Cécile ; il amène simplement le spectateur à constater et à réfléchir sur les degrés d'excès de ces personnages tout en permettant le divertissement, ce qui nuance l'excès des protagonistes. Finalement, cet arrangement des deux amoureux n'est pas si moralement déviant, puisqu'ils souhaitent exprimer leur amour l'un envers l'autre ; ce qui est excessif est leur traitement et la dénaturation de leur amour transformé en stratégie sociale. Le rôle que Forman (et Carrière, si on considère surtout le scénario) donne à Merteuil, celui du réalisateur de l'opération, est l'expression d'une prise de pouvoir aisée et ainsi fautive. Le rapport adulte/enfants est, sur l'échelle de pouvoir, le même que celui du réalisateur qui dirige son équipe, donne ses ordres et pousse parfois ses acteurs dans certaines démesures. La manipulation est aisée pour tous ceux qui ont le pouvoir, et Merteuil y succombe immédiatement (tandis que Forman tient à

adopter une attitude bienveillante sur le plateau malgré son rôle de chef, et à maintenir une ambiance de travail collectif). Elle convainc, influence, et l'excès est enfin visible lors qu'elle en vient à organiser sa propre scène. Elle a sa costumière (la femme qui habille Cécile), qui est aussi la responsable des décors et du son (la musique), et on vient la chercher et lui rapporter les faits lorsqu'un problème survient. C'est elle qui a tout organisé, et elle reste du côté de la caméra, hors scène (en ce qui concerne la rencontre-même).

Merteuil perd la sympathie du spectateur jusqu'à la dernière scène du film où vaincue, elle inspire la pitié et une légère compassion. Elle refuse toute défaite et devient, au fil des scènes, une véritable guerrière, progression magistrale d'un personnage rayonnant et relativement bienveillant vers un être cynique et en tout point excessif. Sa défaite envers Valmont concernant leur pari (séduire Tourvel) mène d'ailleurs à une déclaration de guerre, comme dans le roman, mais la mise en scène accentue la jubilation de l'humiliation de Valmont (lui riant au nez), car Merteuil ne vit plus que par ce sentiment (humilier Gercourt, Valmont, Danceny, tout amant), stratégie visant à redevenir centrale face aux hommes, de manière visible.

La dernière position de pouvoir de Merteuil est à son domicile, lorsque Valmont découvre Danceny dans son lit. Elle a utilisé ici l'énergie sexuelle de Danceny ainsi que son désir romantique de revanche (ayant appris que Cécile avait cédé à Valmont) pour toucher Valmont, utilisant toujours un pion négligé et apparemment de second plan pour toucher un adversaire de premier rang. Elle finira par pleurer la mort de Valmont, oubliée de tous, et devra souffrir la position de spectatrice lors du mariage de Cécile et de Gercourt ; le roi finit par prendre la reine et Merteuil ne fait même plus partie du jeu. Tout ce qui reste de ses manigances est un sentiment d'amertume, de tristesse et de rage non satisfaite, bien visible dans le dernier plan mis en parallèle avec son faible poids dans la scène.

L'illusion du centre (obstacles au premier plan) et la réalité d'une position périphérique mineure : la fin de la stratégie et la perte de soi dans les détours

1.3.3 Robotisations : anesthésie du sensible

Dès les premiers chapitres de *Turnaround*, on peut apprécier l'intérêt de Forman pour tout ce qui se rattache aux mouvements du corps. Sources de vérité, ils révèlent la présence de l'âme, d'une certaine électricité (comme on a pu le voir avec les danses). C'est une approche investigatrice qu'il utilise rétrospectivement dans *Turnaround*, mais qui a sans doute été sa manière d'analyser le monde extérieur depuis sa jeunesse. Il reste indéniable que cette vision est l'une des plus importantes techniques de portrait dans ses films. Loin de se contenter d'une esquisse de traits ou d'une vision photographique qui transformerait ses scènes en tableaux immortalisant une image unique de ses personnages, Forman multiplie les angles et les gestes. Ses personnages principaux sont extrêmement vivaces, électriques, et leur assujettissement s'avère d'autant plus ostentatoire et insoutenable qu'il est représenté par le figement de l'être. L'assouvissement robotique, le contrôle des mouvements et leur réduction à un ensemble logique et programmé, semblent suffire à exprimer la mort de l'âme. A nouveau, le recours à *Turnaround* pourrait suggérer l'origine d'une telle fascination, car l'œuvre abonde en descriptions de la robotisation des corps soumis au pouvoir, comme celle de sa mère dont les gestes sont observés par un homme de la Gestapo. Le visage de sa mère est détaillé dans son expression, « white and drawn, and she looked at me intently, warning me with her eyes »¹⁶³, tandis que ce qui le marque chez l'homme est sa posture : « without looking at him, I took in

¹⁶³ Milos Forman, *Turnaround*, Faber and Faber, New York, 1993, p. 22.

the tall man standing at her side and eyeing her, stern and remote, already holding her in his power »¹⁶⁴. Son regard est comme une arme sur la tempe de sa mère, et le jeune Milos fait immédiatement le lien entre ces signes et la notion de pouvoir, « his power », le plaisir de l'oppression.

Toute robotisation de l'existence est menée par des **automates**, et Forman dresse leur portrait avec précision. Qu'il s'agisse de sergents de l'armée, de politiciens, de bourgeois, le pouvoir et l'argent ont transformé des individus en êtres de métal qui ne pensent plus que par une main de fer. Le jeu des acteurs suit cet axe mécanique, offrant une saisie de la force du pouvoir par le raidissement : les personnages Charles Keating et le Révérend Falwell de *Larry Flynt* présentent un statisme physique qui émane du visage (grimaces ou rictus) pour atteindre le corps (figés lors d'un discours, puis assis, rarement en mouvement). Salieri maintient une parfaite posture, la poitrine bombée, le pas régulier, le langage travaillé. On découvre un monstre de pierre chez le personnage de Leopold, notamment par l'assimilation de ce personnage austère et peu aimant à la statue du commandeur de l'opéra *Don Giovanni*. Quant à *Ratched*, c'est le personnage robotique le plus travaillé sous cet angle, véritable monstre métallique. Cette analyse nous permettra de poursuivre notre peinture du masque institutionnel de *Ratched*, même si l'angle n'est plus le même.

Depuis la première minute, *Ratched* est dépeinte par la métaphore du métal et le livre précisait sa peur de la chair, de la pourriture, finalement du vivant, « everything else that's weak and of the flesh »¹⁶⁵. Son arrivée dans l'institut, tôt le matin, signait, comme nous l'avons vu, l'arrêt de la musique extra-diégétique. Ses pas sont silencieux, son avancée n'est accompagnée que du grincement des grilles métalliques qui barricadent l'institut. Une fois les portes fermées, la métaphore est filée lorsque *Ratched* sort ses clés et les secoue. Elles sont accrochées à un bracelet métallique serré autour de son bras, comme un prolongement de son corps. Elle secoue ce bijou comme elle secouerait sa chevelure, un geste banal, anodin, presque inconscient, et cette substitution de l'attribut féminin par l'objet suffit à déclencher le processus de réification qui sera travaillé tout au long du film. Elle les regarde, les serre, et ne les ôte jamais.

¹⁶⁴ Ibid.

¹⁶⁵ Ken Kesey, *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, Signet Books, New York, 1962, p. 138.

Le regard concentré : la main de fer

Le montage son insiste sur le prolongement de l'objet jusque dans le souffle du personnage : lorsqu'elle apprend au groupe de patients à se relaxer par des mouvements de bras et des exercices de respiration, le seul son perceptible clairement est celui de ses clés, accrochées à son bras, retentissant à chaque mouvement. Tout son corps semble alors résonner d'un bruit métallique, comme un Tin Man accompli.

On trouve aussi cette intéressante réduction de l'être à ses clés dans *Magnolia* [Paul Thomas Anderson, 1999] où Donnie, pour éviter de perdre les siennes, les relie à son pantalon par un élastique, accessoire qui finit par le représenter de plus en plus (lorsqu'il casse ses clés, il se casse les dents). Un autre film travaillant l'association de l'homme à l'objet métallique est *E.T.* [1982] où Spielberg s'est amusé à filmer l'homme aux clés (*the key man* dans le script) selon le point de vue de l'enfant ou d'E.T., ne révélant de l'homme que la partie inférieure du corps, les clés accrochées à la ceinture du pantalon. Image de l'objet qui inspire la terreur chez l'enfant, la réduction de l'individu aux clés qui sonnent, qui grincent, qui agressent par leur simple son, est, chez Spielberg, une hantise qui disparaîtra avec la révélation de la partie supérieure de l'homme et parallèlement, de ses actes humains ; elle est,

chez Forman, une révélation de la matière des corps des dirigeants, raidis par l'importance de l'autorité, figés dans des enveloppes métalliques.

Sans le montage son et quelques plans significatifs sur les clés, on pourrait simplement interpréter l'accessoire comme le symbole de la liberté que Ratched agite sous les yeux de McMurphy. Ce serait alors un emploi classique de la fonction des clés, que le héros tente de saisir sans être vu. Le thème de l'évasion est récurrent, et cette vision est le premier niveau de lecture de la présence des clés au bras de Ratched. Nous suggérons, cependant, que le jeu de l'actrice, la présence de l'image du fer dans le roman (Ratched a des fils de fer qui sortent de sa tête d'après la vision embrumée de Chief), et le montage son, suggèrent la fusion de la femme et du métal.

Par ailleurs, une dimension supplémentaire complète le tableau. Le roman de Kesey insiste sur la honte que ressent Ratched par rapport à ses attributs féminins qu'elle essaie de cacher sous sa blouse, reniant toute idée de féminité. Dans le film, ce sentiment est surtout rendu par la substitution des réflexes féminins à des objets métalliques. Elle attire l'attention sur sa force de fer plutôt que sur sa vulnérabilité dans un monde d'hommes, et les clés deviennent ainsi son masque social, son mensonge. Il est tout à fait logique et symbolique dans la progression de l'histoire que McMurphy s'empare des clés à la fin du film pour s'évader de l'institut. Un gros plan sur sa main serrant les clés sera suivi d'une lutte physique entre McMurphy et Ratched où il l'étrangle, allongé sur elle. Cette position expose la vulnérabilité de Ratched qui n'a plus ses clés et est sous un homme qui l'opprime, et dans le roman, McMurphy déchire sa blouse et expose sa poitrine volumineuse comme pour signifier qu'il l'a enfin percée à jour.

La saisie du masque de fer

Les clés ne sont pas l'unique accessoire métallique de l'infirmière. Lorsqu'elle veut se faire entendre et que sa voix trop fluette ne suffit pas à percer les hurlements des patients, elle utilise le microphone, prolongement métallique de ses cordes vocales, et lorsqu'elle tient à instaurer la paix et la quiétude, le bras mécanique de la musique monotone et répétitive (*Charmaine*¹⁶⁶) est déclenché sans présence humaine apparente, comme le prolongement de sa simple volonté.

Voix métallique

Si le monde est régi par des automates, les opprimés subissent un réel décharnement. Le corps, l'esprit, la langue, l'existence, se retrouvent dénués de consistance, de vie, de chair, de sens, et se compriment en simples réflexes machinaux, **automatismes pavloviens**. Ils impliquent un conditionnement des réflexes, un apprentissage d'habitudes et de rituels qui deviennent des réponses à des stimuli. Un déclic provoque les réactions souhaitées, et le monde devient une monstrueuse machine qui délivre des émotions sur commande et assure leur contrôle, conséquence qui semble, d'après le traitement qu'en fait Forman et la présence récurrente de ces caractéristiques dans ses films, universelle, quel que soit le type d'oppression, aussi petite soit-elle.

La critique virulente du monde du show-business dans *Man on the Moon* est une étude détaillée de ce type de conditionnement. En s'appuyant sur le star system qui influence le public, lui ôte toute distance rationnelle en le transformant en fanatique démesuré, le film rend compte de l'absence de limites dans le désir de contrôle de toute représentation télévisée. Le public doit être satisfait, le show parfait et sans place pour le hasard ou l'erreur, et surtout, l'illusion de la qualité de l'émission se doit d'être puissante de vérité. La présence d'un public

¹⁶⁶ Musique de Erno Rapee & Lew Pollack, 1926.

n'obéit plus au souci d'interactivité entre l'artiste et son destinataire et à l'exigence d'une réception positive de sa création. Le public n'est même plus libre de sa réaction, il est dirigé plus encore qu'un acteur : chaque émotion doit être déclenchée au bon moment, le moindre comportement est régi par des ordres lumineux. Le responsable du public brandit des pancartes ou allume un signal qui dicte au public sa conduite (« applause »). La vérité n'a plus sa place dans un monde où tout est falsifié et sans spontanéité. Même si le public est sincèrement engoué, toute authenticité est bafouée dès lors que le signal « applause » est allumé. Si cet emploi de guides pour le public n'est pas nouveau, la mise en scène rappelle que l'anomalie doit être repérée.

Le film met l'accent sur l'aspect pavlovien de cette direction par le montage : un plan large sur le public le montre en train d'applaudir, chaleureux accueil de l'artiste qui entre en scène pour *Saturday Night Live*, puis la caméra révèle, dans un nouveau plan serré sur une enseigne, le signal lumineux *applause* qui s'éteint. Le plan suivant, introduit par un montage rapide qui mime l'automatisme de la réponse au stimulus visuel du panneau, montre à nouveau le public qui cesse d'applaudir en parfaite harmonie, dans une synchronisation presque impossible à atteindre, affichant l'artificialité du rapport humain. La mise en scène permet un léger éloignement par rapport au réalisme pour signifier cette distance : même si c'est une technique que l'on peut observer sur tout plateau de télévision, la légère exagération dans la rapidité de la cessation des applaudissements est repérable, permettant l'accès à la vision satirique.

L'utilisation qu'en fera Andy Kaufman est une réponse directe au comportement pavlovien qu'il a reçu de son père. La scène d'ouverture de sa vie illustre le statisme immédiat que provoque la présence de son père ; ses sauts sur le lit cessent dès qu'il entend le bruit de la porte de sa chambre, et il se présente debout, rigide, devant l'autorité. On ressent la colère qu'il éprouve face à ce qu'on lui impose - l'arrêt de ses jeux solitaires.

Adulte, Kaufman associe ce pavlovisme du monde de la télévision à la mort. Il ressent la gestion des comportements comme un décharnement de l'être qui n'est plus que machine squelettique réagissant à des déclics. Il s'indigne de la présence des rires enregistrés dans la série *Taxi* à laquelle il est forcé de participer : « those are dead people laughing, did you know that ? Those people are dead ! ». La répétition de l'adjectif met l'accent sur l'absence de chair, plus que sur l'aspect enregistré. Ce qu'on lui propose est un public de morts, un groupe de fantômes sans consistance, une nébuleuse de spectres et de pantins.

Il n'est pas anodin que l'un de ses spectacles montre Andy en train de parler à sa marionnette avant que l'image ne soit volontairement brouillée (feinte du problème technique pour déclencher la colère du spectateur télévisuel) : c'est une virulente critique, par le biais du canular, de l'inadaptation du monde au changement, du poids du confort et du statisme, et la métaphore de sa propre manipulation de ses supérieurs et de tout public apathique.

On retrouve même la définition littérale du réflexe de Pavlov - les réflexes conditionnels observés chez le chien par Pavlov - dans une scène d'*Amadeus* qui a fini par être coupée au montage par souci de rythme. Elle est présente dans la version *Director's Cut* et l'ôter pour éviter au film de traîner et de digresser ne remet pas en cause sa pertinence thématique, ce qui explique d'ailleurs sa présence dans la version *Director's Cut*.

Pour situer rapidement la scène, il suffit de rappeler que Mozart peine à trouver un travail rémunérateur en dehors de ses créations et, qu'en grand dépensier, il est toujours à la recherche de ressources. Il décroche alors un poste d'enseignant, qui ne nécessite que d'apprendre à des jeunes filles à jouer du piano, le piano faisant partie à l'époque de l'éducation. La scène précède l'arrivée de Leopold à Vienne, et se déroule à l'intérieur d'un appartement, en présence des parents de la jeune fille et de leurs nombreux chiens. Mozart va au piano, et tente de faire abstraction des aboiements répétitifs et assourdissants des chiens que personne ne tente de calmer autrement qu'en criant. Le désordre s'installe, la jeune fille est timide et n'ose pas jouer, et Mozart décide de briser la glace en jouant un petit air. Le son du piano est presque inaudible au départ, mais les chiens semblent se calmer au son de la mélodie. Au lieu de profiter de ce silence béni et de permettre à la leçon de se dérouler, les propriétaires demandent à Mozart de continuer de jouer, épatés de voir leurs chiens réagir à ce stimulus. Ils transforment Mozart en simple machine émettrice de sons afin qu'ils puissent observer l'incroyable effet sur l'animal. La musique étant représentée comme un personnage dans le film, il transparaît ici qu'elle devient un personnage statique, contrôlé, réglé au métronome, et non capable de souplesse selon l'inspiration et l'émotion du pianiste. De plus, les puissants ordres vocaux des propriétaires, « Keep playing ! That's it ! », appuient sur le statut d'employé de Mozart et non sur le talent qu'il accepte de mettre au service de leur fille. Le déclenchement du statisme chez les chiens serait un compliment de leur part envers la musique qui apaise et invoque l'harmonie, mais cette belle métaphore est corrompue par les bourgeois propriétaires en vulgaire expérience pavlovienne.

Cette scène était chère à Forman parce qu'elle illustre parfaitement le poids de la société en termes d'exploitation du génie et d'excès de bienséance. Mozart est

continuellement jugé par les autres sur son langage, sur son manque de luxe, d'élégance et de sérieux, et freiné dans sa progression professionnelle. Les libertés prises avec la biographie de Mozart restent fidèles au fait qu'il était un original, et le film insiste sur le statut d'outsider réservé aux originaux. Il étudie la société, son fonctionnement, et la progression de personnages forts comme Mozart, McMurphy ou Kaufman dans les chemins étroits de son labyrinthe. Plutôt que d'accentuer les méandres, Forman en dessine l'étau qui oppresse, restreint l'espace et l'expression, et finit par asphyxier. Il en analyse les moyens mais aussi les causes : ici, le poids du confort avec l'insistance sur le luxe de la pièce, les rituels (le thé et les gâteaux), les obligations (polir l'éducation même sans aucune inspiration musicale par l'apprentissage du piano pour en jouer dans les soirées mondaines, désir des parents d'exhiber leur progéniture). Le total décharnement de la musique de Mozart, réduite à un squelette de stimuli, symbolise le rongement de l'art.

Sectionner la pensée et les désirs des individus qui pourraient entraver le profit de l'opresseur se double automatiquement d'une **ablation du sensible** : inhiber les sensations, interdire les sentiments. Finalement, si l'intellect est repoussé, le sensible annihilé, il ne reste plus que l'enveloppe corporelle, de vulgaires pantins aisément agités ou rigidifiés à souhait.

Stratégie, l'art de l'immobilisation devient un réflexe, une seconde nature. Consciemment ou non, l'habitude est celle de pousser les êtres à la tempérance, prolongement du type d'apprentissage militaire présenté dans *Hair*, où tout fait et geste est contrôlé et ritualisé. Cette déviance est mise en valeur dans *Man on the Moon*, où le décor de la maison des parents du jeune Andy illustre rigidité et division. Le désordre est proscrit, les portes sont fermées, l'espace bien délimité, et chacun joue dans sa chambre. Ce qui frappe dans cette scène d'ouverture est l'immensité de l'espace intérieur, bien que divisé à l'infini, en contraste total avec l'expression moléculaire des habitants, excepté Andy, qui saute sur son lit et s'adresse à un public aussi infini qu'imaginaire. Pour contourner l'interdiction paternelle de jouer seul, il va chercher Caroline, sa petite sœur, pour l'inclure dans son numéro, et le déplacement met l'accent sur le décor. On passe à un plan large, et le son insiste sur le vide de la maison où manque la chaleur humaine, sur le bruit des portes qui ne cessent de claquer, sur la distance qui sépare le frère de la sœur pourtant tous deux très jeunes et au potentiel ludique élevé. Leur vie est, comme pour les patients de l'hôpital psychiatrique, cataloguée, subdivisée ; chaque espace est divisé et alloué à une personne particulière. Aucune interaction n'est possible ou recherchée en ces lieux, excepté par Andy.

Dans les recoins de l'imaginaire : rejet de l'espace vide de la maison (leurre de la nécessité de Caroline), concentration sur l'espace personnel (dans sa chambre, dans sa tête)

L'exemple de Bancini dans l'institut de Ratched illustre parfaitement cette réduction de l'être à l'inexistence au sein d'un groupe. Se plaignant très souvent d'être fatigué pour attirer l'attention, il a également l'habitude de se déplacer dans l'institut, voire de déranger des groupes justement pour qu'on l'écoute. Lors des séances de thérapies, dès qu'il s'approche trop du groupe traité par Ratched, un des surveillants le ramène dans l'espace autorisé et le force à s'asseoir en appuyant fortement sur ses épaules. Il en va de même pour celui qui aime danser, se dégourdir les jambes en dessinant de grands cercles, apparemment joyeux : il est apaisé sur le champ.

Contention de l'énergie humaine : constante tempérance

L'exemple de Cheswick est lui aussi très révélateur. Lorsqu'il s'emporte lors d'une séance de thérapie et se met à hurler comme un enfant, on le transporte de force à l'étage supérieur pour lui faire recevoir des électrochocs, pour court-circuiter toute énergie excessive, ici, des pleurs et des cris. Une fois à l'étage, il est rejoint par McMurphy et Chief, les trois individus qui ont été considérés comme délinquants. La raison que donne l'infirmière pour justifier les électrochocs d'un des patients est frappante : « he's a little upset ». L'adjectif *upset*, qui signifie énervé, contrarié voire malade, est précédé du quantificateur *a little*, atténuant la force sémantique du terme. Ce court dialogue illustre efficacement l'énorme disproportion qui réside entre la cause et l'effet, et une certaine flexibilité de l'adjectif permet l'insertion de la vision du patient comme machine qui, ici, commence à se détraquer. On ne peut qu'imaginer ce qu'ils reçoivent en cas de fort trouble, et la fin du film nous donne raison : la lobotomie est l'acte final, le dernier recours en cas de trop fortes perturbations, la castration ultime de Nurse Ratched (symbolique - ablation de l'être - et littérale - ablation de la masculinité des patients) : « Chopping away the brain. Frontal-lobe castration. I guess if she can't cut below the belt, she'll do it above the eyes », précisait Kesey¹⁶⁷. Mais il s'agit d'un système bien huilé, et les patients de l'étage sont habitués aux cris comme des prisonniers du

¹⁶⁷ Ken Kesey, *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, Signet Books, New York, 1962, p. 165.

couloir de la mort. Rien ne les surprend, ni même Cheswick qui hurle et s'agrippe à McMurphy lorsqu'il est temps d'aller recevoir son *traitement*. Tout comme dans *Hair*, l'arrivée d'un novice dans un lieu qui a ses habitudes et ses routines apporte un regard neuf et une lucidité nécessaire. Les plans sur McMurphy, qui découvre l'ampleur du pouvoir institutionnel de l'institut dans cette séquence sur les électrochocs, rappellent au spectateur le degré excessif de ce qui lui est dévoilé : il s'agit non pas d'une stratégie éthique de la part du réalisateur - le spectateur voit bien qu'il s'agit d'un abus - mais d'une technique emphatique magnifiant l'intensité du dégoût ressenti par le spectateur à travers le regard de McMurphy. Dans un monde qui sectionne toute sensibilité, Forman choisit, dans cette scène, non de procéder à une simple exposition de faits avec une retenue de la caméra, mais d'intensifier l'implication émotionnelle du spectateur, comme un anti-venin au poison constaté.

Dans d'autres scènes, l'implication émotionnelle atteint son paroxysme car la mise en scène vient sectionner le sensible non seulement chez les personnages, mais aussi chez le spectateur. Elle se concentre notamment sur Taber, alors qu'il subit un sort encore plus déraisonné que Bancini : on le voit se mettre à hurler au milieu d'une des séances de thérapie parce qu'une cigarette s'est glissée accidentellement dans le bas de son pantalon et lui brûle la cheville. Ne sachant ce qui lui cause cette douleur soudaine, il hurle et se débat, comportement considéré comme fou et nécessitant l'intervention des assistants qui l'emmènent de force hors de la salle. Le rationnel de l'institut est absent, et la folie est surtout

celle du fonctionnement de cet organisme qui ne sait ou ne veut même pas reconnaître une simple brûlure pour ce qu'elle est, voyant de l'hystérie dans toutes les réactions des patients, de la simple plainte « I'm tired » de Bancini aux cris de douleur de Taber. Le même traitement est appliqué dans tous les cas sans aucune échelle, justice ou adaptation à la réalité des individus. Concernant l'implication du spectateur, il faut rappeler que la cigarette est le centre d'un jeu, car la dimension ludique est capitale. Les patients se lancent l'objet comme un ballon dans une passe à dix, pour empêcher Harding de l'attraper (il s'agit de la sienne). Ratched calme le groupe, et la cigarette finit dans le bas du pantalon de Taber, le spectateur étant le seul à la voir : tout au long de cette scène, le spectateur rit avec le groupe de cette plaisanterie, et la caméra mime notre regard qui suit l'objectif comme dans un match de tennis, avec un minimum de plans et de nombreux travellings rapides. On est impliqué émotionnellement et heureux de les voir rire enfin, et même si c'est au détriment d'un des leurs, la blague est gentille. Une fois l'ordre restauré, la caméra revient de temps à autre sur la cheville de Taber, nous faisant anticiper le moment où il sentira les premiers signes de brûlure, et les plans qui étirent l'action entre chaque regard sur la cheville créent un suspens comique centré sur l'anticipation de la chute : le spectateur tente de détecter, dans chaque plan sur le visage de Taber, le moindre signe de surprise. L'implication du spectateur est donc absolue : il fait partie de la plaisanterie, et est le seul à en connaître tous les éléments, devenant le point de résonance de la scène. La soudaine et extrême réaction du personnel qui traîne Taber loin du groupe et de notre regard sectionne la chute, court-circuite le rire qui n'a pu avoir lieu, et nous fait ainsi vivre ce que les patients ressentent jour après jour, cette ablation du sensible dès sa moindre manifestation. C'est notre propre rire qui est ici frappé de plein fouet, et cette victimisation du spectateur participe de la construction de l'oppression collective qui ne connaît aucune limite.

Naturellement, le contexte le plus propice à cette étude de la fixité violente est la guerre et dans *Hair*, les scènes de formation de Claude avant le départ pour le Vietnam permettent une étude de l'assèchement de l'esprit parallèle à la rigueur physique dans la construction de **machines de guerre**. L'aspect mécanique exigé de l'armée, par rapport à la flexibilité de l'esprit célébrée par la troupe de Berger, est exprimé par scènes successives illustrant la rapide dégradation de l'être. L'espace est déjà un bouleversement majeur, la caméra sur pied (statique) révélant des rangées de lits similaires et bien faits, sans couleurs ; c'est un plan oppressant après les longues balades dans Central Park, dans la rivière et les rues de New York. Les troupes de soldats qui marchent ou courent dehors chantent à l'unisson un refrain,

bouillage de crâne qui transforme les hommes en armes : « I want to be an Air Force Major, I want to live a life of danger » ou « I want to go to Vietnam », paroles destinées à éradiquer les peurs humaines des combattants et à les rendre, pour les besoins de la guerre, inhumains au possible. Le chant n'est plus synonyme d'expression des sentiments, de découverte des sens ou de célébration de l'esprit comme la tribu de *Hair* le comprend ; il est devenu simple signification, sans poésie ou passion, pur message subliminal, martèlement d'informations. Ce n'est même pas de la musique, mais une suite de sons associés à des idées bien nettes. Kubrick n'a pas non plus manqué l'occasion de critiquer ces coutumes, mais il a choisi, dans *Full Metal Jacket* [1987], la voie de la satire extrême. Les chants sont vulgaires, au premier degré, et ainsi tant ridicules que la distance critique est aisément suscitée : « Mama and Papa were laying in bed / Mama rolled over and this is what she said / Oh, give me some... », histoire se clôturant par un absurde « Mmm, good ! ». Pour ce qui est du bouillage de crâne, rien n'est implicite chez Kubrick : « Ho Chi Minh is a son of a bitch / Got the blueballs, crabs and the seven-year itch ». Le registre de langue reflète le niveau éthique de l'armée et la cruelle absence de toute subtilité. Il tourne également en dérision la prière du soir, les soldats tenant fermement leur fusil à leur côté et récitant la prière du fusil : « This is my rifle. There are many like it, but this one is mine. My rifle is my best friend. It is my life. (...) Amen ». Prier d'avoir les bons réflexes pour bien tuer.

Si Kubrick a choisi la voie de la dénonciation par la caricature, Forman a davantage recours à l'observation, ce qui explique que la caméra reste assez statique, et que le montage se veuille illustratif et documentaire. Comme nous l'avons vu à propos de la critique de l'absurdité de la guerre, il n'a pas pour objectif de dénoncer ce type de conflit majeur tout au long de *Hair*, d'où cette pudeur par rapport à d'autres films comme *Full Metal Jacket*, *The Deer Hunter* [*Voyage au bout de l'enfer*, Michael Cimino, 1978] ou encore *Platoon* [Oliver Stone, 1986], mais surtout, il s'appuie sur l'aspect mécanique des corps. Ce qui l'intéresse par-dessus tout, c'est l'absence de vie de ce milieu, en opposition avec la gestuelle et le caractère explosif de la tribu de New York. Il faut donc considérer ces scènes sur l'armée et la guerre comme le deuxième volet d'un diptyque : énergie et rigidité. C'est une mise en perspective de la légitimité du message des hippies et de la vitalité de cette génération, détruite par une guerre absurde. Tout ce qui constitue une critique de l'armée et de cette guerre est donc le négatif de la célébration de la liberté et de l'expression ; c'est l'étude de tout ce qui peut si facilement les anéantir.

L'alignement des membres des corps des soldats est toujours impressionnant dans sa continuité, et le réalisateur propose plusieurs plans attirant l'attention sur cette fixité dans le mouvement.

La force des axes dans le cadrage : lignes infinies de chair sans âme

Si *Ratched* représentait le côté robotique de la chair, tout le corps résonnant de métal, on est en présence ici d'une robotisation du squelette, les articulations fonctionnant en cadence et toujours au même rythme, tandis que les membres semblent rigides comme de l'acier. Malgré le contexte musical, le fait que ces pas soient bien une chorégraphie accompagnant une chanson, on reste dans le décharnement, à l'opposé d'une autre danse squelettique au cinéma, celle de Tim Burton dans *Corpse Bride* [*Les noces funèbres*, 2005].

Si la guerre suscite toujours des réflexions sur la nature des actes commis pour le pays, propos explicité dans *Munich* [Spielberg, 2005] à la fin duquel le personnage principal agonise sur la question « ai-je commis des meurtres ? », la réalité d'**assassinats psychologiques** et non physiques est tout aussi forte chez Forman, encore plus sensible aux sectionnements des identités. Le *traitement* mentionné plus haut, reçu par les internés de l'institut psychiatrique de *Cuckoo's Nest*, symbolise cette rupture brutale et sauvage de l'énergie humaine, ce court-circuit de l'être. Dans son roman, Kesey compare explicitement cette scène d'électrochocs à une crucifixion : « climbs on the table without any help and spreads his arms out to fit the shadow. A switch snaps the clasps on his wrists, ankles, clamping him into the shadow. (...) Put on those things like headphones, crown of silver thorns over the graphite at his temples »¹⁶⁸. La table est en forme de croix, des lanières serrent ses poignets et sa tête, et Chief décrit l'appareil en forme de casque qui vient se coller à ses tempes comme une couronne d'épines. Chief l'observe, rappelant que la sentence est publique, sert d'exemple. Le courant électrique vide le corps tout autant que la crucifixion qui fait

¹⁶⁸ Ibid., p. 237.

couler le sang, mais ici, tout est propre et aseptisé.

Le film conserve cette image christique par quelques références ponctuelles. Le personnage d'Ellis est, comme dans le roman, comme cloué au mur, les bras écartés.

La scène d'électrochocs, bien que moins explicite que chez Kesey, conserve le parallèle. La scène est violente par sa brutalité, exprimée par le calme des nombreux médecins autour de McMurphy qui contraste avec la force du choc qui secoue son corps ; l'appareil vient autour de sa tête former la couronne, et la caméra met en valeur, par son placement près du thorax, les mains des médecins qui immobilisent ses membres, le statufiant pendant la douleur convulsive.

Cependant, l'allusion reste discrète et le thème christique reste thématique : McMurphy est le sauveur qui se sacrifie à la fin du film pour que Billy puisse connaître l'amour avec Candy, et il a sauvé Chief qui finira par s'évader. La scène n'est pas comparable, dans son traitement, à celle de Scorsese dans *Boxcar Bertha* [1972] (une réelle crucifixion), ou à celle de Sean Penn dans *Into the Wild* [2007], film suggérant le Christ par la ressemblance physique (barbe, visage émacié, cheveux longs, maigreur, torse nu, bras en croix). Au-delà de l'interprétation thématique, la scène accède surtout à la représentation d'une pure exécution. Davantage ancrée dans le réalisme médical que dans la symbolique christique, elle reste près du personnage, surtout de son visage, centrée sur ce qu'il ressent, et avant l'exécution, elle présente en détails toute la préparation. Tout comme un condamné exécuté sur la chaise électrique, McMurphy connaît tous les stades du couloir de la mort jusqu'à la sentence. Il patiente sur le banc des accusés dans le couloir avec Chief, banc à l'évidence réservé à tous les futurs « choqués ». Cheswick y était assis et est sorti de la chambre peu après, comme un mort sur un brancard, inerte.

L'arrivée dans la pièce est marquée par un temps de pause, typique des condamnations à mort. Le condamné contemple avec horreur la salle d'exécution, son dernier espace, et la caméra magnifie l'appel de la mort par un plan sur le brancard encerclé de médecins, comme regroupés autour d'un cercueil ou d'une chaise de torture, et par un plan sur McMurphy qui perd son sourire.

Ils installent McMurphy sur le brancard, forcent son corps à l'horizontal, lui ôtent son chewing gum pendant que ce dernier garde l'esprit vif et continue de plaisanter. Ces petits détails, comme le retrait de ses chaussures, du chewing gum, le mouvement du corps qui se met en position, participent du réalisme de la scène et de la montée de la tension. Les bourreaux sont méticuleux, c'est là leur routine, et le retrait du chewing gum est comme l'abandon du cigare ou de la chique avant la pendaison. On lui applique du liquide conducteur sur les tempes, et McMurphy pose des questions au sujet de ce nouvel élément comme au sujet du bout de caoutchouc qu'on lui demande de mordre. L'anticipation est construite dans la mise en place de ces accessoires : le conducteur qui suggère la force du courant, le caoutchouc la réaction violente du corps. Le conducteur est semblable, dans les exécutions à la chaise électrique, à l'eau imbibant l'éponge placée sur la tête du condamné, sous le casque relié au

courant. Quant à l'acte lui-même, il est frappant de simplicité. Un médecin tourne le bouton ajustant l'intensité électrique alors qu'une infirmière tient le casque sur les tempes du patient. Un léger bruit signale le contact de l'électricité avec le corps de McMurphy et son corps se rigidifie, comme hypertendu, court-circuité. La caméra se pose ensuite sur son visage, en très gros plan, le seul très gros plan du film sur son visage, et elle invite le spectateur à partager sa souffrance alors qu'il tente de trouver son souffle et de détendre ses muscles. La position de sa bouche autour du caoutchouc rappelle le visage d'un bébé serrant sa tétine, une régression brutale qui semble annihiler toute l'identité de ce personnage si vif et singulier, un effacement radical de ce qui dérange le plus les bourreaux et le réel meurtrier (Ratched). Il ne reste que l'homme, presque inerte et conforme à un moule, et dans cette régression, vulnérable et dépendent.

Cette exécution morale est la réaction de l'institut à une bagarre entre patients et gardes provoquée par une séance de thérapie pendant laquelle les patients se sont rebellés contre Ratched. Au lieu d'apaiser ou de contrôler l'énergie débordante de ces individus qui, coupés du monde, ne savent pas la maîtriser, l'institut la court-circuite, l'anéantit par la foudre.

1.3.4 Disparitions

Nous avons mis au jour les représentations de violences morales, d'attaques sur l'esprit plus que sur le corps, même concernant la robotisation, aliénation du sentiment de liberté au sein même du corps. Elles reposent sur une implication maximale du spectateur, qui est poussé au centre des champs de force du film pour ressentir l'horreur du tarissement de toute forme d'expression. Cependant, les films ne s'arrêtent pas aux agressions mentales, représentant également la progressive perte de l'enveloppe corporelle jusqu'à la mort

physique ; tout doit disparaître. Une fois sur le territoire des oppresseurs, les héros sont soumis à la loi de la dépossession, et l'on assiste à l'arrachement progressif ou brutal de l'être à lui-même. Ce détachement passe souvent par la mutation de l'uniforme, ôtant à l'individu sa couleur et sa texture pour le faire correspondre à un stéréotype voire à un clone, transformant l'humanité en un potentiel de modelage.

Forman procède donc en deux temps : il dote ses personnages principaux d'un habit significatif, hautement symbolique mais toujours réaliste, et étudie ensuite la tentative souvent efficace des oppresseurs de supprimer ce symbole.

Opprimer passe par **le dépouillement**, la privation des héritages ou d'éventuelles protections par l'habit. Le premier acte oppresseur sur McMurphy est ainsi l'étiquetage de toutes ses possessions contenues dans un vieux sac. Il est intéressant de constater que lorsque la jeune infirmière Miss Pilbow annonce à Ratched la présence de Mac, « Mister McMurphy is here », elle fait entrer le sac (tenu par un des *Black Boys*) dans le bureau des infirmières tandis que l'homme est bien rejeté derrière la porte. Les objets sont des vêtements (une paire de chaussettes, un tee-shirt) et leur sortie du sac le premier dépouillement du personnage qui se poursuivra avec la progressive imposition de l'habit psychiatrique.

Cette réaction face à l'habit déviant - presque sauvage, le jean rappelant le cowboy - est adoptée par les parents de Berger, dont le jean est l'habit coutumier et si représentatif, et considéré par ses parents comme une souillure. Rappelons que la mère offre immédiatement de le laver, tandis que le père lui reproche d'être sale. A la fête de Sheila, toute la troupe est identifiée par les vêtements hippies hautement colorés et fantaisistes, rappelant l'importance du costume social. En outre, la seule façon qu'a Berger de s'introduire chez les soldats de l'armée pour voir Claude est de prendre l'habit. Déguisé en soldat, l'habit fait le moine pour l'armée qui jette un rapide coup d'œil et le laisse entrer une fois le grade identifié.

Parmi de multiples scènes raillant le corps de l'armée, celles de l'examen physique sont les plus symboliques. Le dépouillement des hommes est mis en scène de façon crue : leur vulnérabilité est accentuée par des plans sur les juges qui prennent des notes et chantent gaiement leur goût pour les corps noirs et blancs, raillerie suggérant la dévoration des corps, moins homosexuelle que carnassière¹⁶⁹. L'exposition des corps comme affaiblissement de l'être rappelle bien la scène de *Midnight Express* [Alan Parker, 1978] où le corps est rigidifié et bien exposé au regard.

¹⁶⁹ C'est aussi l'allusion à la politique américaine de l'époque contre le croisement des races (*miscegenation*).

Mise à nu de Billy Hayes dans Midnight Express

Dépouillements dans Hair

La tonalité est radicalement différente chez Alan Parker, qui plonge le spectateur dans la noirceur de l'arrestation de Billy par la police turque, première étape d'une chaîne de violences. Chez Forman, c'est la mise au jour de l'humiliation des futurs soldats sous prétexte qu'une telle mise à nu est nécessaire et objective. Les deux films affichent la déviance des manœuvres, l'un par le dramatique (atmosphère inquiétante autour de Billy), et l'autre par l'ironie. Le dévoilement du corps dans *Hair* est ritualisé et insensible. Le zoom arrière, lent et en rythme avec la chanson, mime le retrait de l'habit comme un drap soulevé pour accéder à une intimité violée.

Claude et les autres candidats se cachent, et les regards sont appréhensifs. Jugé uniquement sur le corps, sur sa force, son état et son potentiel, l'être est réduit à ses fonctions anatomiques. L'un des candidats tient d'ailleurs à exprimer sa personnalité par son corps, fantaisie moquée par les juges. Scène dérangeante par son ambiguïté de ton (presque tragi-comique), elle précède les chansons célébrant les Noirs et les Blancs qui accompagnent les candidats et leur nudité. Un très frêle soldat se présente en caleçon, maigre et petit, léger comme une plume,

mais d'un pas décidé, démarche rappelant Chaplin ou Woody Allen (on pense à *Take the Money and Run* [*Prends l'oseille et tire-toi*, 1969] et la scène où, avec cette même démarche et une serviette de bain blanche couvrant son corps des mollets au nombril, Virgil se prépare pour un dîner) : les pieds tournés vers l'extérieur et le corps rejeté en arrière, les bras en rythme énergétique de haut en bas. On lui demande de tout enlever, mais il garde ses chaussettes. Par maniaquerie ou jubilation du pouvoir de mettre à nu, ils insistent pour qu'il les enlève, ordre qu'il feint de ne pas entendre. Un signe de tête du général suffit, et un homme trapu vient soulever le candidat comme il saisirait un objet, tandis que deux autres lui retirent les chaussettes, révélant du vernis à ongle rouge. La chute est comique, mais la scène ne tombe pas entièrement dans le domaine comique en raison du traitement précédant la chute. Cette légèreté dans le soulèvement de l'homme pour lui retirer ses chaussettes frappe par le choc entre l'intime (le retrait des chaussettes avant de se coucher) et le public, ou plus exactement, par l'intrusion du public dans l'intime. L'expression est une trace de l'être, et à l'évidence, dans ces scènes de dépouillement, toute molécule est sous contrôle. On constate l'équilibre dans cette scène entre le rire et le dégoût. Le dégoût est à l'évidence l'outil critique, mais à quoi sert le rire ? Il n'est pas employé pour relativiser la tension de la scène, mais pour marquer le surgissement de l'imprévu. Rire de surprise après une période d'anticipation, la chute est mêlée de répulsion (les rires des juges) et de compréhension de ces rires, le caractère féminin des pieds du soldat étant totalement inattendu et légèrement ridicule chez un soldat. On est bien dans le comique burlesque que l'on retrouve encore une fois chez Woody Allen, qui mélange souvent choc et dérision, dans la mesure où la scène joue sur le contraste entre l'aspect fantaisiste du personnage et la signification sociale et morale que la scène implique.

Enfin, nous pouvons rappeler d'autres exemples illustrant les tentatives de métamorphose du costume, comme Cécile de Volanges qui est dépouillée de sa robe de jeune fille puis transformée en femme fatale par le costume rouge que Merteuil réussit à lui faire porter, ou encore Coalhouse Walker Jr dont le costume est l'un des déclencheurs de la tragédie qui s'ensuit puisque la richesse qu'il suggère irrite les pompiers. Son refus du moindre dépouillement mènera à son exécution en costume. N'oublions pas que Valmont est acculé à la fin du film et ne voit comme unique porte de sortie que la possibilité de s'enfuir en empruntant un déguisement. Miroir du désespoir, le changement de costume reste l'emblème de l'aliénation. C'est un emploi esthétique qui met en valeur l'oppression identitaire, et non une approche métonymique définissant les personnages uniquement par leurs atours.

Forman se démontre réaliste et tragique dans son désir de mitiger la force de ses héros. Dans la plupart des films, le héros meneur finit par mourir ou disparaître, laissant derrière lui les traces de son combat. McMurphy meurt étouffé par Chief (mais avant cela lobotomisé par l'institut), Valmont dans un duel, Berger au Vietnam, Coalhouse tué par la police, Kaufman par le cancer, Mozart par l'épuisement. Larry Flynt perd Althea, Lorenzo est exécuté et Goya suit ses fantômes. Cependant, toutes ces morts ne sont jamais le point d'orgue du schéma dramatique, car le spectateur sait déjà quel chemin prennent les personnages, qui se sont frottés à un système verruqueux, ont été contaminés par ses microbes, et meurent de leur contact trop proche avec un monde mortifère. Ce qui intéresse Forman n'est pas l'acte de mourir, mais le moment où l'être cesse d'exister intérieurement. Que l'enveloppe corporelle cesse de fonctionner reste anatomique, mais la mort réelle semble chez Forman être une **mort d'identité**, lente et douloureuse. Il dépeint ce lent processus, puis le moment, en une scène, où l'être semble avoir quitté le corps, annonçant la mort physique imminente. Il ne s'agit pas de violences psychologiques, plus ponctuelles, mais de la dissolution du personnage à l'écran.

Dans *Hair*, ce lent processus est montré en deux étapes, concernant la préparation à la guerre affectant Claude et Berger à différents degrés. La première étape, concernant Claude, est sa lente descente dans les enfers de la lutte physique, les plans l'enterrant progressivement. Le décor, l'horizon dans le cadre et le regard vont progressivement se clôturer pour ramener la vie à la plus infime des échelles : un plan sur les lits alignés est accompagné des mots de la chanson *Walking in Space* « doors locked, blinds pulled ». A la description spatiale par la caméra vient donc s'ajouter, comme un sous-titre, la description par les mots de cet espace clos. La caméra reste statique, et le plan suivant est le début d'une succession de scènes d'entraînement. On les voit courir, s'étirer en mouvements rapides et répétitifs, les bras allant de haut en bas, progression qui va les mener de plus en plus vers la terre, la poussière et la boue. Lorsqu'ils sont suspendus à des barreaux, tentant d'avancer par le travail sur les bras, le sol n'est même plus visible ; tout ce que l'on perçoit est une poignée d'hommes sous une construction jaune vif avançant comme des animaux, comme sous terre, les jambes s'agitant comme des pattes d'insectes. Dans la poussière, ils rampent comme des vers, les pieds de leur chef leur rappelant leur position et n'hésitant pas à les piétiner. Le comique n'est pas absent, rappelant l'absurdité de l'entreprise : lorsqu'ils sont en équilibre entre deux cordes horizontales et doivent coordonner leurs mouvements pour progresser d'un bout à l'autre d'un grand fossé, la tonalité devient comique lorsque la plupart des soldats perdent leur équilibre et tanguent entre les cordes comme des clowns, cette première séquence se clôturant avec la chute de l'un d'eux dans l'eau boueuse. Toutes ces scènes se succèdent en rythme, chacune

durant environ trois secondes, chacune enterrant les soldats un peu plus et témoignant de la dernière trace d'humanité perceptible en eux (notamment dans le passage comique) avant qu'ils ne deviennent les robots filmés peu avant par Forman. Cette descente aux enfers est toujours illustrée par les paroles de la chanson *Walking In Space* alors qu'ils traversent avec peine une rivière boueuse, le fusil au-dessus des épaules, pour finir dans la terre, ou lorsque leurs yeux infectés par les gaz peinent à s'ouvrir : les mots « They bury us in soot / Pretending it's our chore / They ship us off to war », « Our eyes are open wide » accompagnent le plan où le visage de Claude disparaît dans la fumée blanche.

La deuxième étape est le départ pour le Vietnam, synonyme de mort, celle de Berger et de nombreux soldats. Leur pénétration dans l'avion qui les emmène est leur entrée dans le couloir de la mort, en direction du vide, du noir, du rien, représentation du sacrifice de milliers de corps lancés en rythme et sans scrupule dans le néant.

Avec *Cuckoo's Nest*, c'est également le jeu sur les couleurs qui marque la dissolution, mais cette fois, c'est le blanc qui annonce l'arrivée de la mort. Il faut observer le contraste entre l'arrivée de McMurphy et ses derniers mouvements pour détecter un étonnant parallèle. Son entrée dans l'institut met beaucoup en valeur son allure, aux deux sens du terme, apparence et démarche. Le travelling arrière lui ouvrant le passage accompagne sa danse allègre, que la proximité des deux Black boys renforce. En contraste avec le blanc fade et uniforme des deux hommes, ressortent, chez McMurphy, le bleu du jean et de la chemise en jean et le marron foncé du manteau. La scène précédente montrait deux agents de police en noir et blanc autour de McMurphy : la même chorégraphie, mais des couleurs plus fusionnelles entre les trois personnages. Le passage du noir au blanc brillant autour de

McMurphy a pour effet de révéler le personnage central presque comme une entrée théâtrale : McMurphy surgit de l'image, porteur de couleurs dans un monde exsangue.

L'image est inversée comme le reflet de la première ou son négatif : le sac est porté à gauche dans la première et par l'homme de droite dans la seconde, comme si un axe invisible scindait l'espace et marquait la limite entre l'hôpital et l'espace de Ratched. Une fois dans le blanc limpide de l'institut virginal de l'infirmière, on est dans un autre monde, aux données opposées au monde connu, aux règles inverses. McMurphy est un prisonnier dans le premier (condamné pour crimes et délits, la prison étant symbolisée par les policiers qui l'amènent) et un homme feignant la folie pour être plus libre dans le second (en tout cas, il s'imagine plus libre dans un institut qu'en prison, et espère pouvoir en sortir). Cette liberté est bien sûr illusoire mais au début du film, ni le personnage ni le spectateur n'imaginent se retrouver dans un environnement si peu éloigné d'une prison. Il paraît évident à présent que le glissement représenté par l'axe invisible et la symétrie des deux scènes est une entrée dans le microcosme du monde où les menottes sont peut-être invisibles, mais en aucun cas inexistantes.

Ce surgissement du personnage par le changement des couleurs est comme celui de la lumière sur la toile au début d'une projection ; c'est l'arrivée de McMurphy qui fait démarrer l'histoire et c'est lui qui changera la dynamique de la communauté. Mais il est surtout marquant par le parallèle établi entre cette émergence hors du noir, cette éruption du nouvel élément, et son évanescence. Sa sortie de scène n'est pas la mort par étouffement que lui donne Chief qui est une libération et non un acte destructeur, mais son arrivée dans le dortoir avant cette fin physique. Toujours encadré de deux hommes en blanc, il est cette fois totalement transformé, transmuté même - lobotomisé - en patient docile, le clone tant désiré de Nurse Ratched. Vêtu de blanc sans l'ombre d'une couleur vive, sans la trace d'un vêtement

de jean, il avance tel un automate, la tête se balançant comme celle d'une marionnette, et est mis au lit. Le cœur du personnage a été percé, son cerveau sectionné, tout son être reconfiguré, et son allure n'est plus spécifique. Elle est banale, au sens le plus négatif du terme : convenue, fade et impersonnelle.

Difficulté de la saisie du personnage : mort dans l'impersonnalité

Le point commun, le sac porté sur la droite, vient clore la boucle par un rappel de l'encadrement éternel du personnage par une institution. Les bras sont ballants, mais ce n'est pas la démarche nonchalante du cowboy. Le passage de l'image au blanc, excepté son sac (McMurphy est réduit à ses possessions originelles, dont il ne se souvient sans doute plus), est déjà une peinture de mort ; il ne porte plus que l'habit psychiatrique blanc, sans chemise bleue ou t-shirt vert visibles dessous, sans cigarettes coincées dans la manche, sans le calepin des paris dans la poche. Ce blanc poudreux fait figure de linceul mortuaire, et il fait penser à la chaux qu'on balance à la pelle, comme sur le corps de Mozart réduit au commun des mortels dans une fosse terrestre.

Berger et McMurphy disparaissent tous deux dans le néant, Berger dans le noir et McMurphy dans le blanc, les deux couleurs de la mort. Forman emploie un second motif après la disparition par l'usage de la couleur, celui de la noyade. La noyade est une image qui assimile l'être aux éléments qui l'entourent. Comme expliqué précédemment, les adultes sédentaires se fondent dans leur habitat et la jeune génération est comme muée par le besoin irrépressible de bouger et de vagabonder, ainsi que d'affirmer ses propres couleurs. Leurs morts sont ainsi représentées par la fusion de l'être avec les choses, comme happés à jamais par le monde. La noyade métaphorique est l'arrêt du battement de cœur, un moment de doute,

par exemple chez Andy Kaufman qui ne sait qui il est et comment orienter sa vie, un lent processus chez Valmont qui se fait happer de toutes parts par le monde.

Chez Andy, c'est par l'outil des décors que la noyade est figurée, le drap de son lit lui laissant tout juste la tête au dehors alors qu'il se perd dans ses rôles infinis, cherchant son centre.

Dans *Valmont*, c'est l'outil du cadre qui permet la métaphore. En faisant disparaître son héros du cadre de la caméra progressivement, Forman signifie son évaporation. Une fois hors champ, le personnage n'est plus. Comme nous l'avons vu précédemment, il occupe, tout au long du film, des espaces variés qui se resserrent de plus en plus autour de lui. Il finit par occuper essentiellement le second plan voire l'arrière-plan dans la deuxième partie du film, et est à peine visible au milieu de la folie des rues, se noyant littéralement dans la foule (il n'est d'ailleurs pas anodin que Valmont feigne la noyade pour attirer l'attention de Madame de Tourvel comme un appel à l'aide ludique).

Valmont à l'arrière-plan : dans les derniers espaces du cadre avant l'asphyxie

La disparition : Valmont hors-cadre, la mort suggérée par le regard hors-champ (plus aucun espace disponible, asphyxie ultime du personnage)

De manière tout autant symbolique, Mozart se noie progressivement dans l'image fantomatique de Leopold. Comme nous l'avons analysé précédemment, l'image que Mozart conserve de Leopold est celle d'une ombre, et Wolfgang sombre progressivement dans cette masse. Il se fond dans cette ombre dans l'embrassade sur les escaliers, la recrée sur scène à l'image du commandeur, puis se perd dans sa hantise et endosse, dans une scène, la cape noire si symbolique. Sa mort hors-champ est une disparition de son énergie, lente et progressive, anticipée par le spectateur. La caméra, qui le quitte pour se poser sur Salieri dans sa conversation avec Constanze, revient enfin sur Mozart, les yeux dans le vide. Il s'est simplement évanoui ; il a fini, au bout de longues souffrances qui l'écartelaient de toutes parts, par se dissoudre, englouti définitivement dans l'ombre de ses pères.

Engloutissement dans la cape noire de Leopold

La permanence de l'ombre : utilisation de la cape par Salieri (image 1) et assimilation du costume par Wolfgang (image 2, Mozart réellement sous la cape)

Du visible à l'invisible : l'engloutissement dans la mort

On peut remarquer que le doublon ombre-lumière est le motif représentatif de cette déchirure qui finit par tuer Mozart. L'ombre de Leopold apparaît à contre-jour sur les escaliers, Don Giovanni est pris par les flammes de l'enfer sur ordre de la statue du Commandeur, les plans sous la neige font apparaître le contraste entre le blanc mortuaire du sol et la cape noire de

Mozart, et ce dernier meurt à l'aube dans un bain de soleil atténué par l'ombre des meubles et de Constanze au-dessus de son corps, pour finir dans un trou noir couvert de chaux blanche. Petit à petit, Mozart sera associé, dans les plans, aux deux couleurs mortuaires, réunies pour signifier sa lente et progressive disparition dans les tons binaires du noir et blanc.

Ce motif de la noyade est enfin réel chez Althea qui succombe à une overdose dans son bain. La scène est travaillée de manière à signifier le choc de cette mort pour Larry Flynt, même si le personnage s'évaporait depuis longtemps. En réalité, le corps d'Althea a été découvert par l'infirmière de Flynt qui l'a sorti du bain et qui, sur ordre de Larry, a tenté une réanimation. La narration de Flynt accentue son sentiment d'impuissance ; puis il relativise cette mort en précisant qu'elle est sans doute préférable à une lente agonie due au SIDA. Dans le film, la noyade est une condensation de deux motifs qui ont toujours marqué Forman au sujet de la mort : les morts soudaines, l'arrachement de l'être à la vie, absurde et cruel (vision de Flynt dans le film) et la disparition lente et progressive qui est difficilement ressentie en raison de l'absence de choc (spectateur).

*« Sur l'onde calme et noire où dorment les étoiles
La blanche Ophélie flotte comme un grand lys »¹⁷⁰*

Althea souffre des drogues dont elle est devenue dépendante pendant toute la dernière partie du film, son teint devenant de plus en plus fantomatique, comme si elle plongeait en douceur dans cette image finale. Douceur et brutalité sont dans ce tableau : le choc est dans la rigidité du corps nu, inerte et livide, la douceur dans le flottement presque angélique du corps dans l'eau limpide aux couleurs de velours, une Ophélie ondoyant « comme un grand lys ».

¹⁷⁰ *Ophélie*, Arthur Rimbaud, dans *Œuvres Complètes*, Champion, 2007, p. 524, poème écrit à propos du personnage d'*Hamlet* de William Shakespeare.

La mort de Coalhouse Walker Jr. est à la fois anticipée (ordre de Waldo de tirer), et choquante (mise à mort alors qu'il se rend), offrant un entre-deux instable et désagréable. Ici aussi, le moment exact de la mort n'est pas montré à l'écran : il se situe entre le plan sur le fusil qui se déclenche (on peut voir le feu au bout du canon illuminer le plan) et celui sur Father qui sursaute au son du coup de feu. La lente chute de Walker sur les escaliers est impossible à définir : qu'il soit encore conscient puis tombant soudain ou tué sur le coup et emporté par son corps qui fait encore quelques pas, dans cette pénombre et ce plan large, le spectateur ne sait où situer la mort.

La mort disséminée : un appel aux différents regards

Enfin, de manière encore plus ostentatoire, la mort de Lorenzo dans *Goya's Ghosts* est l'image même de la mort insaisissable. La mise en scène semble mimer l'anticipation presque spectaculaire de l'exécution de Lorenzo, avec de nombreux plans sur la foule qui hurle et s'excite, sur l'arrivée de Lorenzo sur un âne puis son installation au garrot, accompagnés par le bruit des tambours signalant l'arrivée du roi qui vient assister à l'acte et donner l'ordre. De nombreux gros plans sur Lorenzo en proie à la panique de la mise à mort imminente participent de la montée de la tension de la scène. Mais une fois le moment arrivé, la caméra prend du recul, se place derrière Lorenzo sans adopter pour autant le point de vue du bourreau, et en silence, extrêmement rapidement, le garrot est tourné. La caméra ne prend pas le temps de montrer la tête de Lorenzo qui tombe et le corps qui devient inerte, et aucun plan

ne vient saisir la disparition de la vie dans son visage. Ce sont les réactions qui sont privilégiées, comme celle du père Gregorio, du roi qui part immédiatement (le spectacle est terminé), de la foule qui se disperse.

Dans cette rapidité de l'enchaînement des actions et dans la chute de l'attention de la foule aussitôt l'acte exécuté, réside un sentiment étrange de frustration et d'insatisfaction, non au sens de désir de voir, mais dans la mesure où l'impression est que la mort tant mise en suspens et anticipée n'a pas pu être saisie, embrassée, vécue. La mise en scène conjugue donc l'immédiateté de l'exécution (un geste si simple, silencieux, et efficace), sa douceur (sort réservé uniquement aux hautes figures de la société par rapport à la pendaison), et sa violence (la capacité de prendre la vie en si peu de temps sans aucun effet dramatique). Le choc concerne la nature même de la mort, vertige la rapprochant tant de la vie, rendant la limite entre les deux si infime, presque invisible. La seule réalité saisissable est le corps inerte de Lorenzo quelques secondes plus tard, décroché du garrot pour être mis sur une charrette l'emmenant, à la fin du film, au cimetière. Le corps mort est palpable, concret, mais le moment de passage de l'état de vie à celui de mort reste invisible, symbolisé par le placement de la caméra lors de l'exécution.

Une eau-forte de Goya représente une scène de garrot, œuvre suggérée dans le film lorsque le personnage de Goya, présent à l'exécution en tant qu'observateur, en réalise l'esquisse. Il force les traits de Lorenzo en dépeignant l'horreur exprimée par son visage. Un autre dessin réel de Goya représente la scène de manière plus calme, plus simple.

Quant à Goya, personnage fuyant, il est coupé du monde par sa surdité, et est représenté très souvent seul. Sa femme est absente du film (il semble vivre uniquement avec ses chiens), et sa solitude suggère une évanescence proche de la mort physique. Seul son regard perdure, éternellement happé par le monde. Un des tableaux réels du peintre représente bien sa position, et le film y fait allusion discrètement : le chien¹⁷¹.

¹⁷¹ Huile sur enduit, 1820-1823.

Ce tableau est marquant par sa représentation de la présence dans l'absence, à l'image du personnage du peintre dans le film : «

Et si le chien était aussi, en symbiose plastique, un portrait, une métaphore de portrait humain, une réflexion sur notre condition ? Et pourquoi pas, un autoportrait de Goya lui-même métamorphosé en chien ? »¹⁷² Le film propose déjà de fréquents gros plans sur des chiens perdus au milieu du monde, convoquant l'image du tableau. Ensuite, Goya lui-même est associé au chien dans la scène où Inès vient le voir à sa sortie de prison : guidé par la réaction de ses chiens, Goya devine une présence humaine derrière la porte. Telle une métamorphose, Goya emploie ses chiens comme substitut à son ouïe défaillante, repère dans le monde menaçant. Enfin, lorsqu'il peint Inès, un plan sur le chien qui tourne la tête accompagne le regard de Goya qui se tourne vers un de ses tableaux, et lorsqu'Inès nie que l'homme peint est un fantôme, c'est le chien qui réagit en revenant face à la caméra avant le plan sur Goya, comme s'il représentait ses réactions internes : il reste le pivot du regard artistique (de Goya ou de Forman), et est souvent isolé dans le cadre, « si présent et si absent en même temps »¹⁷³.

Chiens perdus

¹⁷² Antonio Saura cité par Francisco Calvo Serraller, *Goya (Peintures)*, Imprimerie Nationale, 2009, p. 282.

¹⁷³ Ibid.

Identification

Dans son enfance, Forman a connu les deux modes (choc et anesthésie) de la confrontation avec la mort séparément, et il les analyse de la sorte, comparant le mode de disparition de ses parents, progressif et lent, et celui de son chien de compagnie, brutal - le chien de *Goya's Ghosts* trouve peut-être une résonance biographique : « The brutal fact of life is that all the great losses of my childhood had a feeling of flatness about them, a sense of the anticlimax, while my separation from the dachshund was sheer pain.

»¹⁷⁴.

Il insiste sur l'impuissance de l'être face à la disparition brutale d'un proche, et il ne s'agit pas nécessairement de la mort - le chien n'est pas mort - mais bien d'un départ abrupt. On retrouve bien dans ses films ces deux motifs, et la mort physique, même si elle n'est pas autant significative que l'effacement, reste marquante parce qu'elle est le moment où l'énergie disparaît définitivement, à l'image des jambes de McMurphy qui se débattent énergiquement

¹⁷⁴ Milos Forman, *Turnaround*, Faber and Faber, New York, 1993, p. 20.

dans l'asphyxie, comme si une partie du personnage était encore là, enfouie, malgré l'apparente apathie de ce patient lobotomisé. Les yeux écarquillés du valet dans *Valmont* sont l'expression du choc, comme le sont les cris de Larry Flynt, ceux de Constanze au chevet de Mozart. Il y a toujours un effacement avant la disparition finale, et c'est dans *Man on the Moon* que les deux modes fusionnent dans l'espace du fondu enchaîné : le visage d'Andy, mourant et riant, se fond en son visage mortuaire et blanc. La transition est bien visible ; la technique du fondu enchaîné permet de passer d'une image à l'autre petit à petit, en les superposant en l'espace de quelques centièmes de secondes, et l'arrivée est ce visage inerte, une destination brutale par rapport au rire de départ, mais amenée en douceur.

1.3.5 Engagements

Nous avons déjà abordé ponctuellement la notion d'engagement, mais sous l'angle d'une seule définition : pouvons-nous concevoir Forman comme un artiste engagé politiquement ? A cette question, nous avons répondu, lors d'analyses de scènes, qu'il semblait malencontreux d'employer ces termes. L'engagement, naturellement, n'est pas unidimensionnel. Mais on pense souvent, en premier, au combat politique à la manière d'Emile Zola (l'article *J'accuse* [1898] lors de l'affaire Dreyfus), de Voltaire (son combat pour la liberté de penser, son implication dans l'affaire Calas), de Victor Hugo (contre Napoléon III dans *Les Châtiments* [1853], contre la peine de mort dans *Le Dernier Jour d'un Condamné* [1829]), ou au cinéma, dans certains films de Ken Loach (*Land and Freedom* [1995], *The Wind That Shakes the Barley* [*Le vent se lève*, 2006]), d'Eisenstein, souvent associés au cinéma de propagande, de Costa-Gavras (*L'aveu* [1970]), d'Alan Parker (*Midnight Express* [1978], *Mississippi Burning* [1988], *Evita* [1996]), d'Oliver Stone (*Born on the Fourth of July* [*Né un 4 juillet*, 1989]) ou de Michael Moore (*Bowling for Columbine* [2002], *Fahrenheit 9/11* [2004]). Pascal Dupuy, Christiane Passevant et Larry Portis, dans

leur introduction au numéro 127 de la Revue *L'homme et la Société* centrée sur le cinéma engagé (*Cinéma engagé, cinéma enragé*), rappellent que l'engagement inclut plusieurs dimensions (sociales, philosophiques, artistiques...) et c'est par une typologie qu'ils proposent une première tentative de définition : la propagande, les films de critique sociale, les films de critique des institutions en place, certains suscitant une résistance collective, d'autres une prise de conscience. Surtout, ils insistent sur l'inclusion d'un cinéma qui pose des problématiques, qui déclenche des réflexions, définissant alors la rage du cinéma engagé comme une inépuisable introspection du monde qui ne fait que dévoiler de nouveaux dérèglements.

A partir de cette première organisation, tentons de situer le cinéma américain de Forman. A l'évidence, un cinéma de propagande ne convient pas à ce réalisateur qui a dans ses années tchèques, conçu un cinéma par réaction au réalisme socialiste des années soixante, ce qui rappelle la définition du réalisme en littérature par Dominique Noguez : « chaque réalisme est l'antiréalisme d'un autre »¹⁷⁵. Forman s'est déjà construit face à un réalisme stéréotypé, « esthétique étatique obéissant à l'idéologie soviétique à travers les directives de représentation du Parti, appliquées par une institution cinématographique de type stalinien »¹⁷⁶, proposant des films centrés sur des anti-héros, faisant intervenir des non-professionnels et critiquant le système qui pousse les jeunes à se perdre dans d'absurdes devoirs. Ses premiers films, ainsi que ceux de Chytilová et de Jaromil Jireš, marquent le début de la nouvelle vague tchèque en 1963 qui inclut de nombreux étudiants de la FAMU, comme Forman, et qui revendique un cinéma anti conventionnel : « through thematic or formal breaks with the conventions of Socialist Realism »¹⁷⁷. Même aux Etats-Unis, son cinéma se détache de toute tentative de conviction du spectateur d'une idée politique particulière ou de toute démarche de mise en place d'une action collective. La dimension sociale, par contre, est commune à tous ses films. Il se rapprocherait des films à dimension sociale de Loach (*The Navigators* [2001], *Sweet Sixteen* [2002], *Just a Kiss* [2004]), de ceux de Jim Sheridan (*In America* [2002]) ou de Robert Altman (*Gosford Park* [2001]). Le souci du détail dans la peinture sociale, par le soin apporté aux costumes ou au registre de langue (costumes de *Ragtime* et de *Valmont*, costumes et langage de Constanze dans *Amadeus*...), la prégnance de scènes de rues plongeant le spectateur dans la foule et révélant les différentes strates sociales

¹⁷⁵ Frank Curot, *Styles filmiques : Cassavetes, Forman, Kiarostami, Loach, Pialat, Les réalismes*, Minard, 2004, p. 72.

¹⁷⁶ Ibid.

¹⁷⁷ Peter Hames, *The Czechoslovak New Wave*, Second Edition, Wallflower Press, London, 2005, p. 29.

(*Ragtime*, *Valmont*, *Amadeus*) et une caméra en retrait favorisant l'enregistrement du réel semblable à un effet de direct, participent bien d'une démarche de constat social.

La critique se construit également dans les choix scénaristiques : *Ragtime* propose par exemple une orchestration d'événements dramatiques centrée autour d'une jalousie financière et sociale de Blancs envers un Noir. C'est finalement une entreprise de dénonciation de dysfonctionnements des systèmes ou des sociétés, de signalement des dérèglements. Forman se pose en accusateur, comme lors de son entretien avec Michel Ciment pour la sortie de *The People vs Larry Flynt*, où il revient sur ce point pour justifier son approche, se manifestant, comme Ciment le formule, dans « son rejet de toute forme de répression »¹⁷⁸ par rapport à son traitement plus ambigu de personnages comme Flynt. Son projet semble bien ancré dans une entreprise de combat par la dénonciation et l'exposition de dysfonctionnements. Quant à la cible, il s'agit de la société, et d'après son traitement et ses choix d'adaptations, du fonctionnement même de la structure « société », de tout temps et de toute civilisation, une « démarche combative »¹⁷⁹ vouée à diagnostiquer les troubles sociaux. Nous reviendrons sur cette notion au terme de notre étude.

¹⁷⁸ Michel Ciment, *Entretien avec Milos Forman, Les enfants des années 60*, dans *Positif* n°433, Jean-Michel Place, Paris, mars 1997, p. 19.

¹⁷⁹ Termes employés à propos de Todd Haynes par Pascal Dupuy dans le numéro 127 de la Revue *L'homme et la Société, Cinéma engagé, cinéma enragé*, L'Harmattan, mars 1998, p. 120.

II

2. Ex-pressions : la stratégie de l'écart

Démarche combative : si cette conclusion est appropriée, au regard de l'exposition des multi-dysfonctionnements du monde se répétant dans l'Histoire dans les films de Forman, il convient à présent d'aller plus loin. La mise en scène des excès du monde se double d'une représentation détaillée des mécanismes de révélation de ces anomalies par des personnages meneurs qui se plaisent à rompre les amarres du système pour embarquer dans un voyage libertaire. Une grande partie de chaque film se consacre même exclusivement à cette échappée, à la peinture des sentiments liés à une telle absence de structure, à l'appel à l'exploration de toutes les possibilités. Si un grand axe concerne la révélation des mécanismes de pression, un axe parallèle tout aussi important examine les outils d'ex-pression, et non seulement ce qui la supprime. Le cinéma de Forman ne semble pas pessimiste malgré les dénouements tragiques pour ses personnages (nous reviendrons sur cette question), et de nombreux spectateurs et critiques attestent de l'effet galvanisant de ses films, rappelant la notion de combat. Peut-on alors parler de films libertaires, iconoclastes ? La première réponse que nous pourrions apporter réside sans doute dans l'étude de cet écart prôné par les personnages principaux : contournements des lois, déviations voire déviances, tensions perpétuellement orientées vers les chemins non tracés, leurs comportements se rapprochent de ceux des libertins et appellent continuellement à un anticonformisme puissant. Peut-on appliquer cette vision à celle de Forman et parler d'un art du détour ?

2.1 L'art du détour

S'il est un art du détour, il semble présenter une architecture propre et réfléchie. Cette œuvre américaine est concentrée, car même si elle explore divers sujets, plusieurs époques, différents modes d'expression, elle reste axée sur la liberté, artistique entre autres, et la force nécessaire à la réunion de l'être avec sa liberté se manifeste par un détournement. Cette stratégie semble s'apparenter à celle des dirigeants qui contribuent tant à la suppression de ce droit par de multiples et cruels détournements de lois diverses, mais n'est-elle pas radicalement opposée ? La définition du détour ne pourra pas être obtenue par une étude isolée de la vie des personnages centraux. L'écart n'aura de sens que par rapport à une ligne directrice imposée, à un chemin tracé et encouragé, et ainsi, il se pose comme un défi : combien de visages possibles ? Pourrons-nous dégager, à partir de la mise en valeur des détournements opérés dans les films par les libertaires, une architecture commune à tous ou le détour sera-t-il, par essence, toujours pluriel, irrémédiablement multiforme ?

2.1.1 Antihéros

Dans ces films, la notion d'écart implique immédiatement la transgression, une entorse aux règles, une échappée hors du système. Elle est logiquement liée à un besoin d'espace, à la recherche d'un interstice suffisant pour respirer en dehors des normes. Ainsi l'une des premières caractéristiques des personnages meneurs des films de Forman est le hors-norme, voire le hors-la-loi, qualité qui suggère immédiatement des parallèles avec de fameux personnages anti-conventionnels du cinéma comme ceux de *Three Godfathers* [*Le Fils du Désert*, John Ford, 1948], de *Unforgiven* [*Impitoyable*, Clint Eastwood, 1992] ou hors du western, *Dirty Harry* [*L'inspecteur Harry*, Don Siegel, 1971] et de nombreux personnages marqués par l'interprétation de Clint Eastwood ou de Jack Nicholson, même de Woody Allen. On pense au personnage interprété à contre-emploi par Mel Gibson dans *Payback* [Brian Helgeland, 1999] dans le domaine policier, à celui de John Travolta, également à contre-emploi, dans *Pulp Fiction* [Quentin Tarantino, 1994], sans oublier Charlot, « the little man bucking the system »¹⁸⁰.

Il semble y avoir, chez le réalisateur d'origine tchèque, une tendance à préférer des meneurs singuliers, curieux et souvent excessifs, qui commettent parfois des actes héroïques, mais non motivés par l'altruisme, du type *héros malgré lui*, comme celui que représente Bernie

¹⁸⁰ Frank Beaver, *Dictionary of Film Terms*, Peter Lang publishing, New York, 2009, p. 16.

Laplante interprété par Dustin Hoffman dans *Hero*¹⁸¹ [*Héros Malgré Lui*, Stephen Frears, 1993]. On pourrait s'appuyer sur la définition suivante, issue du dictionnaire des termes filmiques de Frank Beaver, car elle semble correspondre à la représentation classique de l'anti-héros au cinéma : « non-heroic individual - often apathetic, angry, and indifferent to social, political, and moral concerns »¹⁸².

Dans quelle mesure peut-on associer les personnages meneurs de Forman à la figure de l'antihéros ? Qu'est-ce qui les fait appartenir à une hors classe ? Nous nous appuyerons sur des éléments typiquement liés à la définition de l'antihéros, mais surtout sur des caractéristiques qui magnifient leur singularité au sein d'une masse nébuleuse, ce qui rappellera par ailleurs que l'intérêt de Forman réside principalement dans l'étude du hors-norme dont l'existence se fonde dans son rapport à des chemins imposés.

Dans la définition de l'écart se trouve déjà l'infraction, et elle caractérise les personnages qui présentent tous le désir ou le besoin d'enfreindre les règles et cela, souvent dans l'excès. On nous présente de **véritables hors-la-loi, des criminels**, des personnages asociaux, rappelant les bio-pics sur les bandits comme Jesse James. L'excès accompagne-t-il la démarche déviante des personnages ou la construit-il ? Ces antihéros sont-ils purement excessifs ou manifestent-ils un art du contournement des règles rendu plus fort - peut-être dramatiquement - par l'excès ?

McMurphy a un casier judiciaire et purgeait une peine en prison avant d'être transféré dans l'institut psychiatrique. Ses méfaits passés sont tous marqués par un excès d'énergie, qu'ils soient qualifiés ainsi par le système juridique ou par le langage familier et prosaïque de McMurphy. Ils sont en effet énumérés par le docteur Spivey, qui lit le dossier de ce nouvel interné en sa présence, pour justifier son incarcération. Chaque nouvelle infraction est accompagnée d'un haussement de sourcils magnifiant la montée des chiffres : « one, two, three, four, you've got at least five arrests for assault ». Dans cette énumération de l'écart, l'excès se définit par la récidive, et il est confirmé par McMurphy, qui préfère le langage direct aux insinuations du langage corporel : « I fight and fuck too much », le quantifieur suffisant à exprimer la transgression. Ce passage au début du film sert à peindre l'image du criminel, d'un personnage qui a, déjà dans le passé, été placé en dehors de la société pour

¹⁸¹ *Accidental Hero* pour le titre britannique.

¹⁸² Frank Beaver, *Dictionary of Film Terms*, Peter Lang publishing, New York, 2009, p. 16.

avoir dépassé les limites des conventions fixées par les normes sociales, lois représentées dans cette scène par le Dr Spivey et rappelées par le contenu du dossier. Il est aussi jugé paresseux, et non respectueux des ordres. L'impression que dégage la scène est celle que McMurphy s'est construit sur ce mode, vit par l'art de l'écart, car outre la qualification de ses activités, qui pourrait s'expliquer par une atmosphère naturellement belliqueuse en milieu carcéral, le comportement du personnage en face du médecin travaille le contraste et force le hors-norme. Il erre sans cesse entre l'art de la conversation humaine et les gestes surprenants, inadéquats. Il complimente ainsi Spivey sur la taille du poisson qu'il voit sur une photographie (image prémonitoire de sa propre prise lors de sa virée en bateau), mais saisit le cadre et pose son bonnet, puis ses coudes, sur le bureau du médecin. Peu après, il revendique sa santé mentale mais frappe l'agrafeuse sur le bureau sans raison, objet qui n'apparaît pas dans le cadre. Cette fausse action est entièrement due à Jack Nicholson, qui improvise la scène avec le Dr Brooks, et qui décide d'introduire un geste puéril (fermer l'agrafeuse ouverte) et presque agressif (le poing fermé, le coup) au milieu du discours du médecin sur la probabilité que McMurphy feint la folie ; le geste s'inscrit parfaitement dans le discours.

Démarcation institutionnelle : Spivey dans son monde (plan large sur le centre du bureau/système, gros plan sur sa possession prisée « I'm awful proud of that picture ! »)

Déviances : regard excentré, dénaturation du symbole (appropriation de la photographie et du bureau), transgressions de la relation soignant-soigné

Déviance soudaine : la mise à mort de l'agrafeuse

Stratégie de feinte de la folie ou véritable architecture de la déviance, cet entremêlement de comportements opposés et saugrenus construit le gouffre qui sépare le personnage de la référence institutionnelle de la scène, et il est présenté sous l'angle de la spontanéité, renforcé par l'improvisation des acteurs. Il contribue à la vision de l'antihéros qui se forge dans le détachement par rapport à cette singularité, qui ne masque guère une évidente violence et une forte absence de logique (folie ?).

Si l'écart est associé à la démesure impulsive chez McMurphy, il est calculé et rationalisé chez Larry Flynt, correspondant davantage à un besoin concret de transgression qu'à une envie irrépressible. Dès l'enfance, le personnage est caractérisé par l'extralégal en raison de son exploitation d'alcool à l'âge de dix ans : il démontre alors une efficacité redoutable et innée à gérer les affaires par rapport à son frère, qui ne fait que suivre le mouvement. Larry est le cerveau de l'entreprise : il compte les billets, punit son père pour avoir bu l'alcool qu'il avait produit et mis en bouteille, et conclut que ses affaires sont honnêtes, « an honest buck » (un dollar honnête). Pour Flynt, il faut aller hors des sentiers battus pour se sortir de la pauvreté et réussir dans le monde : l'écart est pure nécessité. Les décors dépressifs soutiennent le concept de nécessité, ce que confirme également Flynt dans

son autobiographie : « when I was growing up, Magoffin County was the poorest in America. Hill people like me were isolated by dirt roads »¹⁸³.

Ses infractions adultes sont tout aussi régies par le besoin, non sans une certaine jubilation. Ses nombreuses désobéissances lui valent la prison, mais derrière elles sont toujours revendiqués le droit à la liberté et le refus de se plier aux bons désirs du système, même s'ils sont parfois légitimes. Lorsqu'il part en avion dans son jet privé, c'est pour répondre à l'interdiction de quitter l'état de Californie par le juge Mantke, et ce mouvement action-réaction est suggéré par le montage, qui associe la scène de l'interdiction à celle du départ en avion par une coupure intensifiant le lien cause-conséquence, et par le montage son, puisque l'interdiction verbale se fait entendre sur les images de la scène de l'avion. La loi est également représentée par son avocat, qui vient lui rappeler les impératifs légaux interdisant son envolée lors de son départ.

Certes, le besoin est aussi celui de la désobéissance, mais ses sacrifices et les risques qu'il prend confirment un besoin conscient et rationnel de résister au monde en place, nécessitant une stratégie du contournement. De plus, l'insertion de la caméra dans le quotidien de Flynt met au jour des actes non conventionnels dans l'intime, précédés d'une réflexion sur leur nature.

Lorsqu'il fait venir Althea dans son bureau par exemple, il semble se soucier de son âge, craignant le péril de son club s'il engage une mineure. Mais la loi est vite oubliée pendant la conversation, et le hors-la-loi se libère peu à peu au contact d'une autre rebelle. Il sort sa bouteille d'alcool fait maison, rappelant au spectateur son commerce d'enfance, lui en fait boire, puis ils font l'amour dans son bureau. Il cumule, en quelques minutes, plusieurs infractions : consommation d'alcool avec une mineure, détournement de mineur, et embauche d'une mineure dans un club de strip-tease, mais ces transgressions viennent clore une scène qui s'ouvrait sur la conscience des lois, insistant sur la notion de choix plus que sur l'impulsion.

Flynt intègre constamment l'écart à sa vie en société, condensant l'insertion nécessaire dans un monde auquel il participe, et sa propre identité. L'écart lui permet, à lui et à Althea, de coexister avec un monde qu'il conteste sans en être totalement aliéné (malgré les marques que laisse le contact avec le système). Ainsi, dans une scène très peu conventionnelle, Larry et Althea décident de se marier, union sociale et traditionnelle. Ils viennent de faire l'amour avec plusieurs partenaires féminines dans un jacuzzi, et Althea soulève l'idée du mariage lorsqu'ils

¹⁸³ Larry Flynt, *An Unseemly Man*, Bloomsbury, London, 1997, p. 3.

se retrouvent seuls. La première réaction de Larry est le refus, par peur de perdre son identité, son droit à l'adultère. Althea lui assure que sa définition du mariage n'inclut pas la fidélité, qu'elle souhaite elle aussi conserver leurs habitudes, et le mariage est accepté. Cette scène définit les deux personnages par l'écart par rapport à la norme sexuelle de leur communauté et de l'époque (hétérosexualité) et par rapport à la norme sociale (l'adultère comme faute). Ils incluent cette déviance dans leur définition du mariage, geste anticonformiste et anti-traditionnel, extravagant et original, qui leur permet de célébrer socialement leur union sans hypocrisie : c'est là l'exemple le plus net de leur position mitoyenne entre le monde et leur identité, position qui les place à l'intérieur du cercle social sans les faire sortir de leur cercle privé, à l'intersection des deux courbes.

D'après son autobiographie, la présence et l'intégration de l'écart dans leur relation est bien réelle : « The relationship that developed between Althea and me was not an ordinary one in any sense. It did not conform to conventional models of morality ; in fact, it flew in the face of American middle-class orthodoxy »¹⁸⁴. L'écart est très social pour Flynt qui insiste, par sa syntaxe, sur les termes « ordinary », « conventional », « morality », et « orthodoxy ». Il définit la norme de sa société d'alors, et se place en opposition avec elle par l'emploi répétitif de « not » et par l'usage de l'expression « flew in the face ». Il semble en tirer une certaine fierté, une forme de combat passif contre la rectitude morale de Cincinnati. Cependant, sa description du mariage n'est pas aussi extravagante que celle que propose Forman. Dans son livre, il insiste sur le caractère traditionnel des habits et de la cérémonie qu'Althea a souhaité avoir, source de l'idée de mariage et de son aspect conventionnel : « My grandmother and Althea both wanted a church wedding.

On August 21, 1976, at 1:30 in the afternoon, we were married in a traditional service conducted by the Reverend Sinks. (...)

We then led a procession of cars to the Bexley mansion, where a catered garden reception awaited the guests.

»¹⁸⁵. La description attire l'attention sur l'élan traditionnel de la cérémonie, mené par Althea, et sur le respect des conventions, par leur énumération dans un style sobre sans

¹⁸⁴ Ibid., p. 114.

¹⁸⁵ Ibid., p. 162.

implication. Flynt a suivi Althea, a respecté ses souhaits, et montre au lecteur qu'il est capable de conformité. Les photographies du mariage fournies par Flynt confirment la touche traditionnelle de l'événement.

Les scénaristes du film ont maintenu cet angle : « A montage of stills from a beautiful, traditional ceremony. Althea in a white gown. Larry in a 70's tux with fat lapels. The bride and groom kissing. Family and friends applaud »¹⁸⁶. Le film nous montre en effet un montage de photographies du mariage, mais on peut noter une intéressante évolution se détachant du scénario original : du traditionnel à l'émergence de l'écart, tableau se fondant peu à peu avec la nature des mariés, que leurs atours ne masquent que temporairement. Le tableau final n'est pas un rejet du traditionnel, les habits ne sont pas des costumes : c'est l'affirmation de leur extravagance au sein même des conventions.

Adaptation : de la tradition à la réalité d'un mélange (tradition/écart)

Le mariage publié : traditions (Larry à droite).¹⁸⁷

¹⁸⁶ Scott Alexander & Larry Karaszewski, *The People vs. Larry Flynt, The Shooting Script*, Newmarket Press, New York, 1996, p. 30.

¹⁸⁷ Ibid., p. 164.

Le film → traditions : le groupe, la pose, la sortie de l'église sous le riz.

Légers glissements : le sérieux d'Althea, le groupe d'Hustler.

L'extravagance dans la tradition : sensualité, sexualité, rejet de la bienséance

Forman utilise également Althea comme image de l'antihéros féminin : c'est elle qui déclenche chez Larry l'idée de la représentation du sexe féminin par son strip-tease, qui ose

briser les tabous avant lui, qui conjugue les partenaires masculins et féminins, et qui s'occupe des affaires : on voit Larry étudier les photos de son magazine d'un point de vue artistique (utilisation d'une loupe pour débusquer les faiblesses des clichés) tandis qu'Althea fait les comptes. Pendant la convalescence de Larry, elle prendra les rênes du magazine et mettra fin à l'étrange penchant religieux des derniers numéros. Elle semble, finalement, à l'origine de tout, image de la naissance du hors-norme : « we are porn again ! ».

Enfin, on peut considérer que la tribu de *Hair* est un condensé de ces deux caractérisations principales (le désir et la nécessité de la transgression), Berger et sa tribu refusant d'être régis par un pays qui opte pour la guerre et la rectitude (comme Larry Flynt), mais faisant également preuve de désirs juvéniles de délinquance (comme McMurphy), ce qui nuance leur acte de contestation politique qui, seul, pourrait les associer à des héros.

Leur résistance est manifeste dès les premiers plans, représentant l'incinération de l'appel de l'armée. Elle se poursuit dans leur refus de la conformité lors d'événements mondains et dans leur tentative de convaincre Claude de ne pas aller au Vietnam. Ils sont dans l'extralégal par leur consommation de drogues, en raison de leur arrestation, le refus de l'incorporation. Leur besoin d'escapade est, quant à lui, constant : la caméra met en valeur leur impossible fixité dans l'espace (danses, courses, sautilllements, déplacements incluant le voyage jusque dans le Nevada pour voir Claude) et la danse devient rapidement la métaphore de ce besoin irrépressible et presque incontrôlable de mouvement. Ces vagabondages s'accompagnent de désobéissances adolescentes (Sheila qui fume de la marijuana et ment à ses parents), de moqueries des bourgeois, et de hurlements enfantins dans la prison. Ils sont en dehors du cercle légal par leurs actes (intrusion dans une soirée mondaine, tapage, destruction de l'appel de l'armée et du drapeau américain), et par leurs désirs.

La définition du hors-norme chez ces personnages implique une double dynamique qui n'est pas sans suggérer que le désir de l'écart et l'acte rationnel sont inextricables, imposant l'excès comme élément fondateur ou exponentiel. Si l'acte rationnel est facilement compréhensible, participant du combat social et politique, comment expliquer le pur désir d'insubordination ?

L'insubordination, comme nous venons de le voir, repose sur deux modes mais sont-ils disjoints ? Certes, l'élan combatif semble plus perçant et pressant : l'écart est nécessaire au libre-arbitre, la loi du rejet permet de faire table-rase des conventions et des directives, jusqu'à

l'absurde et l'excès, pour retrouver enfin des désirs propres. Il semble alors difficile de trouver une fonction dans la désobéissance pure, si ce n'est qu'elle est jouissive. Mais Forman semble reconnaître un lien unissant ces deux pics d'insoumission, comme si les personnages étaient mus par un réflexe enfantin de rébellion qui finit par être transcendé en force mouvante, comme s'il s'éloignait petit à petit de l'antihéros (« angry », « indifferent to social, political, and moral concerns ») pour se rapprocher, sans jamais l'atteindre, d'une forme de héros, à l'image du contestataire, du combattant, du meneur. On nous propose ainsi des images d'**enfants terribles**, progressivement transmutés, devant la caméra, en adultes rebelles.

Presque tous les antihéros formaniens représentent cette image. De Mozart, l'éternel enfant au rire puéril qui aime les jeux, défie les parents, et arbore un vocabulaire sommaire et scatologique, à la tribu de *Hair* qui se moque du monde et ne cherche que le plaisir des jeux et des baignades, en passant par Kaufman, qui ne jure que par les crèmes glacées et *Lassie*, et qui fait des caprices devant les dirigeants de sa chaîne, ou Valmont, qui préfère jouer au duel qu'entrer dans une relation adulte, l'enfant hurle, proteste, et pique des crises, excès émotionnel récurrent dans les films, comme l'illustrent les deux plans suivants.

Caprices

A un certain degré, même Coalhouse Walker Jr. s'apparente à l'enfant capricieux qui ne cèdera jamais aux refus de l'autorité tant qu'il n'aura pas ce qu'il demande, prêt à d'extrêmes comportements pour signifier sa rage. Tous paient un certain prix pour leurs enfantillages, mais ils bénéficient aussi de scènes magnifiant leur potentiel combatif au sein du caprice : Coalhouse face à Conklin devient, par l'œil de la caméra, un combattant du racisme ; Mozart choque la Cour par son langage mais, dans la même scène, rappelle son élégance lors de sa description d'une scène des *Noces de Figaro* ; Flynt passe du fou en procès au miroir de la

folie du monde qui s'acharne sur un homme de mauvais goût lorsque la caméra s'attarde sur la cruauté des observateurs.

Mais l'exemple de McMurphy face à Nurse Ratched illustre la transition entre les deux modes de manière encore plus ostentatoire. Dans une scène très euphorisante, McMurphy se voit refuser l'autorisation de modifier l'emploi du temps de la journée pour regarder un match de base-ball à la télévision, sous prétexte que le vote qu'il a obtenu (une majorité de voix) ne compte plus dès lors que la séance de thérapie est close. La réaction de McMurphy est d'abord puérile : il se met à hurler, secoue l'index, exige que la télévision soit allumée, et le fait qu'il s'en aille immédiatement après cette requête confirme la réalité d'un caprice, d'un besoin de gagner sur un terrain au moins, celui du volume. Il part s'asseoir sur le banc devant la télévision, vibrant de colère, puis il décide de feindre le match : le long plan fixe sur le personnage nous permet de voir l'idée germer lentement dans sa tête, d'apprécier le passage de la réaction puérile à la réflexion. Il se met alors à commenter vigoureusement les images inexistantes sur le poste, et attire ainsi les autres patients, qui le rejoignent et imitent son euphorie imaginaire. Ratched, qui avait auparavant manifesté sa suprématie législative - refus de validation du vote - fulmine. La colère est passée de l'autre côté, et la désobéissance, qui a germé dans un sentiment régressif, s'est transformée en résistance. McMurphy est évidemment satisfait de gagner ce match, volonté relativement puérile elle-même, mais les plans favorisent la vue d'ensemble : ils incluent les autres patients au lieu de se concentrer sur le visage de McMurphy qui aurait pu fixer Ratched et jubiler. Ce choix dans le cadre invite le spectateur à accéder à l'idée d'une action finalement altruiste, suggérant un bonheur complexe qui ne dépend pas uniquement de sa victoire personnelle.

Le principe de la désobéissance atteint même le réalisateur qui, dans sa façon de composer avec le monde pour réaliser ses films, se trouve régulièrement face à des obstacles, des figures d'autorité (chefs de studio par exemple), des règles, et qui finit souvent par se rebeller. Sa collaboration avec De Laurentiis ou sa tentative de convaincre l'Association japonaise de Sumo de filmer en décors réels l'ont laissé dans un profond désir de ne plus avoir affaire avec des chefs de studio. Négociations interminables, diplomatie, compromis, tous ces efforts ont mené à l'échec de *Hell Camp*, projet abandonné avant le tournage de *The People vs. Larry Flynt*, et un lien peut être établi avec l'insistance de Forman sur sa liberté envers les producteurs lors du casting pour Larry Flynt, ne serait-ce que par la continuité temporelle (maintenir sa liberté après une oppression politique sur un projet). Il réussit à obtenir de

Columbia une grande liberté concernant le casting : il n'a besoin de leur accord que pour l'acteur qui jouerait Flynt. Mais après une promesse vient la rétractation, et Columbia intervient dans son choix de recruter Courtney Love pour jouer Althea. Son passé fougueux, sa consommation de drogues, font grimper les assurances et personne n'accepte de prendre en charge cette « actrice à risque »¹⁸⁸. En enfant terrible, Forman convainc Woody Harrelson, Michael Hausman, et Oliver Stone de l'assurer ensemble à leurs frais, et ainsi, même si on pourrait voir ici un compromis, il y a bien la revendication d'une liberté individuelle qui transcende les pouvoirs économiques, une désobéissance subtile qui impose le choix au studio (et non sans risques). La vision personnelle prône toujours, et il n'est pas étonnant que Michel Ciment voie, dans la nature et le style des films de Forman, une désobéissance envers les genres : « en un sens, *Larry Flynt* est, après *Amadeus*, votre second biopic, mais il n'obéit pas à la loi du genre »¹⁸⁹. Nous reviendrons sur cette question des genres, mais nous pouvons attester pour l'instant d'une prégnance de la rébellion chez le cinéaste, qui dépasse l'approche thématique de ses films pour atteindre, dans une certaine mesure - sans saborder son projet - ses relations publiques et politiques lors de la réalisation.

Le hors-la-loi a souvent été incarné par le motif du sauvage au cinéma, sous les traits de l'Indien ou du cowboy malgracieux. Le western est déjà un genre fourmillant d'antihéros, que Clint Eastwood a poussé encore plus loin avec *Unforgiven* [*Impitoyable*, 1992], et Forman reprend cette image en repoussant davantage les limites.

Nous avons déjà mentionné, dans la première partie, cette allusion au sauvage comme métaphore de la naissance de la Nation dans *Cuckoo's Nest*, déclencheur de la hantise du rebelle chez les personnes de pouvoir. En reprenant le motif du sauvage, nous pouvons cette fois nous intéresser à la caractérisation des personnages rebelles plus qu'au scénario ou à la chasse aux sauvages, pour voir en quoi l'image mythique du sauvage (car il s'agit bien de la représentation collective), fondée sur l'imagerie du cowboy ou de l'Indien, apporte un nouvel angle à la définition du hors-la-loi, et renforce l'idée selon laquelle ce motif représente les impulsions naturelles de l'homme, les instincts, la liberté des émotions et des sentiments, par rapport au contrôle du civilisé. Telle une catharsis, l'Indien ou le cowboy libèrent le contenu, et cela, toujours dans l'excès.

¹⁸⁸ Michel Ciment, « *Les enfants des années 60* », entretien avec Milos Forman, dans *Positif* n°433, mars 1997, Editions Jean-Michel Place, Paris, p. 20.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 19.

Commençons tout d'abord par les portraits des antihéros : la tribu de *Hair* (en anglais « tribe » conserve, comme le français, la connotation indienne) vante ses cheveux longs, sa passion pour les chevaux et les vêtements colorés, caractéristiques suggérant la figure de l'Indien (notamment Hud) ; on retrouve cette image dans le maquillage de Younger Brother dans *Ragtime*, qui, à la manière des Indiens, se maquille le visage de la même couleur que la peau de ses acolytes pour signifier son appartenance au groupe et éviter qu'on ne le reconnaisse, ici, comme l'unique Blanc au milieu de Noirs ; enfin, le rire de Mozart n'est pas sans rappeler le cri de l'aborigène.

Les jeunes de *Hair* jouent aussi aux cowboys lorsqu'ils louent un cheval, et ils insèrent dans leur groupe un autre cowboy, Claude, qui réussit à attraper leur cheval fuyant avec acrobatie : « you're a real cowboy ! », s'écrie Berger. Quant à McMurphy, il présente les attributs ordinaires du western selon André Bazin (même si le western ne se réduit pas à ces éléments ou à des motifs), parfois détournés par l'humour (le cowboy ici n'est pas la réincarnation du preux chevalier de l'Ouest¹⁹⁰), comme l'illustrent les plans suivants :

« *La chevauchée et la bagarre* »¹⁹¹

Cette chevauchée, par rapport à celle de *Hair*, rappelle celle de Clint Eastwood dans *Unforgiven* [*Impitoyable*, Clint Eastwood, 1992], trop vieux pour monter convenablement (ici, McMurphy renverse la dynamique en appelant Bancini « old horse », équivalent de « vieille carne »). L'image du cowboy est renforcée par sa connivence avec Billy, plus jeune, qu'il initie, et la dispute de l'espace, et le western refait surface ponctuellement en convoquant quelques événements typiques et certains motifs majeurs du genre, si l'on se fie

¹⁹⁰ C'est là une des définitions du Westerner par Jean-Louis Leutrat et Suzanne Liandrat-Guigues dans *Les Cartes de l'Ouest, Un genre cinématographique : le western*, Armand Colin, Paris, 1990.

¹⁹¹ André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Les Editions du Cerf, quatorzième édition, Paris, 2002, p. 218.

par exemple à la liste présentée par Clélia Cohen¹⁹²: le détournement du train (le bus), le hold-up de la banque (saisie des cigarettes après avoir brisé la vitre du bureau des infirmières), l'emprisonnement, la purification (le jet d'eau), la traversée du fleuve (virée en bateau), l'évasion (Chief, ou McMurphy par une mort salutaire), le lynchage (étranglement de Ratched), l'amitié entre le cowboy et l'Indien (c'est d'ailleurs lors de la bagarre (deuxième plan) que l'Indien laisse tomber son arme invisible (le balai) pour venir, avec ses poings, aider le cowboy), et certains mots de vocabulaire convoquent les associations (« what's in the horse pill ? », « I bet a buck »). Michel Sineux voit dans ces éléments la représentation d'une « mythologique spécifiquement américaine »¹⁹³, où McMurphy est déjà l'homme de l'Ouest, symbole de la « persistance de l'esprit individualiste de conquête »¹⁹⁴, qui repousse les frontières et n'accepte pas les limites. Il est vrai que de nombreuses frontières sont régulièrement franchies par ce cowboy (bureau, vitre, cour...), dans l'espace physique ou mental.

Enfin, dans *Valmont* et *Man on the Moon*, c'est surtout le motif de l'Indien qui est explicitement dépeint chez les anti-héros.

Tout d'abord, la symbiose entre le héros et son cheval est plus qu'une simple amitié entre un homme et sa monture, notamment chez *Valmont*, rappelant cette impossible dissociation de l'Indien et de son cheval souvent maquillé des mêmes traits. Une scène en particulier, au montage extrêmement travaillé, suffit à exprimer cette fusion de l'être et de la bête.

Valmont, le plus souvent à cheval (pour courtiser ou se déplacer), est pressé de se rendre chez Madame de Tourvel qui vient de quitter Paris. Le cœur battant, désireux de la revoir et craignant de l'avoir fait fuir à jamais, il fait galoper son cheval à plein turbot. La caméra alterne entre des plans sur son visage et des plans sur les pattes du cheval et sur son corps, en cadence avec la musique. Les plans s'accélèrent et associent de plus en plus, toujours en rythme avec la musique qui elle aussi s'accélère, le cœur de *Valmont* (son désir d'aller vite, son amour pour Madame de Tourvel) et les pattes du cheval, comme s'il s'agissait de ses propres membres. Le montage instille du rythme dans la scène et participe de la peinture de la peur et d'une forte détermination, mais il associe également, par de nombreux parallèles entre l'homme et l'animal, les deux énergies.

¹⁹² Clélia Cohen, *Le western*, Editions Cahiers du Cinéma, collection Les Petits Cahiers, 2005.

¹⁹³ Michel Sineux, *Big Mother is Watching You* (sur *Vol au-dessus d'un nid de coucou*) dans *Positif* n°179, Editions Opta, Paris, mars 1976, p. 11.

¹⁹⁴ Ibid.

Devenu centaure, il ne fait qu'un avec l'animal et l'inclut dans ses actes et pensées. Il a même un arc et des flèches dans la scène où il courtise Madame de Tourvel. En effet, sans jamais descendre de sa monture, il l'invite à grimper et la fait jouer à l'Indien, l'amenant à tirer une flèche dans le ciel avec un arc, acte de sa mise en scène l'amenant à dîner (une dinde cuite percée par une flèche repose sur une table couverte de plats). On retrouve l'arme indienne dans *Cuckoo's Nest* où McMurphy (dont un des premiers sons dans le film est un cri indien) transforme une béquille en lance ou javelot, menaçant l'un des Black Boys depuis la piscine, et plus tard, il emploie l'image de la flèche pour orienter Cheswick à la barre du bateau : « straight as an arrow ! ».

Enfin, Andy Kaufman se plaît à travailler cette image, et le film l'associe à l'Indien par les accessoires et par la mise en scène qui joue sur la vision collective. Le choix des habits de Lynne par les costumiers du film (et les scénaristes) est révélateur lors de ses matchs de catch face à Andy : un jean dans le premier, et lors du second combat, jean, bottes, tresses et chapeau de cowboy. Cette cowgirl fait de lui l'Indien dans les combats, et il reprend ce rôle lors de son dernier spectacle à Carnegie Hall, où il fait venir sur scène une ancienne cowgirl d'un vieux film de 1931, Eleanor « Cody » Gould, âgée de quatre-vingt-quatorze ans. Il lui donne une monture, un petit cheval en bois à monter, et lui demande de reproduire la danse qu'elle avait exécutée dans le film. Elle s'effondre d'une crise cardiaque, et Andy vient la ressusciter, déguisé en Indien (plumes sur la tête) et chantant comme le chef guérisseur d'une tribu. Contrairement au script original de Larry Karaszewski et de Scott Alexander, Forman choisit de ne pas nous montrer Andy en coulisses enfilant son déguisement. Alors que la caméra est sur Eleanor allongée sur le sol et que tout le monde croit à un véritable accident, le chant indien se fait entendre hors champ et Andy l'Indien fait son entrée. L'association d'Andy et du personnage de l'Indien se fait donc plus forte et plus naturelle, l'illusion est

supprimée du spectacle. Enfin, son instrument privilégié est les congas, instrument lié aux populations d'Amérique du Sud.

Cowgirls...

...et l'Indien

Ce portrait de l'Indien à travers différents personnages exprime deux traits surtout : l'appartenance à la nature (libération de l'être) et la représentation de l'autre. L'Indien attire, dans la représentation collective, la curiosité sur ses rites, sa tribu. Il est l'autre, l'autochtone, l'étranger. A travers cette peinture, rassemblant toutes les représentations que le monde a pu se faire des Indiens, les personnages semblent extravagants, différents, ils attirent la curiosité du spectateur. Ils représentent également un certain côté hors-norme, et leurs actes délimitent finalement les seuils de tolérance de la société, quels que soient l'époque ou le lieu ; ils restent l'extrême opposé du civilisé, hors du système. Le côté ludique de l'Indien Valmont est souvent associé à de la puérilité en opposition à son rang social selon les personnages l'entourant. Andy Kaufman suscite le dégoût et la rage lorsqu'il joue son personnage de

catcheur mesquin contre la cowgirl ; cette dernière repart d'ailleurs convaincue qu'il est réellement son personnage :

Lynne : "You just pretend to be an asshole?"

Andy : "That's what I'm good at."

Lynne : "Yeah, you are, you are really good at it."

Il est important de préciser que la figure de l'Indien apparaît dans le domaine du ludique. Les personnages *jouent* à l'Indien. Lorsqu'ils choisissent d'incarner un personnage pour communiquer, faire rire ou plaire, l'Indien est leur premier choix parce qu'il exprime la joie (d'après la vision collective incluant le cri, les couleurs vives, le plein air, les danses), la liberté (les grands espaces) et un certain côté sauvage (ici au sens de hors-norme, d'être extraordinaire). Valmont séduit par l'Indien, McMurphy fait rire et communique avec Chief (il le fait aussi pour passer pour un fou, associant encore plus la figure de l'Indien au hors-norme), Andy pour provoquer des réactions ou apporter la jouissance de la résurrection, acte généreux de don de vie au public. Comme s'il catalysait toutes les énergies des héros et exorcisait leurs côtés hors-normes en les rendant plaisants et acceptables, le motif de l'Indien rappelle au spectateur une nature humaine encore capable de jeu, de joie et de créativité, non touchée par les multiples oppressions que la civilisation, même si elle est nécessaire, finit toujours par créer. On se rappelle cette définition du sauvage par Tocqueville : « Le sauvage est livré à lui-même dès qu'il peut agir. A peine s'il a connu l'autorité de la famille, il n'a jamais plié sa volonté devant celle de ses semblables, nul ne lui a appris à discerner une obéissance volontaire d'une honteuse sujétion, et il ignore jusqu'au nom de la loi. Pour lui, être libre, c'est échapper à presque tous les liens des sociétés »¹⁹⁵. Pour les êtres au pouvoir, ceux qui bénéficient le plus de cet état civilisé, la figure de l'Indien est l'image de la chute de l'empire, de la révolte face à la civilisation, historique (la colonisation) ou potentielle. Les personnages formaniens en révolte jouent plusieurs rôles pour affirmer leur individualisme et la nécessité d'une société non oppressive. L'Indien est leur persona, toujours révélée dans un cadre ludique ou théâtral à l'opposé de personnages du quotidien. Ce sont même parfois des personnages cowboys qui *jouent* aux Indiens (McMurphy), mais malgré la dimension ludique, cette persona n'est pas une simple distraction. Ces exemples mettent en valeur un point central de

¹⁹⁵ Alexis de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique, Tome 1*, Les Classiques, NumiLog, 2001, p. 865.

la dialectique formarienne : l'importance du spectacle comme mode d'expression et d'étude de l'homme, liant la force indienne à la résurrection.

Outre l'imagerie indienne, le cheval, omniprésent dans ces films, reste symbolique : celui de Lorenzo annonce sa mort lorsqu'il chute et mène à l'arrestation de son maître, il fait souvent irruption dans une pièce et fait claquer ses sabots, symbole du bouleversement du monde, et Mozart choisit de se déguiser en licorne, puissance virile et étrange union des contraires (mâle/femelle, pureté/impureté).

Centaure brisé

Nouvelle forme : centaure-licorne

Irruptions et bouleversements : cheval de guerre (dans une Eglise ou sur scène)

Les films continuent d'associer l'homme à la bête, quel que soit le symbole créé par l'union : par le montage dans *Amadeus*, l'arrivée en scène du cheval puis du petit est raccordée à Mozart et à son fils, dans un opéra dédié à Mozart (représentation de ses airs les plus populaires).

Animal continuellement en mouvement, symbole de vie et de mort, ailé, divin, imaginaire ou de guerre, il reste l'image de la fougue et concentre éternellement, comme ses maîtres, une infinité d'images.

Rappelons qu'il existe, au-delà de la figure symbolique de l'Indien, une forte préférence des antihéros pour l'état naturel des choses, les plaçant hors des codes sociaux (et non légaux) de la civilisation, que suggère encore le motif du cheval classiquement associé aux éléments de la terre. Ils favorisent la campagne, pour jouir plus aisément de leur liberté, même si la répartition n'est pas si nette, car un tel cloisonnement manquerait de réalisme. Mais l'étude des origines et des préférences des personnages principaux suggère une propension pour l'absence de structures sociales, plus abondante en pleine nature. Claude Bukowski vient de l'Oklahoma, Larry Flynt du Kentucky. Ces personnages sont tous issus d'un roman ou d'une vie réelle ; il serait donc erroné de dire que Forman choisit de donner à ses personnages une origine campagnarde. Mais il explique être toujours attiré par un ou plusieurs personnages lorsqu'il cherche à faire un film ; l'histoire a son importance, mais ce sont les personnages qui le fascinent et il est intéressant de noter cette similitude chez les personnages qui ont attiré son regard. Ils ont souvent grandi à la campagne, dans un coin relativement arriéré du pays, et même s'ils l'ont fui pour échapper aux serres parentales, ils portent en eux un sens du naturel, de la simplicité et surtout de la liberté. C'est également pour

cette raison que Forman accentue leur côté enfantin, renforçant leur côté ludique, le caractère sauvage de leur héritage.

A la ville, il semble que les personnages jouent un rôle, posent, proposent un visage social, mais à la campagne, ou plus précisément, hors du monde, même au cœur d'une ville, ils semblent retrouver leur identité, respirer, se laisser aller. On repense à Valmont qui privilégie la campagne, tombe à l'eau pour feindre la noyade et rit, rentrant trempé et boueux chez sa tante. Il prend place sur son fauteuil sans aucune grâce, les cheveux mouillés et sans perruque, toujours rieur. Ceci ne signifie pas qu'il n'est pas à son aise en société, mais il en ressort une préférence pour l'absence de murs, d'étaux et de conventions, pour la simplicité de l'être. Quelques plans accentuent le choc des civilisés face à ces créatures impropres.

Négligence : Mozart dans la neige, dépit de Leopold face au laisser-aller

Indolence de Valmont, choc de Rosemonde

La maladresse fait ainsi partie du portrait de l'être en mouvement, en opposition avec les individus fixés dans leur milieu et leurs gestes, ce « mouvement perpétuel » et cette « maladresse gestuelle »¹⁹⁶ dont parle Jean-Loup Bourget à propos des personnages de *Valmont* et notamment de Danceny : il est vrai que ce personnage fait preuve de maladresses

¹⁹⁶ Jean-Loup Bourget, *Eloge du gaspillage (Valmont)*, dans *Positif* n°346, décembre 1989, Editions Opta, Paris, p. 3.

constantes dans le jeu de l'amour, avant de maîtriser ses gestes, de démontrer son art de l'épée face à Gercourt et de finir par tuer Valmont dans le duel final. En tant qu'amant, il fait, paradoxalement au regard de son métier, de nombreuses fausses notes : il se prend les pieds dans sa harpe, lit des poèmes au lieu d'agir, et manque d'assurance dans le lit de Merteuil lorsqu'il est découvert par Valmont ; il finit par tomber du lit en se précipitant vers Valmont avec son épée, pour défendre Merteuil qui vient d'être giflée.

Expression de la vitalité juvénile selon Bourget, elle répondrait à la fixité de la pose qui « fige le désir »¹⁹⁷.

Au cœur de New York, la tribu de *Hair* présente cette même inclination pour le naturel. La chanson *Hair* définit bien leur côté sauvage :

'Let it fly in the breeze
And get caught in the trees
Give a home to the fleas in my hair
A home for fleas
A hive for bees
A nest for birds
There ain't no words
For the beauty, the splendor, the wonder of my
Hair, hair, hair'

Foyers des puces, des abeilles et autres insectes ou acariens, les cheveux symbolisent la symbiose avec la nature, et leurs vêtements une certaine harmonie : jeans, rejet du matérialisme et préférence pour les vêtements d'autres cultures comme ceux des peuples

¹⁹⁷ Ibid.

Indiens d'Amérique ou du tiers-monde (rejet de l'impérialisme américain). Le retour au naturel se traduit par le choix de vêtements de coton et non de matières synthétiques, et la nudité, récurrente dans le film, est le paroxysme de leur aspiration à la liberté, du rejet des conventions et notamment de la répression sexuelle. Ces choix rappellent la préférence de Mozart pour ses cheveux en bataille lorsqu'il n'est pas à la Cour, goût que l'on retrouve chez Kaufman et chez McMurphy, qui se décoiffent régulièrement.

Quant à la chorégraphie accompagnant l'hymne de la troupe de *Hair*, elle représente une explosion libertaire et animale : on les voit grimper aux barreaux, se battre, sauter comme des puces ou comme des enfants grimpent aux arbres. La réaction des autres est sans surprise : désir de détruire (la bagarre à la prison), d'ignorer (« I really don't care what you have to say Mr Berger », mots du majordome à la fête de Sheila), de purifier (« why don't you wash your hair ? » chez les parents de Berger), d'évacuer (la chasse aux sauvages à la fête de Sheila).

Enfin, cette simplicité se traduit par la recherche de la jouissance, du bonheur des sens, par une forme d'épicurisme, les héros aimant boire, manger, fumer, séduire, dormir, activités jugées primitives par la société si elles suffissent à elles seules à apporter le bonheur aux hommes. Certaines de ces caractéristiques se retrouvent chez des personnages secondaires faisant l'objet d'une puissante satire : Charles IV d'Espagne aime aussi s'adonner à ces activités de pure jouissance des sens, et on avait vu le traitement de la scène de la chasse sous l'angle du western, exposant l'imposteur derrière l'image du cowboy, approche caricaturale. Et c'est là l'une des clés de l'interprétation : le traitement. Les antiéros, dans leur excès, bénéficient toujours d'une forme de bienveillance, contrairement à leur Némésis, parce qu'ils ne recherchent pas le pouvoir, parce qu'ils ne sont cruels dans leur intempérance, et parce qu'ils ne se réduisent pas à leurs plaisirs.

Rapprochant les personnages de l'image du criminel ou du rebelle, leurs motifs continuent de les apparenter à des antiéros. Au départ, ces meneurs si attrayants et combattifs ont des **desseins purement individuels** et égocentriques, et non des impulsions altruistes. Les personnages établissent des pactes, font des paris, et protègent leur égo, rappelant des paroles de Forman : « I think it's true of any altruism that it's based on very egotistical motives »¹⁹⁸. Derrière les actes altruistes se cachent des prétextes et des manipulations.

¹⁹⁸ Peter Hames, *Five Filmmakers, Part Two Forman*, Daniel J. Goulding (Editor), Indiana University Press, avril 1994, p. 71.

Valmont tourne autour du pari établi entre Valmont et Merteuil concernant la conquête de Tourvel, et tous les événements y sont liés. En effet, Valmont finit par accepter de conquérir Cécile de Volanges lorsqu'il se sent particulièrement amoureux de Tourvel et frustré d'être rejeté. Ainsi, l'amplification du rôle de certains personnages (Danceny, Madame de Volanges) est due au jeu qui définit la relation entre Valmont et Merteuil : Merteuil est même la récompense d'une réussite du pari envers Tourvel, et ses actes correspondent toujours à une forme de séduction. Elle emploie la complicité (scène de l'opéra), le rejet (association féminine avec Cécile et rejet temporaire du prédateur Valmont « she's fifteen you monster »), la requête (conquérir Cécile), et le pari (conquérir Tourvel), schémas attraction-répulsion infinis qui ne peuvent que mener au tragique, à l'impossible contrôle de tous les éléments manipulés (rébellion de Danceny qui finit par causer la mort de Valmont). Pourtant, le film n'est pas tragique, et la tonalité reste dans l'entre-deux quand elle n'est pas ouvertement comique, notamment parce que la réelle source des événements tragiques est Merteuil, qui n'est pas l'objet d'étude principal du film. Valmont est impliqué dans la mesure où il ne peut s'empêcher d'agir en fonction du pari : ses actes, surtout son rejet de Tourvel, sont motivés par l'orgueil, par l'attrait de la victoire et par l'appât du gain. Mais sa vitalité et son énergie, même sa propension pour le jeu et les paris, semblent se transmettre à tous les personnages, et le film se clôt entre autres sur la joie de Madame de Rosemonde lorsqu'elle apprend que Cécile est enceinte de Valmont.

Le film construit donc une image complexe de l'antihéros qui repose sur des qualités inattendues. Le comique lui-même fonctionne sur les dysfonctionnements de Valmont et de Merteuil, comme si leurs défauts, leurs traits négatifs, n'étaient pas à envisager comme des valeurs malléables pouvant être améliorées. Les motivations des personnages sont bien égoïstes, mais on est face à une certaine revendication de l'antihéros, de certaines de ses qualités, non seulement pour créer une figure attrayante comme les *bad guys* des westerns ou les *bad boys* des polars, mais pour intégrer cette part évidente et universelle de l'être humain qui est mue principalement par l'esprit de compétition, intégration au réel qui inclut logiquement les conséquences néfastes de la surenchère du défi.

L'histoire puissante et humaine de *One Flew Over the Cuckoo's Nest* commence, elle aussi, par un pari. Les événements, surtout les confrontations entre McMurphy et Ratched, sont déclenchés par le pari qu'il prend avec les autres patients : réussir à la faire craquer. On peut noter, dès le début du film, son plaisir du jeu et des paris. Son premier geste est de venir tourner autour de la table de jeu de Billy, Cheswick, Harding et Martini, un jeu de cartes

érotiques à la main, et de les regarder jouer au blackjack. Il leur apprendra les règles en détails, les convaincra de miser des cigarettes et les paris s'échelonneront très vite. Il finit par miser sur tout, sur sa capacité à soulever un bloc de marbre (il mise des cigarettes et de l'argent, tout ce que les patients peuvent offrir), et sur la chute de l'empire Ratched.

Ses actes sont toujours motivés par ses propres désirs. Lorsqu'il fait l'Indien devant Chief, c'est pour feindre la folie et éviter la prison, et lorsqu'il lui apprend à jouer au basketball, c'est pour réveiller les patients et les orienter contre Ratched ; lorsqu'il mime le match de baseball devant l'écran de télévision éteint, c'est pour prendre sa revanche face à Ratched qui lui a interdit de regarder le match, et lorsqu'il les emmène en bateau ou organise une fête dans l'institut, c'est pour voir Candy. Tous ces gestes ne sont pas purement égocentriques, il y a bien sûr chez ce rebelle un besoin de transmettre et de rire, mais ses motifs ne sont pas typiquement héroïques.

On peut les rapprocher de ceux d'Andy Kaufman qui, terrifié par l'échec, l'inclut dans ses spectacles en surprenant tant son public que la moindre réaction, hostile ou non, est déjà un succès ; on peut aussi considérer la rébellion de Coalhouse Walker Jr. face aux pompiers racistes comme la réaction excessive d'un homme humilié et non un geste héroïque visant l'appel à la liberté inconditionnelle. Le caractère antisocial de Mozart et son génie viennent en grande partie de sa vanité : il rappelle qu'il est le meilleur compositeur de Vienne et c'est cette confiance et cette énergie qui le font créer mais aussi détruire tout ce qu'il touche (Constanze le quitte même un instant, fatiguée d'être l'autre femme, observatrice d'un réel mariage de Mozart avec sa musique). La tribu de *Hair* est définie par la recherche du ludique et du plaisir tout comme Larry Flynt qui vise l'argent et la pornographie, buts purement lucratifs qui se transforment certes en combats contre le système, mais qui ne sont pas, à l'origine, fondés sur une implication altruiste, ce que Flynt rappelle à une journaliste lui demandant ce qu'il a à répondre à ses accusateurs : « hey, why do *I* have to go to jail to fight for *your* freedom ? ». Il ne revendique jamais ses attaques, et nombreuses d'entre elles sont, comme pour Valmont ou Merteuil, des revanches. Il contre-attaque par égo, pour se venger de ses multiples arrestations ou incarcérations.

Si presque tous les meneurs des films de Forman ont des buts bien précis les rapprochant des antihéros par leur aspect individualiste, un autre personnage suggère lui aussi l'antihéros, mais par une caractéristique opposée : l'**abstraction**, surtout dans le domaine décisionnel. Francisco Goya semble rester au second plan tout en étant l'un des personnages

principaux du film. Il s'efface constamment des scènes (surtout de celles de la première moitié du film) par son incapacité à agir. Goya n'est pas le personnage principal du film au sens traditionnel du terme. Il n'est pas au centre de l'action ; il la reçoit et l'observe, et même ses observations ne sont pas plus nombreuses que l'action. Il est souvent montré à l'arrière-plan et le scénario est orienté par les personnages d'Inès et de Lorenzo. Surtout, il n'agit jamais, ou plutôt, il fait tout pour rester dans l'ombre et préserver la paix, ce qui ne signifie pas pour autant qu'il approuve ce dont il est témoin. On le voit sourire à la reine et se courber devant elle, tenter de détendre l'atmosphère lors du dîner chez les Bilbatua où le père agresse Lorenzo, et nombreuses de ses œuvres semblent destinées à un usage privé. Il s'agit d'une figure respectée et admirée du monde entier, pour son talent et son courage dans ses gravures, mais le film le dépeint au quotidien comme une ombre. Ce choix peut paraître surprenant si le spectateur s'attend à voir un film sur la vie de Goya. Lors de notre entretien, Jean-Claude Carrière a expliqué que, pour lui, le titre était une erreur, et qu'il regrettait d'avoir suggéré, sans le vouloir, un bio pic, à cause de la présence du nom *Goya* qui entraîne les attentes loin du terme « ghosts », pourtant central (Forman a insisté pour maintenir le titre). Très peu de précisions sont apportées sur la vie du peintre, notamment parce que les recherches de Forman et de Carrière ont révélé leur faible quantité, excepté un des éléments dramatiques les plus importants, sa surdité, conservée dans le film. Ce dernier s'achève sur un plan ouvert, montrant Goya en train de suivre Inès qui accompagne le corps de Lorenzo emmené sur une charrette, ombre des morts et des vivants dans une marche qui semble infinie, et pourtant, bien placé au premier plan.

Comment réconcilier cette image du héros indécis ou du héros égoïste avec l'impression inverse que créent ces personnages à l'écran? A l'évidence, ces personnages ne sont pas des antihéros repoussants et antipathiques ; ils diffèrent des antihéros antihumains tels Alex dans *A Clockwork Orange* [*Orange Mécanique*, Stanley Kubrick, 1971] ou Dorian Gray. Ils se distinguent nettement des figures destructrices, du *villain*, incarnées par Nurse Ratched (*Cuckoo*), Charles Keating (*Flynt*), Conklin (*Ragtime*) ou l'Inquisition (*Goya*), aisément identifiables par leur absence de recul, leur désir de pouvoir et leur jouissance de l'humiliation de l'autre. Chez Forman, un équilibre est conservé pour qu'ils restent attirants même lorsqu'ils commettent les actes les plus répréhensibles. Il est vrai aussi que l'antihéros est attirant, et rappelle au spectateur l'imperfection humaine. Mais la raison pour laquelle un tel équilibre est créé est surtout pour inclure cet écart dans la définition du héros, nous ramenant à un entre-deux. Les excès secouent les systèmes et réveillent les esprits, et il serait naïf et peu crédible que ces personnages risquent tant, juste pour sauver le monde. De manière plus réaliste, Forman leur donne une raison crédible et logique de vouloir se lancer dans le combat, d'où la prédominance des paris, reflétant ce que Forman observe tant lui-même, « the very competitive nature of man »¹⁹⁹. La crédibilité de son personnage de meneur assurée, il embrasse d'autant plus l'écart que l'entreprise de combat contre le système est titanesque, la critique du monde se renforçant au fur et à mesure que l'écart s'intensifie. Plus les personnages ont recours à l'excès, plus le système est corrompu. Quant à l'indécision, elle correspond à un compromis, Forman nommant Goya « the most courageous coward »²⁰⁰. Il lui fallait une certaine retenue pour pouvoir travailler et observer le monde sans en être la victime. Ses œuvres témoignent de son courage dans la mesure où il était le seul de son époque à oser dépeindre la réalité de manière aussi crue (le tribunal de l'Inquisition, les désastres de la guerre), et sa retenue, en partie due à sa peur, alimente son courage dans la pénombre de son atelier. Il sait parfaitement ce que le système tolère, et présente un visage social exemplaire, le protégeant d'une contamination mortifère, tandis que son regard artistique brûle.

L'écart créé par la figure de l'antihéros revendique donc une vérité réaliste, nourrit le combat face au système et contribue à la création d'un nouvel espace d'expression dans un monde de rectitude. Il semble donc constituer une réécriture du héros, où l'acte héroïque est ancré dans le réalisme social. Il rappelle également, sur un plan purement humain, la complexité de l'être attiré par le défi, les plaisirs, et la jouissance du chaos.

¹⁹⁹ Milos Forman, *Turnaround*, Faber and Faber, New York, 1993, p. 58.

²⁰⁰ Interview présentée sur le DVD région 1, *Goya's Ghosts*, Milos Forman.

2.1.2 Irrévérence

En cancre iconoclaste, Forman défie toutes les règles et se plaît à faire le clown. Ses personnages affichent leurs déviances et les paradent sous le nez de leurs supérieurs ou aînés, en opposition totale avec le respect dû aux Anciens, souvent par le motif littéral du **pied de nez**. Doit-on voir ces offenses comme des symboles de petites rébellions nécessaires à tout gouvernement - rejoignant alors Thomas Jefferson qui, dans sa lettre à James Madison du 30 janvier 1787, parlait de révoltes nécessaires (« I hold it that a little rebellion now and then is a good thing, and as necessary in the political world as storms in the physical »²⁰¹) - ou comme des moments de pure jouissance iconoclaste ?

Mozart aime provoquer son père, notamment par le biais du vulgaire, élément majeur du scénario fidèle à la vie du compositeur. Les lettres à son père reflètent un goût prononcé pour l'humour scatologique, et dans le film, on remarque son absence de pudeur envers toute mention du sexe ou des gaz du corps humain, ainsi que la réalisation d'un véritable pied de nez qu'il exécute face au portrait de son père après le soudain décès de ce dernier.

Il réserve le même type d'enfantillage provocateur envers le Prince-archevêque, même si l'allusion est plus dissimulée. L'exemple le plus ostentatoire et comique est la scène suivant la révélation de sa symphonie pour instruments à vent où le Prince-archevêque exige qu'il retourne à Salzbourg. Une fois l'ordre donné, Mozart prend congé du Prince, les portes se ferment derrière lui, et il se retrouve applaudi par le public pour son concert. Il ouvre à

²⁰¹ John P. Kaminski, *Thomas Jefferson: Philosopher and Politician*, Parallel Press, Madison-Wisconsin, 2005, p. 46.

nouveau les portes le séparant du Prince pour saluer la foule devant lui, et sa position met en évidence son postérieur, bien exposé au nez de Colloredo.

Comme un pied de nez ou un humour scatologique, il ôte à ses pères toute la décence et la pudeur qu'ils attendent de lui, toute déférence, comme lorsqu'il utilise l'expression « chier du marbre » en présence de Joseph II et de tous ses fils adoptifs, et le parallèle avec la scène où il imite Salieri et montre ses fesses pour « péter au nez » de son auditoire est l'expression réelle de ce premier plan ; c'est, implicitement, ce qu'il souhaite faire devant le Prince-archevêque et qu'il esquisse publiquement.

L'esquisse devant Colloredo, le tableau complet devant Salieri

Le regard du Prince-archevêque révélant son choc et sa profonde humiliation est similaire à celui de la reine dans *Goya's Ghosts*. Goya n'est pas ouvertement irrévérencieux et maintient toujours un profil social respectueux et conformiste mais son art, malgré lui, reflète toujours le réel et ne peut s'accorder des flatteries nécessaires à la position de sujet (les *Caprices* adoptent, comme principe, de ne « pas observer les règles de l'art »)²⁰². On retrouve

²⁰² Goya, *Les Caprices*, présentation de Jean-Pierre Dhainault, Les éditions de l'Amateur, Paris, 2005, p. 25.

la figure de l'antihéros malgré lui dans la scène de la révélation du portrait de la reine à cheval, car Goya est surpris de la froideur de la réaction des deux monarques.

L'orchestration de la scène repose sur la face cachée des êtres, que Goya force au jour. Le tableau est recouvert d'un drap blanc (il vient en paix), et la reine porte un voile noir, intéressant parallèle marquant le désir royal d'orner et de masquer les traits. Un plan large met en valeur la révérence visible de Goya, mais ironiquement, devant les chaises vides et aucun plan ne mettra clairement en évidence la révérence devant les corps ; puis le lever du drap blanc vient contredire le geste physique (laideur affichée de la reine).

Poser le cadre classique : révérence, réjouissance et spectacle royal (mise en scène théâtrale de la révélation du portrait)

Dévoilement du réel : la face cachée de la royauté

Iconoclaste malgré lui : irrévérence instinctive

On retrouve une expression similaire à celle des personnages observateurs et de la reine chez Claude dans *Hair* lorsqu'il découvre la tribu et d'autres hippies en train de danser. Comme s'il arrivait dans un autre monde, il observe cette étrange scène les yeux écarquillés, et ce qu'il voit est une foule de corps se roulant sur le sol, ondulant les uns avec les autres et

volant dans les airs. Le plan qui suit son premier regard est justement un plan d'ensemble des hippies en danse très rapprochée et sexuelle. Twyla Tharp, qui a chorégraphié les danses du film, a tenu à rendre non seulement l'énergie anarchiste de la troupe, dont l'anticonformisme s'exprime surtout par la danse, mais aussi tout ce que les hippies voulaient changer dans le monde, ce qui inclut un point majeur, la liberté sexuelle, affichée, tel un pied de nez, aux yeux de tous dans cet espace public. Claude, qui arrive tout droit de l'Oklahoma et qui s'apprête à s'engager dans l'armée, fait figure de rigidité dans ce regard.

La fin de la séquence sur le thème *Aquarius* est le paroxysme de la danse amoureuse de la troupe. On peut voir Twyla Tharp fuser de danseurs en danseurs : les couples d'hommes la font voler dans les airs puis la passent à un autre couple. Les corps s'étirent au maximum pour signifier la liberté des sens et leur intensité, et les courbes qu'ils exécutent font écho au travelling à 360° réalisé par la caméra autour de la chanteuse. Toute la scène est une suite de courbes et de cercles, de mélanges et d'extensions, expressions variées et sensuelles de l'acte amoureux et de la passion des corps.

Bien que la chorégraphie apporte une esthétique certaine à la scène, le film reste sur la réaction de Claude ; on ne passe jamais vraiment de l'autre côté. Le point de vue n'est pas celui des hippies, mais celui de l'outsider qui les découvre puis tente de les comprendre. Ainsi, malgré l'évidente beauté des danses, le regard de Claude reste au centre, rappelant la nécessité de la mise en valeur de la ligne sociale pour apprécier les courbes.

L'irrévérence nous plonge dans un nouveau monde, nous fait sentir le décalage et pose le thème central de la liberté, ondulations infinies tels des échos de mouvements libres de normes.

Elle sert, plus loin, comme **outil critique**. Située dans le même décor, Central Park, la tribu a cette fois loué un cheval et poursuit immédiatement sa cible : des individus d'apparence bourgeoise et conformiste, appartenant à l'aristocratie des nouveaux riches (la montée à cheval est un passe-temps de luxe et leur style, ainsi que leurs habits, suggèrent le conformisme). Berger et Woof, l'un derrière l'autre sur le cheval, se placent à côté de deux femmes à cheval (trois si l'on compte Sheila, mais la caméra l'isole des autres cavalières), et entonnent la chanson *Sodomy*. Les plans alternent entre les deux cavaliers et les deux femmes, action et réaction, illustrant la gêne automatique des femmes par rapport à la mention du sexe et à de l'explicite, et précisément ici, à la revendication par Berger et Woof de la liberté sexuelle sous forme d'irrévérence. Car il s'agit bien d'une forme d'excès et non d'un combat pour la liberté : c'est ce que Scott Miller nomme « ridiculous extremes »²⁰³.

Les deux hommes sont montrés dans le premier plan loin derrière les cavalières qu'ils se mettent délibérément à poursuivre pour jouir de leur embarras. Le chanteur exagère ses mimiques, chante à tue-tête et Berger ne cesse de rire. Finalement, dans cette alternance entre les deux plans, le point de vue semble osciller. Le spectateur est appelé tantôt à constater le culot et l'excès des hippies qui imposent leur vision aux cavalières, tantôt à se moquer de la pudeur extrême du monde qui prend offense au moindre écart de langage. La fin de la scène se clôt sur une note comique, renforçant davantage la critique des prudes, puisque la caméra filme la fuite des cavalières comme elle aurait filmé une troupe battant en retraite dans un western. Les mots remplacent l'arme, mentionner le sexe suffit à faire détalier les opposants.

²⁰³ Scott Miller, *Let the Sun Shine In*, Heinemann, Portsmouth, NH, 2003, p. 9.

Sélection de la cible et approche par l'écart (position du cheval légèrement excentrée et orientée vers la gauche, rythme enlevé)

Ecart (mots et positionnement)

« Sodomy » et la fuite : victoire par irrévérence

D'après Scott Miller, la chanson telle qu'elle était représentée au théâtre fonctionnait sur deux tons, l'humour et le sérieux. Forman semble s'intéresser au décalage comique plutôt

qu'à toute la signification historico-sociale de la chanson dans le contexte des années 1960. Rappelons que le film est réalisé bien après la période hippie et, dans ses entretiens, Forman insiste sur son impression première, sur cette passion et cette énergie que dégageait la pièce. Certes, le film mentionne tout ce qui était important pour Rado et Ragni, les créateurs, à savoir l'anticonformisme, la lutte contre la répression sexuelle, le mélange des Noirs et des Blancs, le rôle des drogues dans l'ouverture de l'esprit, la critique de la guerre, etc. Mais la tribu n'est pas étudiée de près, on en sait finalement assez peu sur le passé de chacun, si ce n'est des répressions parentales et une vie de mensonges. Concernant la critique, l'intérêt de Forman semble davantage résider dans le décalage provoqué par les rencontres entre la tribu et le monde que dans tout ce que les chansons et les scènes de la pièce signifiaient pour la société des années 1960. Ce qui reste universel est l'écart entre une prétendue normalité et une expression considérée comme hors-norme. «

Hair shocks the audience (though that is not really its goal) by challenging what they believe, by showing how absurd, how offensive, how nonsensical, and in some cases, how dangerous are the behavior and language that society calls 'normal' »²⁰⁴. Dans la chanson *Sodomy*, le hors-norme n'est d'ailleurs pas un langage vulgaire ni un registre familier, mais le champ sémantique ; on retrouve cette idée chez Larry Flynt, qui est contre les images artificielles de la pornographie traditionnelle, et qui préfère montrer les corps tels qu'ils sont, sans ornement, offrant des images alors considérées comme obscènes bien qu'elles soient le reflet de la réalité. Les mots appartiennent au langage courant, mais ils signifient une idée considérée comme vulgaire :

Sodomy

Fellatio

Cunnilingus

Pederasty

Father, why do these words sound so nasty?

Masturbation

Can be fun

Join the holy orgy

Kama Sutra

²⁰⁴ Ibid.

Everyone

C'était, pour la pièce de Ragni et de Rado, une réaction vive contre la vision chrétienne qui associait le sexe uniquement à la procréation. Leur chanson décrit tous les plaisirs sexuels possibles, notamment par la référence au Kama Sutra qui est devenu une référence : «

imagine the

reaction to an ancient religious text that claimed the way to become one with God was to lose oneself in wild, unfettered sexual pleasure. And imagine how much these ideas must have appealed to young people looking for any way possible to rebel against their elders »²⁰⁵. Dans ce commentaire de Miller se trouvent les motivations des hippies, mais également un point que le film semble avoir travaillé plus que les réalités sociales : trouver un moyen, quel qu'il soit, de se rebeller contre les pères. Secouer la vieille génération inclut souvent la mention du sexe, les comportements anarchiques et les écarts de langage. Dans la scène du parc et dans la chanson *Sodomy* se trouvent ces trois points, illustrés par la danse ou par les mots, voire les deux, car il n'est pas anodin que Berger et Woof soient assis l'un derrière l'autre (et chantent *Sodomy*) tandis que les deux femmes ont chacune leur cheval et trottent l'une à côté de l'autre. Le contraste est donc multiple, résidant dans l'opposition entre les sexes (deux hommes et deux femmes), les pratiques sexuelles (homosexualité ou hétérosexualité ou sexualité individuelle par rapport à l'évidence d'une hétérosexualité chez les femmes), le vocabulaire et la chorégraphie (communion des corps des deux hommes sur le même cheval et séparation des deux femmes).

La thématique de la chevauchée participe également de l'écart, dans la mesure où les hippies apportent, à ce loisir devenu bourgeois, une vision fraîche et originale. Le trot enlevé que pratiquent les cavalières ainsi que leurs habits (bombe, bottes, pantalon et veste) les rendent très robotiques et engoncées, peu libres de mouvements et d'improvisation. Chaque geste est coordonné, précis et programmé ; c'est comme la chorégraphie des chevaux de la police qui révélait une danse saccadée et sèche aux mouvements réguliers et prévisibles. Or, dès que la tribu arrive dans le parc avec le cheval, c'est l'absence de savoir-faire qui qualifie leur montée. Ils manquent de tomber, chevauchent de travers et en déséquilibre, effectuent de grands gestes qui manquent de les faire chuter de nouveau, et le galop du cheval (et non un

²⁰⁵ Ibid., p. 29.

trot monotone) est irrégulier, tout comme son itinéraire est incertain (ils rappellent la chevauchée comique et non maîtrisée de *McMurphy*). La chevauchée n'est pas épique et c'est volontairement qu'elle fait éclater tous les codes de la montée à cheval pour revenir à l'essentiel, le plaisir presque enfantin de cowboy provoqué par la vitesse de la bête, sa fougue et son rythme. C'est le retour aux racines, à la nature et à la simplicité, logiquement accompagné de la chanson qui rappelle, elle aussi avec écart, les instincts humains dans leur plus grande variété, mais toujours avec simplicité et un vocabulaire laissant place au sens des mots.

Comme l'illustrent les chansons de *Hair*, l'irrévérence passe souvent par le langage, des mots choisis pour leur rareté dans les conversations courantes ou des changements brutaux de registres, même si elle est accompagnée de déconstructions de la civilisation, de détournements des codes et de dérision. Faire un **écart de langage** provoque toujours une réaction ; le langage familier, grossier ou vulgaire adopté par les personnages meneurs est pour eux naturel, et employé pour choquer ou faire rire, toujours pour provoquer.

On a parlé de Mozart et de ses expressions scatologiques, utilisées dans le film pour signifier sa non-appartenance au groupe que constitue la Cour et pour marquer l'incroyable réunion du génie et du vulgaire en un seul homme. Chez *McMurphy*, l'écart se mesure davantage en fonction des autres patients, car il a souvent recours au vulgaire pour choquer et attaquer Nurse Ratched ou Miss Pilbow, et pour faire rire les internés pour s'intégrer à leur groupe et réveiller leurs esprits embrumés. Chez lui, l'irrévérence est semblable à une autodéfense, à un mécanisme de prévention qui le protège des lobotomies du langage robotisant et qui lui permet d'insuffler de l'humanité chez les autres. Ses choix ne sont pas toujours calculés ; ils semblent spontanés, mais il reste conscient de leur effet et s'en sert comme outil d'individuation pour maintenir un contrôle de son être et libérer les êtres d'un monde programmé et monotone.

Les réveils sont fracassants ; de nombreux plans montrent la réaction des cibles par rapport à ces étranges associations de termes. Si le Dr Spivey est choqué, les patients jubilent.

Embarras (« beaver ») et rire (« her ass »), les deux pôles de la réaction

La vulgarité définit McMurphy dès le début du film, ses premiers mots étant « Goddamn, boy, you're about as big as a mountain ! » lorsqu'il s'adresse à Chief. La gestuelle de Nicholson renforce l'irrévérence lorsqu'il tire la langue d'un air excité en montrant ses cartes pornographiques à Martini, ou frappe le bureau des infirmières avec son poing au niveau de son aine pour simuler l'action de son sexe. Les images sexuelles sont souvent décrites par l'usage de l'argot, comme « beaver » pour mentionner le sexe d'une jeune adolescente ou « whang » pour faire référence à celui de Billy Bibbit. La sémantique est un écart pour ces patients presque émasculés, et le langage le renforce par l'utilisation d'un registre peu commun créé justement pour former un groupe hors de la société (recours au langage des malfaiteurs).

L'écart de langage a deux fonctions chez McMurphy. La première est la déstabilisation de l'adversaire. Face à Nurse Ratched, une femme qui plus est, McMurphy redouble de vulgarité, suggérant une forme d'expression que l'infirmière, dans le livre surtout, tente de cacher. Dans le film, ce sont surtout ses discussions avec Billy qui révèlent ses désirs castrateurs, et l'humiliation qu'elle projette sur lui, dans une des dernières scènes après sa nuit avec Candy, la dépeint définitivement comme une prude. McMurphy détourne alors, petit à petit, tous les instruments de contrôle de l'institut par l'écart, entachant tous les symboles de Ratched par le biais du vulgaire, de l'argot ou du double sens : les pilules (« what's in the horse pill ? »), le but des séances de thérapie (« getting things off your chest » est repris mais pour signifier le profond désir de regarder un match de baseball, McMurphy s'engouffrant dans l'interstice sémantique pour forcer l'aiguillage), et Nurse Ratched elle-même (« I bet in one week I can put a bug so far up her ass she won't know whether to shit or wound her wristwatch »). La vulgarité ou le double sens servent à détourner une image et à en créer une

autre, souvent inattendue. Dans tous ces cas, McMurphy manque de respect aux codes (de thérapie notamment), et désacralise tous les instruments psychiatriques (nous reviendrons plus en détails sur la désacralisation).

La deuxième fonction est le réveil des patients par la mention de leur sexualité et par le biais de la vulgarité qui les surprend, les fait écouter puis participer par leur réaction. C'est d'ailleurs la caméra qui joue le rôle crucial d'intégration des patients dans le groupe par l'observation de leurs réactions, même si elles sont silencieuses.

McMurphy humanise tout ce qui l'entoure, des patients aux objets comme le ballon de basketball qu'il rend concret et personnel : « jump up in the air and stuff that son of a bitch in there Chief ».

Il rappelle aux patients qu'ils sont des hommes, individualité qu'ils semblent avoir oubliée ou réprimée, comme lorsqu'il distribue les cartes lors d'un jeu de blackjack : « Queen to the Chaser, Big Bill to Tabulations, ten to Billy to match his whang, and the dealer gets a three ». Cheswick devient un attaquant (« chaser », qui poursuit), Taber reçoit un roi puissant (Big Bill) et son surnom revendique son intelligence (tabulations), Billy est masculinisé (whang). McMurphy est le seul à ne pas être soumis à la loi de l'écart et au choix d'un nouveau nom puisque c'est inutile (masculinité et caractère à l'évidence déjà affirmés) et non à-propos : à l'image de la distribution des cartes, c'est un moment de simple don (le *dealer*). Plus tard, il transforme Harding en *Hard-on* (argot signifiant une érection), stratégie opposée à celle de Nurse Ratched qui, lors de la première séance de thérapie, tentait de faire avouer à Harding qu'il n'était pas suffisamment viril pour satisfaire sa femme, discussion qui a mené à son homosexualité présumée. McMurphy a déjà mentionné l'homosexualité de Harding et accepté son identité sexuelle lors de la distribution de pilules : lorsque Ratched suggérait à McMurphy que la voie orale n'était pas la seule façon de lui injecter les médicaments, McMurphy, qui sentait Harding sourire derrière lui, a explicitement fait allusion à ses désirs propres par le biais de l'humour (« you would like that, wouldn't you? »), désirs confirmés par le hochement de tête et le sourire de Harding. Par la transformation des sons rudes de *Harding* en *Hard-on*, McMurphy lui rend sa virilité.

Un autre personnage a souvent recours au langage vulgaire ; il s'agit du personnage le plus semblable à McMurphy, Taber. Taber ne peut s'empêcher de réagir négativement à tout langage généralisant et robotique, et c'est par la vulgarité, synonyme d'agression verbale, qu'il réagit. Lors de la première séance de thérapie, Ratched engage un dialogue avec Harding à

propos de son mariage et lui demande les raisons pour lesquelles il ne semble pas capable de satisfaire sa femme. Il répond par une juxtaposition de propositions très vagues qui semblent éluder le sujet : « the only thing I can speculate on Nurse Ratched is the very existence of my life with or without my wife, in terms of the human relationships, the juxtaposition of one person to another, the form, the content », déclaration à laquelle Taber, filmé en gros plan tout le long pour montrer au spectateur la colère montante, la patience qui s'évapore, répond : « Harding, why don't you knock off the bullshit and get to the point ? ». L'écart de langage sert à réveiller, à faire sortir les esprits de leur torpeur robotique, à redonner aux mots tous leurs sens, toutes leurs possibilités, leurs sémantiques et leurs sonorités, et à signifier la vérité. La vérité est masquée par le langage, et *bullshit* la fait éclater : Harding tourne en rond et ne trouve pas les mots pour décrire ce qui réside au fond de lui et qui cause les tourments de son mariage. Le gros plan sur Taber sert à faire observer au spectateur la naissance progressive puis l'explosion d'une vérité surprenante, exprimée sous une forme inattendue et non employée par l'adversaire, Harding utilisant un langage presque soutenu. Dans ce gros plan fixe sur lequel les mots de Harding se font entendre, le spectateur peut sentir et participer à la destruction de la robotique langagière des paroles qui accompagnent le plan sur Taber. La composition dynamique du plan laissant un large espace à gauche du personnage construit l'interprétation du regard, purement réactif par rapport à l'élément hors cadre suggéré par l'espace vide (image) et par les paroles hors champ de Harding (son).

Répulsion pour le langage insignifiant

La mise en valeur du langage vulgaire a aussi fait l'objet de scènes euphorisantes dans *Magnolia* [Paul Thomas Anderson, 1999], qui traite du personnage Franck McKay sur le mode de l'orchestration de l'obscène. Dans ses séminaires, il propose des associations de

termes vulgaires, presque des chants, une véritable poésie du choc langagier. Mais chez Forman, c'est davantage une question de tempo : le vulgaire surgit ponctuellement pour décontenancer le destinataire, il frappe soudainement pour déchirer le voile bienséant. Il s'agit moins d'un enchaînement que d'une stratégie éclair.

Enfin, *Goya's Ghosts* propose un éclatement des euphémismes par l'intermédiaire de l'interprète de Goya, accentuant le pouvoir ornemental des mots par la contradiction apportée par l'image (outil spécifique à ce film qui repose sur la vérité dans le regard de Goya). Par moments, la caméra montre l'interprète de Goya traduisant ce que l'on vient d'entendre, et la différence entre le mot et la parole font surgir les masques d'une vérité choquante. C'est une idée similaire à celle que nous venons de voir, McMurphy et Taber faisant éclater la vérité cachée par le miel de *Ratched* ou de *Harding*, mais dans ce cas, il s'agissait d'une forme d'irrévérence employant le vulgaire ou l'obscène pour rompre la bienséance robotique de l'institut. Ici, il s'agit de se débarrasser du miel pour dire les choses simplement, mais sans provocation, et le spectateur est le seul, avec Goya, à décrypter le message. Dans cette scène, l'irrévérence est envers Lorenzo, qui se pose en maître révolutionnaire napoléonien.

En profiteur de la Révolution, il revendique hypocritement son statut de révolutionnaire valeureux : il montre sa cicatrice au poignet (non montrée en gros plan par la caméra, à peine visible à quelques mètres), et détaille ses conquêtes (une femme, trois enfants, de l'argent). La caméra semble prendre ses distances et laisser au spectateur l'opportunité d'observer les gestes de meneur du personnage. Ensuite, son hypocrisie est ouvertement révélée par la caméra lorsqu'il parle d'Inès. Il emploie des détours pour approcher une idée, comme « not in control of her senses » pour parler de son état mental. L'interprète porte l'index à sa tempe de manière répétitive, mimant le terme « crazy », ou une image plus irrespectueuse, détruisant l'euphémisme.

Plus tôt, lors du jugement du Père Gregorio présidé par Lorenzo, l'idée d'exécution, prononcée avec force par Lorenzo au nom de la justice, est exprimée par l'interprète par un mouvement d'étranglement : non pas de la justice, mais une mise à mort, comme l'exécution d'un animal.

La simplicité du mime rappelle le sens premier des idées, contraste qui maintient le spectateur en éveil et qui le pousse à employer tous ses sens pour observer le monde.

Inverser la hiérarchie est un acte jouissif que les personnages fantasment de réaliser au quotidien, pour renvoyer la balle. Sans désirer être chefs, ils cherchent les occasions de brouiller les pôles et d'exhiber le rayonnement illusoire du pouvoir. Forman lui-même semble savourer les moments où le pouvoir est, littéralement, renversé, transformant les rois en sujets.

Nombreux sont ainsi les plans qui inversent, comme un miroir vertical, l'ordre du monde. Forman se sert de plans larges, de la symétrie, de l'éclairage ou du son, pour faire de

la place, au sein du cadre au départ centré sur les figures de pouvoir, pour les hommes du peuple. Les personnages présentés comme dominants au début du film occupent les plans et l'ensemble du cadre, espace qui va se restreindre subitement et laisser place à l'insertion de l'insoupçonné. C'est l'opposé du salut au roi, c'est le retrait du piédestal, une irrévérence impertinente et audacieuse qui fait de la caméra même un outil de combat.

Ragtime offre une palette de renversements en tous milieux. Comme l'œuvre originale, le film s'intéresse aux évolutions historico-sociales de l'Amérique du début du XXe siècle : l'arrivée en masse d'immigrants, l'évolution de la place des Noirs et de la femme, l'industrialisation modifiant la vie quotidienne. Les normes habituelles, les codes classiques, se trouvent rapidement chamboulés par le nouveau, par le mouvement, par les tensions du moderne. Si le titre peut faire référence à la misère, il signifie surtout le genre musical, qui fut extrêmement populaire à cette époque, et qui marqua le monde entier (influence des afro-américains, précurseur du jazz), rappelant l'idée que le monde peut changer radicalement d'une minute à l'autre, socialement (influence de minorités), esthétiquement (bouleversement musical) et politiquement (gestion des immigrants). C'est l'expression d'un *ragged time*, pour reprendre l'expression d'origine, d'une ère *irrégulière, inégale*, en perpétuelle évolution. Dans le film, les bouleversements apportés par le XXe siècle, notamment les progrès technologiques, sont présents, mais ces transformations de la vie quotidienne ne suffisent pas à signifier la réalité de bouleversements majeurs pour la population, à les rendre marquants, pour ces personnages et pour le spectateur des années quatre-vingt ; ce n'est pas la voie choisie par Forman, qui aurait pu illustrer le changement que permettent les nouvelles technologies ou les divers événements politiques de l'époque de manière encore plus appuyée. Par exemple, dans la deuxième séance d'actualités mises en musique par Coalhouse Walker Jr., l'information qui est présentée le plus est l'arrivée d'immigrants à New York (vision sociale), avec huit secondes et six plans, par rapport à l'acquisition d'une Bible de Gutenberg par J.P. Morgan pour une collection privée (deux secondes, un plan), à la tentative d'assassinat de Teddy Roosevelt (trois secondes, un plan), à la mise en place de la voiture en une minute par Henry Ford (quatre secondes, deux plans), ou à la campagne du Vice-Président Fairbanks pour Teddy Roosevelt (trois secondes, deux plans). Les deux autres informations qui bénéficient d'une assez longue présentation sont Houdini et ses tours de magie (sept secondes, cinq plans), et l'arrivée de la mère de Thaw pour le procès de son fils (sept secondes, un plan). Cependant, Houdini attire les foules (trois plans sur cinq), ce qui renforce la vision sociale (fascination de la population pour la magie des temps modernes), et

le plan sur Mrs Thaw permet une transition fluide vers la scène où elle discute du procès avec les avocats et Evelyn. Le destin des minorités est donc mis en valeur dans cette scène, et les autres informations sont toutes liées à celui de Coalhouse, rattachées à ce personnage : Morgan verra sa Bibliothèque occupée par le groupe de Walker, la tentative d'assassinat de Roosevelt est ce qui poussera la police à battre Sarah dans la foule (peur du danger) alors qu'elle se dirige vers Fairbanks pour aider Walker dans son conflit avec les pompiers, et la voiture en une minute sera achetée par Walker, source des cruautés des policiers et donc du destin tragique de Coalhouse. Le personnage et la vision sociale orientent le film, et non l'aspect politique ou les détails technologiques.

Ainsi, les personnages vont faire vivre au spectateur le ressenti de ces fluctuations de la vie, et non seulement l'adaptation à la vie moderne d'un point de vue technologique. L'axe est davantage social et humain. Comme dans le roman, les personnages principaux vont avoir un arc dramatique propre et extrême. Qu'il s'agisse de Father qui perd le statut de chef de famille, de White qui se fait assassiner en public, de Tateh, dont l'évolution illustre l'expression *from rags to riches* (de la pauvreté dans le Lower East Side - réellement *ragtime*, d'autant plus que les bateaux qui amenaient les immigrants étaient parfois appelés *rag ships* - à la richesse) ou de Coalhouse qui devient meurtrier, chaque personnage finit par se retrouver à l'opposé de sa position d'origine, position qui était qualifiée, pour la plupart, par un certain rayonnement. Pour d'autres, c'est l'accès à une meilleure situation sociale ou à une identité propre, comme Mother qui quitte le foyer languissant mené par Father, ou Brother qui change de camp et de couleur pour trouver sa propre voix.

Trois bouleversements surtout marquent un retournement de situation, notamment de position sociale.

L'une des premières scènes importantes du film concerne le personnage de Stanford White, présenté lors des informations en noir et blanc comme un riche architecte célèbre (personne réelle). La scène présente une de ses fêtes mondaines célébrant l'avènement de sa nouvelle statue, apparemment sculptée à partir du corps d'Evelyn Nesbit. Le premier plan est entièrement occupé par un gros lustre supportant de nombreuses bougies, puis la caméra s'éloigne progressivement pour révéler la salle. Les invités, pour la plupart des hommes en costume, portent tous, sur leurs têtes, une couronne de lauriers, symboles de leur pouvoir rayonnant, les associant à des Dieux jouissant de leur supériorité du haut de l'Olympe ; ils sont d'ailleurs réunis ici pour célébrer la statue de Diane sculptée par Stanford White. Lors des travellings parcourant l'ensemble de la salle et des invités, on peut remarquer les

serviteurs en train de s'affairer, et ils sont presque tous Noirs, représentation du rapport racial ancré depuis l'esclavage. Il n'est pas anodin que Doctorow ait choisi, comme personnalité reconnue, un homme nommé White. La caméra, lorsqu'elle s'attarde sur les invités, relie leur regard à White qui est admiré de toutes parts. Il fait un discours et mentionne avec humour le désir de passer aux desserts appétissants, faisant référence aux femmes à moitié dénudées qui les apportent. L'homme blanc est au centre de la société, et a, à ses pieds, ses invités, ses serviteurs noirs et ses serveuses dénudées. Elles sont habillées comme des vahinés et se dandinent de manière exotique ; les couleurs de leurs habits et les nombreuses plantes dans la salle rappellent la jungle, comme une mise en scène des conquérants. Dans ce paradis coule le champagne (de nombreux plans sur les verres et le liquide mousseux qui bulle) et affluent les desserts. Consommation et abondance, baisers avec les serveuses, rires puissants. La caméra et le son mettent en valeur la jouissance des possessions (objets et humains), le règne absolu de White et de son clan. Contrairement aux antihéros épicuriens, cette célébration des plaisirs participe d'un rayonnement politique ; la fête qu'ils affectionnent tant reste une « institution sociale »²⁰⁶.

Travellings et plans larges privilégiant le rayonnement de White et des autres invités

Cette fresque se retrouve interrompue par l'arrivée d'Harry K. Thaw, le mari d'Evelyn Nesbit, qui tient à faire payer White pour son présumé adultère avec sa femme. Son arrivée est une insertion dans le champ de la caméra, par la vision à travers l'ocilleton.

²⁰⁶ Jean Cazeneuve, *Aimer la vie*, Le Centurion, 1977, p. 213.

L'insertion dans la lentille

C'est l'origine de la chute de White et d'une longue série d'événements qui feront de Thaw un vainqueur dans l'affaire : dans ce nouveau monde, un meurtrier qui tue un homme en public peut en sortir libre très rapidement. La progressive entrée de Thaw dans l'espace de White est également représentative du peu d'importance que White lui accorde : pour lui, il ne sera jamais qu'un visage dans un œilleton, une image réduite (on se rappelle de cet emploi esthétique dans *The People versus Larry Flynt* où l'homme qui tente d'assassiner Larry est toujours vu à travers une vitre).

Après l'insertion de Thaw par l'ouverture progressive de la lentille, la caméra, faisant aussi ressentir le suspense montant de la scène, fait un parallèle avec les premiers plans sur la salle en passant au travelling : travelling latéral droit rapide montrant Thaw et ses hommes se ruer vers la cage d'escalier. Dans le plan suivant, le balayage horizontal est accompagné d'une création d'espace vertical lorsque la montée des escaliers de Thaw et de ses hommes est filmée de haut, par un plan en plongée ; enfin, un travelling latéral gauche boucle l'envahissement de l'espace par Thaw, révélant son arrivée aux portes fermées donnant sur la salle des fêtes. La caméra a non seulement créé un rythme dramatique, mais elle a aussi permis au personnage d'affirmer sa présence de manière cinématographique, dans tous les recoins du regard, à l'image de tous les éléments que les rois du monde du siècle précédent ne voient pas venir, et qui seront pourtant fracassants (l'image de la spirale, formée par la vue sur les escaliers, symbolise bien la tornade à venir).

*Plongée et travelling rapide : l'insertion vertigineuse de l'élément perturbateur,
envahissement pluridimensionnel du cadre*

La scène se conclut sur une condamnation publique du pouvoir presque proxénète de ces hommes par Thaw « I know what you do with your chorus girls (...) I know what all you people are up to », et sur une satire de White qui réagit, notamment à la destruction de la porte par Thaw, tout comme le cliché qu'il représente : « Goddamn it Thaw, that door is priceless ! ».

La seconde scène vient sceller le sort de White. Le premier plan est à nouveau concentré sur des lumières, celles du panneau lumineux de Madison Square Garden. Un plan panoramique révèle la salle, et la caméra s'attarde sur les différentes sources lumineuses (lustres, chandeliers) et sur la scène occupée par les danseuses et le chanteur. Comme souvent, Forman fait entrer le spectateur dans la scène en le plaçant au sein de la foule : des personnages passent devant l'objectif au premier plan, donnant l'impression de monde et d'agitation, les plans sont larges et en légers panoramiques pour permettre au spectateur, comme tout invité, de promener son regard et d'observer les différents groupes de personnages.

Les costumes et le décor rappellent fortement le rose et le vert des habits des danseuses de la première scène, et les nombreuses plantes vertes créent un écho, non loin des lauriers. Les danseuses sont cette fois sur scène, vêtues de rose et de vert, et encadrent le chanteur qui, comme White dans la première scène, proclame sa joie d'être entouré de femmes : « I could love about a million girls ». Lorsque White arrive, la caméra reste distante pour suivre sa progression au sein de la foule, permettant la mise en valeur de l'accueil qui lui est offert : applaudissements, remerciements, célébrations d'une personnalité.

Les éléments marquants de la première scène se répètent ici : les couleurs, l'abondance, le rapport homme-femme, la place de White dans la foule.

Echos : couleurs, végétation, lumières (scène du repas/Madison Square Garden)

Un élément a progressé : la place de Thaw. La caméra, avant de montrer l'entrée de White, s'est posée sur Thaw et sur Evelyn, assis et observateurs du spectacle. Thaw, qui s'était progressivement immiscé dans le cadre de la caméra, fait, cette fois, partie intégrante de son espace. Il est posé, au centre, et c'est White qui rejoint la scène de loin, qui vient s'ajouter au cadre, et ainsi, son rayonnement lors de son entrée n'est que ponctuel. La position de White par rapport à Thaw est d'ailleurs parfaitement symétrique d'une scène à l'autre, renversée.

Opposition des éléments : position du corps, regard, lignes de fuite → du rayonnement à l'effacement

De plus, s'il l'on observe de près le spectacle sur scène, on comprend qu'il représente sans détours le comportement déviant de White. La scène se dédouble, à nouveau par la symétrie, pour présenter d'un côté le réel perçu (la salle), et de l'autre le réel tel qu'il est sans masques

(la scène), manifestation du pouvoir véridique de l'art. Le chanteur, par sa ressemblance et par sa position rayonnante, est associé à White, et sa chanson est l'expression pure du discours de l'architecte lors de la première scène : *White* « The specialty of the house is served chilled but it melts very quickly so I suggest that we gobble it up ! » (entrée des serveuses)

Chanteur

'I've heard them say so often they could love their wives alone,
But I think that's just foolish: men must have hearts made of stone
Now my heart is made of softer stuff: it melts at each warm glance
A pretty girl can't look my way without a new romance.'

Ainsi, lorsque White est montré en train d'observer le spectacle, une mise en abyme se met en place, une intéressante et vertigineuse perspective définissant la notion de regard. La caméra et Thaw (plan point de vue) regardent White qui contemple, sans s'en rendre compte, une satire de lui-même. Cette vision critique n'existe que pour le spectateur, car dans la scène, c'est une célébration du pouvoir masculin que White semble apprécier.

Mise en abyme du regard : l'œil critique (Thaw, la caméra), et Narcisse (White).

Un montage de trois plans renforce l'élan satirique : White tend son verre, le champagne est versé, la cuisse d'une danseuse sur scène est découverte. Il associe son regard à la prédation et à la dévoration, rappelant son désir conquérant.

Enfin, le retournement de situation arrive à son terme lorsque Thaw se dirige vers White et l'assassine. Le plan PDV se double d'un travelling avant représentant l'avancée de Thaw vers sa cible (plans pdv manifestes). Il crie son nom, et faute ultime, White le regarde puis l'ignore d'un air agacé pour retourner à la contemplation du spectacle (égo-centrisme). Thaw finit par tirer sur White, le tuant sur le coup de deux balles dans la tête. La couronne de lauriers chute enfin, le vert laissant place au rouge-sang du mortel.

La dernière scène festive clôt la boucle et présente de nombreux personnages du film en opposition avec leurs positions initiales. On retrouve les plantes vertes et la couleur rose, le champagne que verse Tateh devenu célèbre réalisateur, mais ces éléments n'ont pas la même signification que dans les deux premières scènes. Le champagne est transformé par Tateh en symbole de lumière, les chandeliers en art, le tout en cinéma : « Light. See the light of the candles ? It's very nice, shines through the glass, reflected through the chandelier, it evolves, it's transformed in small stars. Now we make pictures from the light ». L'anglais approximatif de Tateh cible le symbolisme esthétique et non la représentation sociale. White levait son verre de champagne et célébrait son succès, son rayonnement social et l'abondance (nourriture, boisson et femmes). Tateh lève son verre en précisant les succès croissants de ses films - il a lui aussi une position sociale confortable - puis déclare subtilement son amour à Mother. Les éléments sont identiques en apparence, mais Tateh, au lieu d'attirer les regards sur lui et de jouir de sa position, rappelle qu'il doit tout à la lumière. Champagne, chandeliers, tous les symboles de la richesse, de l'abondance des conquérants du siècle passé, sont

transformés, par le regard, en symboles de création, d'ouverture sur le monde, d'éclatement des possibles : « there is no limits for our opportunities in the photoplay ».

Dans cette dernière partie du film, cette scène apparaît comme l'une des plus optimistes, comme si Forman, se projetant entièrement dans cette image de l'immigré qui vient faire du cinéma aux Etats-Unis, définissait l'essence de son art. Dans le bonheur de la simplicité, dans un monde où les enfants enfin ne s'ennuient plus (par rapport à l'ennui du garçon lors des repas chez Father), où les cœurs s'expriment, où le réalisateur peut conquérir la femme de ses rêves, Forman revient aux sources, à la définition de l'image en mouvement, à la lumière et à sa joie personnelle. Le film réexamine ensuite les doutes, avec les déchirures de Walker et son destin ambigu, mais pendant quelques minutes, cette scène se débarrasse de toute ombre et présente le petit paradis du cinéaste. White et Tateh sont tous deux des artistes, mais l'art classique (sculpture, mythologie) cède la place à l'un des plus grands changements du XXe siècle, l'arrivée des images en mouvement. *Ragtime* reste le symbole des temps qui changent, du passé qui se transforme en époque, du retournement vertigineux du monde. Les fêtes de White semblent alors teintées de nostalgie par rétrospection, célébrations de paradis perdus, tentatives de maintenir un ordre et une structure fébriles tandis que le monde avance et fait tout voler en éclat.

Avant de poursuivre sur l'axe des retournements, une réflexion sur la fête s'impose, car elle n'est pas présente que dans *Ragtime*.

Les fêtes chez Forman ne sont jamais un succès : perturbations dans *Hair* par la tribu, crimes dans *Ragtime*, humiliations dans *Amadeus* avec expositions des vrais visages sous les masques, échec de l'évasion dans *Cuckoo's Nest*, torture dans *Goya's Ghosts*, jalousies dans *Valmont* (les danses à trois), gâteau démolé par Flynt lorsqu'il apprend l'échec de *Hustler*. Poizot voit dans leurs emplois un pont, un « aiguillon anticipatif qui annonce un coup de théâtre »²⁰⁷, une transition vers une autre tonalité, et souvent « la fête introduit la mort »²⁰⁸. Certaines scènes sont cependant une destruction de fêtes artificielles pour redonner à la célébration tout son sens : c'est le cas de ces scènes de *Ragtime*, de *Hair* et de *Cuckoo's Nest*. Berger danse sur la table des riches, McMurphy sème le chaos dans l'institut, et Thaw assassine White en public, autant d'actes extrêmes exprimant un « désir de désordre, ou plutôt de contre-ordre »²⁰⁹, une réelle rébellion et non la nostalgie d'un ordre qui tend à disparaître.

²⁰⁷ Milos Forman, Claude Poizot, DIS VOIR, Paris, 1987, p. 39.

²⁰⁸ Ibid., p. 40.

²⁰⁹ Claude Lévi-Strauss, *Les structures élémentaires de la parenté*, Mouton, Berlin, 1967, p. 563.

Mais peut-être sont-elles toutes vouées à l'échec (emprisonnement de la tribu, de McMurphy et de Thaw) car la fête, aussi jouissive soit-elle dans son absence de structure, reste « une illusion de libération et une confrontation avec un idéal »²¹⁰.

Enfin, l'énergie rebelle de Mozart mène, au contact de Salieri, à un glissement : l'expulsion progressive du Compositeur de la Cour vers la périphérie, venant contrer les efforts du pouvoir pour rester au centre.

Contrairement aux autres personnages dominateurs, Salieri est rongé par des sentiments déchirants, notamment par sa jalousie envers Mozart et le dégoût de sa propre médiocrité. Film en réalité centré autour de lui et non de Mozart - *Amadeus* ou *celui qui aime Dieu* peut inclure Salieri par son étymologie - et de sa capacité ou incapacité à composer avec le génie qu'est Mozart, il présente ce personnage sombre et ambigu comme un réel prédateur, tant habitué à tous les objets qui l'entourent, à toutes les pâtisseries qu'il déguste, qu'il fonctionne par ce mode possessif avec tout, et surtout avec les êtres qui lui résistent. Nous avons vu cette approche possessive concernant la musique de Mozart, mais cette fois, nous étudierons le retournement du magnétisme prédateur : à partir des dynamiques spatiales impliquées dans la conquête de l'autre, comment Forman réduit-il progressivement Salieri à l'écho de sa suprématie initiale ?

Le meilleur exemple est sa première rencontre avec Mozart puisqu'elle est la source de tous ses rapports conflictuels avec le musicien, et Forman soigne la mise en scène qui va excentrer Salieri.

Procédons à un rapide aperçu de la scène pour en révéler les mécanismes. Salieri se promène dans le grand hall du palais du Prince-archevêque Colloredo avant la représentation de Mozart (scène absente de la pièce). Un lent travelling arrière l'accompagne, la caméra reculant devant lui comme si elle lui déroulait le tapis rouge : il fraie le passage, domine l'espace.

²¹⁰ Jean Cazeneuve, *Aimer la vie*, Le Centurion, 1977, p. 215.

Rayonnement : salutations et avancée prédatrice, envahissement des axes

Sa confiance appelle le ludique, et c'est avec lui-même qu'il invente un jeu : deviner qui est Mozart d'après les visages. C'est l'esquisse d'une réflexion sur le génie (se voit-il?) mais aussi le désir de percer l'autre à jour, de le dévoiler avant qu'on le lui présente, d'être premier. La caméra le suit pendant quelques temps et l'accompagne dans la salle à manger où sont réservés tous les plats du jour, surtout les desserts. En dévoreur et possesseur, Salieri pénètre dans la salle, violant l'espace et piquant la nourriture, jusqu'à l'arrivée de Constanze, une inconnue à ce stade. Il se cache et devient alors un observateur, au second plan, derrière les gâteaux. Son dernier geste de possesseur est d'ailleurs interrompu par cette arrivée - il s'apprête à gober une cerise en chocolat - moment symbolique signant le retournement de situation. Il devient même un intrus lors de l'arrivée de l'homme, et un voyeur quand le couple joue par terre. Mozart aime les jeux de mots obscènes, et Salieri se prend à y jouer, avec un profond dégoût certes, mais il entre dans son jeu alors qu'il menait le sien au début de la scène, étape supplémentaire dans l'élan périphérique. Lorsqu'il se rend compte qu'il s'agit de Mozart, le zoom avant rapide sur son visage en légère plongée révèle son profond sentiment de trahison. Il a été trompé par le visage du génie, et par le choix de Dieu qui a donné son pouvoir musical à ce qu'il considère comme un vulgaire animal. Le vieux Salieri raconte ce souvenir sur le mode de la réification : « that was Mozart ! », cette chose, « this creature crawling on the floor », ce cafard rampant sur le sol, en totale opposition avec l'oiseau qu'il attendait. Non seulement il n'a pu posséder ce qu'il cherchait, mais surtout, le trésor caché est une imposture à ses yeux, un coffre vide empli de sable.

Position périphérique : du rayonnement à l'éclipse (disparition dans les desserts), du travelling arrière à la plongée et au zoom avant (écrasement du personnage)

Ce mouvement est réitéré et amplifié lors de la première visite de Mozart à la Cour de Joseph II. Salieri a composé une marche d'accueil, remerciant Dieu pour le talent qui lui a permis de la composer, et c'est Joseph II qui offre de la jouer. Salieri profite de ce rayonnement ponctuel, de cet honneur offert par l'empereur, et sourit. Mais le moment est furtif car lorsque Joseph II s'assoit au piano pour jouer, Salieri passe du centre, serrant sa partition ornée d'un ruban, à la périphérie à côté du piano, ne tenant plus que le ruban. Il quitte le rôle de compositeur pour devenir professeur, et sa marche est massacrée par l'empereur. Il ne pouvait imaginer pire scénario pour l'arrivée de Mozart, et lorsque ce dernier passe au piano pour composer des variations de cette marche qu'il trouve parfois inefficace, Salieri est derrière l'empereur, en légère contre-plongée - presque un plan PDV suggérant le regard de Mozart assis au piano - magnifiant sa position seconde. Ce plan est serré, suggérant la possession de Salieri par Mozart par l'instrument du regard. Salieri a beau créer, chercher, fureter, il ne semble posséder que des fantômes.

Positions de départ : Salieri dominant, Mozart en périphérie → légères contre-plongées sur Salieri et plongées sur Mozart

Renversements : maintien du cadre, changement de l'interprétation → retournement de la fonction du cadrage classique

Le centre dans la périphérie : Mozart à la limite du cadre mais point de fuite du regard

Plan large, Mozart excentré mais en point de fuite

Mozart de dos, premier plan flou et mise au point sur les membres de la Cour, mais Mozart reste le point de fuite (regards et position des corps en courbe)

Cet exemple d'*Amadeus* caractérise l'irrévérence, la domination des sujets sur les souverains, et elle est applicable à des contextes dénués de toute impérialité au sens propre du terme, car ce même mouvement concerne le personnage de Madame de Merteuil dans *Valmont*, qui passe du statut de souveraine (métaphoriquement) à celui de sujette. Cependant, les outils diffèrent, reposant surtout sur l'emploi de lignes de symétrie. Qui plus est, l'expulsion du personnage semble associée à une transition inévitable et naturelle, plus qu'à un renversement du pouvoir.

Un aperçu de la narration nous permettra cette fois de situer le retournement s'opérant au fil des scènes et non au sein d'une seule.

Deux mouvements symétriques illustrent le parcours de Madame de Merteuil tout au long du film : insertion vers le centre puis exclusion vers la périphérie, déplacements dus au

personnage de Cécile, habilement révélé comme l'ouverture du film (l'origine de tout). Les places respectives de Cécile et de Madame de Merteuil vont finir par s'échanger, et le film s'ouvre donc sur les débuts de la nouvelle génération.

La fin du film mène Madame de Merteuil à une position périphérique qui est déjà sociale. Tous les hommes de son monde ont fini par l'abandonner : Valmont est mort, Gercourt épouse bien Cécile, même Danceny assiste au mariage entouré de jeunes filles. De plus, géométriquement, la scène du mariage est l'exact miroir du début du film, et le retournement est réalisé dans la symétrie. Observons ces deux tableaux.

Couvent / mariage royal

De l'invisible au visible, de l'indéfini au reconnu, du plan d'ensemble au plan individuel : Cécile dans la foule / Cécile dos à la foule, avancée du personnage vers l'individualité (costume similaire à la Sœur mais symbole d'entrée dans l'âge adulte féminin)

Du visible à l'invisible : mise en scène théâtrale de l'arrivée du personnage, révélé au monde et aux yeux de Cécile, puis disparition du personnage dans l'espace pourtant intime du gros plan

L'enterrement de Valmont : le passage des générations → symétrie appelant le jeu de miroirs (couleurs de l'habit et des cheveux, positionnement des mains et du corps, cadrage par la caméra), Cécile remplace Merteuil (baiser de l'amante, modernité de l'habit et de la coiffe, la première à venir faire ses adieux)

Si les êtres de pouvoir exercent des pressions, réduisent l'espace et imposent leurs règles, les rebelles ou antihéros, les personnages refusant de subir ces lois, se créent un nouvel espace, dépassent les normes et cherchent l'expression. Ces deux mouvements sont toujours méticuleusement accompagnés par la caméra qui, au sein même de son cadre, restreint ou ouvre le plan. Dans une stratégie relevant le plus souvent de l'observation et du retrait, la caméra cherche à rendre l'énergie de ces tensions, à se laisser contaminer par la force magnétique des antihéros, et à ouvrir son cadre pour leur permettre d'envahir l'écran. Au sein de cadres classiques comme la plongée écrasant les personnages, elle intègre par exemple Mozart qui renverse la force et la repousse sur Salieri, une plongée qui finit par magnifier Mozart et par renvoyer au regardant (l'origine de la plongée, du point de vue) sa propre image inversée. Elle multiplie les pivots sur son axe pour intégrer le mouvement désordonné de l'inattendu, elle devient photographique pour mettre en valeur les changements s'opérant devant elle. Bref, la caméra résiste, elle aussi, aux pressions exercées par le pouvoir et par tout personnage dictateur, par la puissance statique surtout, et elle ouvre, au sein de ses propres codes, un nouvel espace d'expression.

Il ne s'agit pas de renverser les genres ou de redéfinir les cadrages de manière générale ; c'est au sein de chaque film, spécifiquement, un mode d'expression qui change. *Cuckoo's Nest* par exemple rompt avec le huis-clos par l'explosion de la fenêtre et la libération paroxystique du personnage le plus claustrophobe, Chief, et en lui ouvrant progressivement l'espace avant cette libération finale, en lui consacrant de plus en plus de gros plans et non de plans larges, le film renforce son accès à l'individualité. Le personnage

sort de l'image mythique de l'Indien - le film s'ouvre sur cette image avec McMurphy qui fait le cri classique de l'Indien, Chief qui reste invisible, ce qui correspond à l'évolution du mythe de l'Indien, devenu une victime enfermée et non plus un agresseur - pour devenir palpable. La libération du personnage n'est pas dans l'espace qu'il occupe au sein du cocon mais dans l'envahissement de l'espace intime. Le gros plan fait accéder le spectateur à une individualité jusque-là fortement masquée par les plans larges ; la caméra ouvre donc l'espace du cadre, et cela, paradoxalement, en réduisant la profondeur de champ. Elle devient également plus latérale, ses mouvements capturant ceux de Chief habitué jusque-là au statisme, technique cette fois classique qui maintient le personnage au centre du regard, même en périphérie par rapport aux autres personnages.

Par un jeu de mouvements et d'ouvertures de cadres, souvent inattendus, la caméra introduit, au sein des pressions multiples du monde, la force inverse, un espace d'expression rendant visible, pour le spectateur, l'énergie fracassante et créatrice des antihéros et même des personnages mineurs. L'aspect parfois documentaire (enregistrement des faits, retrait) vient confirmer la nécessité de la symétrie : pour faire surgir les personnages marginaux, la caméra se doit d'être presque invisible, leur rendant tout le pouvoir d'expression. Elle viendra discrètement soutenir leur énergie pour magnifier leur voix.

Forman confirme cet emploi dans *Man on the Moon*, où son travail sur les figurants participait de son esthétique symétrique concernant la tonalité des scènes et la caractérisation des personnages: « je n'ai jamais été aussi attentif au rôle des figurants que dans ce film. Pour que le caractère unique d'Andy ressorte, il fallait que tout ce qui l'entoure ait une réalité presque documentaire. C'est alors seulement que l'étrangeté, la bizarrerie de ce type, s'exprimeraient avec force »²¹¹.

Pour conclure cette étude de l'esthétique magnétique des antihéros, il convient de s'intéresser à la force positive de l'aimant, car si l'effet d'attraction ou de répulsion est maintes fois employé pour ouvrir l'espace ou attirer le regard, il reste souvent combatif. Qu'en est-il de la **force magnétique généreuse**, ou sans motifs, l'énergie « naturelle » ? Elle est à dissocier du concept d'antihéros malgré lui (vu chez Goya par exemple), car elle n'est justement pas l'expression d'un combat inné et inextinguible, quels que soient les masques ; elle est représentative d'une force de gravité fondamentale, et même si le scénario oriente le schéma, la caméra devient active dans la construction de ce champ attractif. En outre, Forman emploie lui-même l'image de l'aimant pour expliquer l'effet ressenti face à un être intrigant

²¹¹ Michel Ciment, *Entretien avec Milos Forman* dans *Positif* n°470, avril 2000, Editions Jean-Michel Place, Paris, p. 10.

ou une idée fascinante, comme à propos d'Andy Kaufman : « C'est Buck Henry qui m'a emmené à l'Impro, à Los Angeles, où il donnait son spectacle. Depuis, j'ai suivi sa carrière car il avait quelque chose de magnétique sans que je sache exactement pourquoi, car je ne connais pas le fonctionnement des aimants. A chaque fois, c'était une expérience à la fois excitante et irritante, ce qui ne laissait pas de me rendre perplexe »²¹². Ce commentaire suggère que l'énergie de Kaufman est une caractéristique naturelle, toujours présente, et non une simple persona.

Personnage stratégique et conquérant, Valmont ne cesse de mettre sa vie en scène et de manipuler, surtout lorsqu'il courtise, suggérant une énergie purement combative. Mais certains plans ou scènes suggèrent une énergie magnétique inhérente au personnage, comme un réflexe ou une pure jouissance, le déclenchement automatique du pouvoir d'attraction. Lorsqu'il organise un pique-nique romantique avec Madame de Tourvel, il crée progressivement l'image de Cupidon : en incitant Tourvel à tirer une flèche avec un arc, puis à déguster un repas avec lui accompagné de violons, il la fait participer au symbole. Le Caravage²¹³ le représente même avec un violon gisant sur le sol tandis qu'il serre son arc et ses flèches.

²¹² Ibid., p. 9.

²¹³ Le Caravage, *L'Amour Victorieux*, huile sur toile, Musée de Berlin, 1602 .

Aucune créature (ici, une femme prude et mariée) ne peut résister à Cupidon (Valmont). Tout dans cette orchestration vise à attirer Tourvel, et la mise en scène participe de cette entreprise en le filmant comme un aimant. Valmont fait intervenir plusieurs participants, lesquels sont tous appelés à se diriger vers lui ; en somme, il attire tous les éléments de sa mise en scène à lui, comme une démonstration de son pouvoir magnétique d'attraction. Les éléments incluent son serviteur, les chiens de chasse qui lui apportent l'arc et les flèches de Cupidon, et les violonistes. Ceux-ci sont appelés à entrer en scène lorsque Tourvel lance une pièce dans les buissons où ils se cachent, stratégie qui donne, à Tourvel aussi, le rôle de l'aimant.

Il a donc amené tous les éléments périphériques de sa scène au centre, dont Madame de Tourvel qui était, au début de la scène, seule sur une route, dos à lui, une lettre antagoniste envers Valmont en main. Il réussit la tâche titanesque de renversement des pôles et inclut Madame de Tourvel dans son monde. C'est lorsqu'elle lui lit la lettre dépeignant toutes ses stratégies prédatrices envers les femmes qu'il clôt le jeu d'attraction en quittant la scène. La caméra emploie des plans larges prenant en compte le noyau et la périphérie, et surtout des angles plaçant, au premier plan, l'objet aimanté (le serviteur, les chiens, Madame de Tourvel), permettant au spectateur de suivre le mouvement. Valmont n'improvise pas cette scène ; l'organisation est ostentatoire et théâtrale, mais cela ne remet pas en cause le terme « naturel » utilisé auparavant pour qualifier ce champ attractif. L'absence de scène exhibant ses préparatifs, la rapidité de l'enchaînement des actes renforcée par la vitesse de la caméra qui tient à tout enregistrer, la décontraction de Valmont et enfin la facilité avec laquelle Tourvel passe de la méfiance au désir magnifient l'aisance de la conquête, une facilité innée. Les plans suivants illustrent une boucle, celle que parcourt Tourvel entre l'attraction (force de gravité surpuissante) et la répulsion (rationnelle, représentée par le poids de la lettre). Encore une fois, la lettre est personnifiée pour devenir l'adversaire de Valmont dans cette scène de séduction, un poids massif dérégulant les forces.

Les quatre premiers plans présentés ci-dessous posent le cadre initial : la répulsion de Tourvel envers un libertin malhonnête. Valmont doit rejoindre Tourvel et la caméra (plan 1), Tourvel protège sa lettre de l'envahisseur (plan 2, elle la cache ensuite dans sa robe), puis elle recule face à l'invitation de Valmont (plans 3 et 4, où la caméra se place stratégiquement derrière Tourvel, en observatrice et dans le camp de la victime).

La caméra se place ensuite, comme par inversion symétrique soudaine, du côté de Valmont, alors qu'il séduit Tourvel par son humour (vantant son talent d'archère), et le laisse ensuite envahir les champs et divers axes.

Saisie de Tourvel et éclatement spatial

Enfin, la caméra s'attarde sur divers éléments poussés irrémédiablement vers le nouveau centre, puis revient sur le couple en pleine contemplation de l'effet magnétique : c'est une mise en scène de l'idéal, de l'orchestration du monde sans la moindre résistance. La caméra joue le jeu, adoptant même un zoom avant rapide sur le ciel pour mimer l'envolée de la flèche.

Enfin, pour fermer la boucle, le film propose une nouvelle répulsion, née du retour au rationnel de Tourvel, hors du champ attractif : les plans sont symétriquement opposés aux premières représentations de la répulsion concernant l'orientation du personnage au sein du cadre ; l'avant-dernier rappelle les véritables adversaires de la scène, la lettre et la flèche, l'esprit et le cœur, tandis que le dernier, en miroir du tout premier plan, signale la défaite de Valmont qui quitte volontairement le champ.

Le même mouvement caractérise l'union de Sarah et de Coalhouse dans *Ragtime*, mais sans mise en scène du personnage masculin. La scène suggère ponctuellement un film muet, et elle est accompagnée d'une musique paroxystique majeure. Sarah est dos à Walker dans sa chambre, puis elle se retourne, première attraction. Plusieurs hésitations se font sentir dans son regard, et l'incompréhension de Walker est palpable. Puis l'éclatement final pousse Sarah dans les bras de Walker avec vigueur et une légère exagération du jeu de l'actrice, comme dans le muet. Par ce filtre du muet, la scène devient une image de l'attraction qui domine les oppositions rationnelles, une vision passionnelle du charme.

Répulsion (travelling avant pendant qu'elle recule), l'électron et le noyau (opposition des couleurs)

Changement de pôle (sourire naissant)

Attraction et union, la force irrésistible (fusion dans le noir de l'habit de Coalhouse)

2.2 La loi de l'excès

L'analyse des antihéros, de leur pouvoir d'irrévérence, de leur attraction naturelle perturbant les schémas du monde, a soulevé l'importance de l'excès, donnant aux écarts des personnages suffisamment de force pour secouer le système. La permanence de cette puissance suggère un art de l'excès tout aussi travaillé que celui du détour, sans suggérer qu'il est leur unique moyen d'expression. Associé à la stratégie du contournement, de la déstabilisation, n'est-il pas l'expression d'un combat libertaire prônant les tentatives de dépassement de limites ? Est-il nécessaire à l'existence de l'individu, qui devrait ainsi conserver un large espace d'expression nécessitant une puissante revendication de sa parole, ou est-il l'expression d'un idéal, d'une expression pure jamais contenue ?

2.2.1 Unité et diversité

« It's quite new ! ». Tels sont les mots choisis par Mozart dans *Amadeus* pour décrire son opéra *L'enlèvement au Sérail* à Joseph II, avec une jouissance affirmée. Son travail est « neuf et singulier »²¹⁴, mots choisis par le flûtiste Becke pour qualifier la structure de son opéra seria. Fait historique ou trait de caractérisation, la nouveauté, le moderne, l'innovation, définissent le personnage qu'est, pour l'Histoire et dans *Amadeus*, Mozart. L'étude de ce personnage soulève la question de l'autre, car Mozart semble catalyser, pour les personnages le rencontrant, tout ce qu'ils ne sont pas ou n'apprécient guère, qu'il s'agisse du génie pour Salieri ou du manque de bienséance sociale et politique pour Leopold et Joseph II. Sa musique surprend, et provoque diverses réactions. Alors que Salieri rêve de créer une musique semblable à celle du génie, Mozart ne crée que dans l'originalité. Les autres personnages formaniens ont aussi leur caractéristique propre les démarquant des autres, même si Mozart est l'exemple le plus probant. On pense à Coalhouse Walker Jr. qui a, lui aussi, un don pour le piano, à McMurphy qui est capable d'une énergie nouvelle, rafraîchissante et communicative dans les moments les plus étouffants (après ses électrochocs), tout comme Berger est capable de surprises et d'une électricité infinie ; on songe à Valmont qui s'affiche comme le roi de la conquête avec des méthodes inattendues (le jeu), à la force visionnaire de Goya qui choqua le public de son époque, à Larry Flynt qui fut le premier à proposer une vision du corps proche du réel, et à Andy Kaufman, dont l'art défie toute règle et attente. A des degrés divers, ces

²¹⁴ Mildred Clary, *Mozart : la Lumière de Dieu*, Flammarion-département Pygmalion, Paris, 2004, p. 137.

personnages s'expriment par l'audace et par l'inexploré, déclenchant des réactions tendues dans le monde qui n'est souvent pas prêt à recevoir de nouvelles images. Que l'on puisse parler de modernité semble justifié dans la mesure où ils manifestent un profond rejet des traditions et des vieilles représentations, tout en recherchant une nouvelle façon de s'exprimer.

Mozart pratique même cette gymnastique dans la langue, qu'il aime parler à l'envers pour faire surgir de nouvelles sonorités. On peut ériger leurs stratégies en art, souvent celui de l'excès, participant de la construction difficile et ainsi nécessairement puissante d'une nouvelle voix. Repose-t-il sur une anticipation, un devancement comme formulé par Kaufman, « I have always gotta be one step ahead of them » ?

Beaucoup ont critiqué *Amadeus* en ce qui concerne le respect de la réalité historique du personnage, des dates, des événements, l'apparente exagération par Peter Shaffer du côté exubérant de Mozart et de son rire. Si certaines scènes ont modifié les faits pour permettre une narration plus aisée dans l'adaptation ou une caractérisation plus forte des personnages - Salieri, en réalité marié, est célibataire dans le film et a fait vœu de chasteté envers Dieu, ce qui magnifie sa relation double avec Dieu et Mozart - la réalité du personnage semble au contraire fortement fidèle. De nombreux documents attestent de la vérité de son rire exubérant, d'autres - les lettres de Mozart entre autres - de son manque d'élégance sociale. Tous ont en commun l'insistance sur l'aspect créatif de Mozart, sur sa vision moderne de la musique, et même dans son quotidien, sur son besoin de variété.

Celle-ci sous-entend plusieurs notions, toutes confirmées par l'étude du compositeur (nous analyserons ensuite la transposition de ces éléments dans le film). Elle concerne d'abord la recherche de l'autre, le rejet du préexistant, du même, et depuis son enfance, Mozart a toujours cherché à improviser lors de ses leçons de piano ou de violon, lors de représentations en public dès 1763 qui poussent la presse à souligner cette quête du neuf hors-norme : « ceci ne dépasse-t-il pas l'entendement ? »²¹⁵. Ses goûts révèlent une attirance pour la fantaisie, sa préférence pour la musique italienne. Leopold joue un rôle prédominant dans cette ouverture sur le nouveau, car son éducation est fondée sur la recherche de soi par la découverte de l'autre : explorer une multitude de structures et de styles pour trouver les siens. Il le fait ainsi voyager en Italie pour qu'il s'imprègne de cette musique et de tous les styles du XVIIIe. Ses premières compositions reflètent cette mixité. Dans un opéra commandé par le

²¹⁵ Ibid., p. 27.

Comte Firmin (allemand) de Milan, il s'inspire de Sammartini, mais reste allemand à la source : « je demeure le même...mais qui ?...Le même Hanswurst ! »²¹⁶. L'opéra mêle subtilement le style allemand et le style italien. Peu avant, en 1767, Leopold le pousse à écrire un pasticcio, *La Finta Semplice*, composition mettant bout à bout des airs empruntés.

Une fois imprégné de tous les styles qu'il a pu rencontrer, il se met à bouleverser les structures préexistantes au lieu de les copier ou de les réarranger. Sa propre voix naît dans le bouleversement, souvent extrême aux yeux du public ou de la Cour. Comme toute société habituée à certains codes et à une certaine forme, les Viennois réagissent parfois mal aux brusques changements que Mozart apporte à la structure de l'aria (donnant plus d'importance à l'accompagnement orchestral) ou de l'opéra seria. Il accorde plus de poids à la musique qu'au texte dans la plupart des morceaux, mêle différentes classes, montre l'aristocratie moyenne. Thèmes et structures apportent à l'opéra seria une nouvelle énergie. C'est pour lui un moteur, une force mouvante, il se met à écrire à l'envers dans ses lettres (surtout à sa sœur Nannerl), cherchant à créer une autre forme de langage. Ses créations deviennent difficiles à classer, comme *Don Giovanni* qui semble appartenir à la fois au Singspiel et à l'opéra buffa. Se différenciant de l'époque baroque, son style reflète des goûts et des passions, plutôt que des normes. Aimant particulièrement la clarinette et les instruments à vent en général, il leur donne plus de poids dans ses symphonies par rapport aux cors d'instruments traditionnels, comme dans *Così fan tutte*.

Au paroxysme de sa création, Mozart est parvenu à s'émanciper de toutes ses inspirations pour créer son langage propre. Sa vision de la musique est fondée sur cette individualité. Critiquant Raaf, il confirme cette conception : « il aime trop les nouilles toutes coupées, et ne s'inquiète pas de l'expression »²¹⁷. La musique est un personnage selon lui, et non un accompagnement ; elle doit avoir son caractère propre, « singulier ». Elle est ainsi une union entre la tradition aux symboles maçonniques et son style personnel. L'opéra reflétant le plus l'unité dans la diversité est *La Flûte Enchantée*, comédie viennoise réunissant tous les ingrédients comme l'explique Mildred Clary : le lied populaire (Papageno), l'aria (Sarastro), l'opéra buffa (Papageno / Papagena), l'opéra seria (Reine de la nuit), la comédie classique (Tamino), la tragédie lyrique (marche des prêtres, chœur), le style religieux (chant des chevaliers). Il insère des idées franc-maçonniques, donne à l'ensemble cohérence et énergie. De manière générale, Mozart recherche la fantaisie, pousse les limites à l'extrême de la

²¹⁶ Ibid., p. 51.

²¹⁷ Ibid., p. 134.

rupture pour trouver son propre langage qui se définit par une catalyse de tous ces éléments en un tout cohérent. C'est à l'origine, un besoin continu d'effervescence, de bouillonnement, pour pouvoir exprimer toute cette folie, cette passion, dans la composition.

La méthode est proche de celle de la réalisation et surtout de l'adaptation d'une œuvre : il faut parfois oser aller dans l'excès le plus fou, voire ridicule, pour explorer toutes les voies et trouver le bon chemin, l'expression la plus vraie. Jean-Claude Carrière suggère le concept d'excès lorsqu'il parle de *Valmont*, car l'entreprise d'adaptation du roman épistolaire de guerre des sexes était titanesque tant il fallait détruire la structure de l'œuvre originale pour construire un monde palpable à l'écran et non artificiel, traduit : «

»²¹⁸.

Il compare même ses séances de travail avec Milos et Jan Novak de carnaval (on retrouve là l'idée d'effervescence), proche du style de Flynt qui aime faire éclater la vérité par une transformation du monde en un véritable cirque. La difficulté sera toujours de trouver l'équilibre, d'éviter la rupture, pour fabriquer un monde qui ne dépend pas de la connaissance du livre mais qui en restitue tout de même l'âme.

La question qui se pose à présent est celle des moyens : comment *Amadeus* exprime-t-il cette effervescence et ce désir d'originalité ? Est-il fidèle à la réalité historique sur ce point ? Peut-on parler de catalyse d'effervescence extrême dans l'œuvre et y a-t-il une forme d'équilibre ?

Le film ne montre jamais Mozart en train de composer par pur plaisir ou dans le simple but de le montrer à l'œuvre. Les seules scènes qui nous permettent d'accéder à cette phase de la création sont celles où il se retire dans sa salle de billard pour continuer *Les Noces de Figaro*, loin des cris et des disputes de Leopold et de Constanze, et celles où il compose le requiem et *La Flûte enchantée*, illustrant terreur et folie et non la recherche de renouveau. La composition est souvent montrée achevée, comme un produit fini, et c'est la vision de Salieri qui nous est offerte en ce qui concerne les dons de Mozart : il exprime sa fascination envers le fait que Mozart délivre, comme sous la dictée, des pages entières sans ratures. Ce n'est donc

²¹⁸ Dossier de Presse de *Valmont* proposé à l'occasion de la sortie du film, le 6 décembre 1989, Presse, p. 30.

pas dans la composition que le caractère aventurier, original et anarchiste de Mozart est mis en scène. Shaffer et Forman ont choisi de construire cet élément par le contraste, le mettant davantage en valeur : d'une part, ce sont les rencontres avec la Cour de Joseph II qui offrent une perspective, faisant de Mozart le moderne dans un monde de traditions, et d'autre part, ce sont les commentaires et analyses du vieux Salieri qui qualifient le travail de Mozart de révolutionnaire. Un troisième outil, moins fondamental et plus léger, complète le tableau : ce sont les moments de la vie quotidienne de Wolfgang centrés sur ses jeux de mots, sa recherche de langage propre, et ses démesures en tout genre.

Les premières images de Mozart illustrent son goût, et celui de son père, pour la variété. Dès son jeune âge, devant le Pape, il passe aisément du clavecin au violon. Adulte, il admet, en rencontrant Salieri, avoir composé une variation sur l'une de ses mélodies, et il illustre son goût pour les écarts en s'installant au piano pour prouver qu'il a mémorisé l'air que Joseph II lui a joué (la marche de Salieri) puis en cherchant à modifier les passages qui ne conviennent pas. Il improvise en quelques minutes un air qui est en réalité un fameux morceau que le spectateur connaît. Pour réaliser cette scène, les scénaristes ont cherché un morceau de Salieri qu'ils pourraient transformer en un morceau connu de Mozart, magnifiant le travail transitoire de l'un à l'autre et la sublimation, par Mozart, d'une œuvre jugée banale. La scène illustre donc, par les choix musicaux, le fait que Mozart se crée, naît, dans le bouleversement et la variation. De plus, même pour le spectateur amateur, les choix musicaux forment un contraste frappant sur plusieurs points. La marche de Salieri est très posée, les notes sont frappées, le rythme régulier et elle tourne surtout sur six notes, changeant de gamme. La musique de Mozart s'évade peu à peu de la marche pendant l'improvisation ; il rajoute une note ou deux puis change la structure. Il développe la marche, ajoute deux airs totalement nouveaux employant toute la gamme.

Ensuite, de manière encore plus cinématographique, employant divers outils, la mise en scène de la création de la marche par Salieri (avant cette visite) accentue le contraste par le parallèle entre l'image et le son. Le film dissocie le son et l'image, montrant Mozart se préparant chez le perruquier pour sa visite chez Joseph II, et laissant entendre la marche que Salieri répète pour cette même visite. Tout le monde se prépare, mais sous différents modes. Tandis que la musique de Salieri représente la préparation méticuleuse, un goût pour le traditionnel (une marche) avec une musique bien rythmée, les images de Mozart sont l'exact contraire. Les mouvements des perruquiers et de la poudre projetée généreusement sur sa tête

créent une atmosphère d'effervescence, de folie mesurée, et la variété est le thème : « the other one ! » (« l'autre ! ») devient le leitmotiv de Mozart qui veut essayer toutes les perruques qui lui plaisent, et il conclut par le désir de l'hyperbole, « why don't I have three heads ? », image du cerbère moderne qui aimerait multiplier ses possibilités et les conjuguer sur un mode fonctionnel (porter les trois perruques).

Enfin, une scène ultérieure achève la représentation de la variété en lui attribuant une haute valeur artistique. Ce n'est pas seulement un goût pour le multiple (scène des perruques) ou une maîtrise technique (scène de la variation improvisée) mais une supériorité du génie qui exploite le potentiel musical à son extrême et à l'infini. Le film ne cesse de comparer Salieri à Mozart : leurs positions sociales, leurs talents et leurs identités. Passer de Salieri à Mozart est toujours un mouvement vers le haut, une ouverture des sens.

Une rapide description de la scène fera vite apparaître le gouffre séparant les deux compositeurs. Salieri reçoit Cavalieri pour ses cours pratiques, et la fait répéter en commençant par des vocalises (seul exercice proposé dans la scène). Lors d'une note aiguë, la caméra adopte un zoom avant rapide sur Cavalieri pour passer à son chant sur scène dans *L'Enlèvement au Sérail*.

La transition est certes pratique par ce zoom, mais elle est également signifiante. Alors que Salieri lui avait déclaré qu'il n'y avait pas de rôle pour elle dans cet opéra et avait suggéré la nécessité d'un approfondissement technique de son travail, Mozart l'a engagée et lui a fait atteindre un niveau des plus élevés. Par rapport à Salieri, il a su voir le potentiel de Cavalieri et a apporté le talent nécessaire à son épanouissement artistique. Qui plus est, la scène de l'opéra montrée au spectateur est celle où Cavalieri fait presque des vocalises, comme l'explique le vieux Salieri avec jalousie : « ten minutes of ghastly scales, arpeggios, whizzing up and down like fireworks at a fairground ». Mozart lui fait également faire des gammes, mais ce n'est pas un exercice technique ; ces arpèges artistiques et non répétitifs acquièrent du sens au sein de l'ensemble et expriment une vérité humaine dans l'histoire : son courage, alors qu'elle refuse les avances du Pacha qui la menace d'employer la force (scène de l'acte II créant un intéressant parallèle avec les avances qu'elle a acceptées de Mozart, et avec celles que Salieri n'a jamais faites malgré son désir de possession de la cantatrice). Dans ce zoom se situe donc la transformation de la chanteuse et de la musique, une magnification de l'objet par le regard, comme si ce mouvement de la caméra (le zoom rapide) représentait l'insertion du regard de Mozart (mouvement) dans celui de Salieri (statique), l'attirance par rapport à la chasteté jurée de Salieri mais aussi l'inspiration par rapport à la sécheresse créative. Par une

seule note et un seul plan s'insère Mozart, transformant de simples arpèges en opéra et une chanteuse en star, le tout dans le mouvement (zoom) et la variété (arpèges changeants, les termes « up and down » et « whizzing » exprimant l'effervescence, l'absence de structure nette).

On aperçoit même l'amorce de la gestuelle de l'envolée (décollement de ses bras comme des ailes) lorsqu'elle répète avec Salieri, suggérant l'envol de l'oiseau sous le nez de Salieri.

Peur du même ou simple besoin de rejet du semblable pour se sentir autre et se construire une existence propre, la passion pour la variété est un critère très présent dans *Hair*, déjà dans l'œuvre originale. Théâtre contestataire des idéaux artistiques rigides de l'époque, des idées socio-politiques liées entre autres à la répression sexuelle et à la guerre, il exprime à travers les personnages et leur incroyable extravagance, une soif de renouveau, de réécriture des rôles, d'ouvertures infinies sur l'autre. La tribu intègre un étranger (Bukowski), est elle-même composée d'individus hétéroclites (de couleurs, origines, sexes et apparences différents), et les chansons marquent l'importance, à leurs yeux, de la variété, concernant divers éléments du monde, cosmiques ou quotidiens.

En effet, le personnage de Hud dans *Hair* utilise un outil similaire à celui d'Andy Kaufman dans ses shows pour faire éclater les préjugés derrière les mots : il se pose en miroir de la société lorsqu'il entonne la chanson *Colored Spade*, qui énumère les mots et expressions employés par le monde pour désigner un Noir, ainsi que les fonctions sociales qu'il occupe habituellement. Ces insultes répétées et orchestrées par Hud se transforment en révolte : c'est la critique de la ségrégation raciale qui se cache derrière les mots, et Hud les ramène au premier plan, dédoublement qui est reflété par la chorégraphie, puisque Hud se divise à l'infini et finit par chanter au milieu de ses ombres, magnifiant une attaque surpuissante sur le préjugé²¹⁹. Sa révolte provient d'un sentiment d'exclusion, né de l'union de Woof et de Jeannie, celle-ci suggérant que son bébé sera celui de Woof et non de Hud. Hud revendique alors la mixité dans les unions et regagne le centre de la scène par l'appel à la multiplicité dans les images.

²¹⁹ L'interprétation des autres chanteurs comme miroirs du personnage est confirmée par le fait qu'ils disparaissent immédiatement après la fin de la chanson, sans explication.

Le cadre classique rejeté : union des Blancs entre eux, Hud l'ombre du couple

Multiplication des ombres et dédoublements infinis de Hud

Miroirs

Il expose la multiplicité des expressions racistes qui désignent en fait une vision unique de l'être, la répétition du même regard (« colored, spade, a nigra, a black nigga, jungle bunny,

jigaboo, coon, pickaninny, mau-mau, Uncle Tom, Aunt Jemima, little black sambo, cotton-pickin' swamp guinea, junk man, shoeshine boy ») et contrecarre par la surabondance de son image qu'il décuple et varie (il inclut un Blanc, une femme, et plusieurs versions de lui-même dans sa tribu miroir). Ce n'est pas une attaque envers Woof, qui apprécie le spectacle, mais l'occasion pour Hud de se démarquer du monde entier, y compris de sa tribu, pour former une nouvelle composition qui magnifie sa place au sein du groupe. La critique du stéréotype se retrouve aussi lors du conseil de révision : les chansons *Black Boys* et *White Boys* sont mises en parallèle par le montage, pour une représentation des réifications des êtres par le regard (chantées par des membres de la tribu dans la pièce), parcourant les stéréotypes raciaux. La chanson majeure de l'œuvre, *Hair*, est elle aussi marquée par le multiforme et par l'inclusion de tous les niveaux (même dans la laideur), avec le couplet chanté par Hud puis par Hud et Woof en alternance ou à l'unisson : « long, straight, curly, fuzzy, snaggy, shaggy, ratty, matty, oily, greasy, fleecy, shinin', gleamin', steamin', flaxen, waxen, knotted, polka-dotted, twisted, beaded, braided, powdered, perfumed and confettied, bangled, tangled, spangled and spaghettied ».

2.2.2 Désacralisations

Combattre la rigidité clonale du monde implique la recherche constante de l'autre, du multiple, toujours accompagnée, chez Forman, de la tentative de faire surgir du réel existant - ou plutôt du réel façonné par le monde - de nouveaux sens. McMurphy, Larry Flynt, Andy Kaufman, Francisco Goya, la tribu de *Hair*, tous ont ce besoin irrépensible d'aborder le monde selon leur propre mode, de contempler les significations multiples d'un seul mot, d'imaginer les emplois variés d'un seul objet, et cela, souvent avec profanation, qu'il s'agisse d'actes osés, d'un langage familier ou vulgaire comme nous l'avons vu plus tôt, ou de destruction de rituels. On peut observer une recherche similaire chez Tati dont les personnages, surtout les enfants et Monsieur Hulot, révèlent, volontairement ou non, des fonctions inattendues et souvent comiques d'objets d'usage apparemment unique. Dans *Mon Oncle* [1958] par exemple, un réverbère est considéré comme le pivot d'une scène comique, puisqu'au lieu d'éclairer les passants, ces derniers se cognent aveuglément dans son poteau. Monsieur Hulot renverse un canapé de design moderne pour le rendre plus confortable, et des tuyaux de plastique sont appelés à être perçus tour à tour comme des successions de saucisses ou des boyaux. L'influence de Chaplin se fait sentir chez Tati comme chez Forman, Charlot

transformant à outrance les objets du monde en outil comique : un pain en chausson de danse, de la fumée de cigarette en fumée de train faisant de sa tête une locomotive, des boutons de veste en écrous à serrer. Le registre présenté est celui du comique, c'est le mode d'expression privilégié de Chaplin et de Tati, mais dans ce comique se trouvait déjà cette volonté de regarder le monde autrement. Le comique permet le surgissement inattendu de la nouvelle fonction de l'objet ; il a une force suffisante pour créer le décalage, marquer le changement du regard.

Chez Forman, le comique est également utilisé dans cette optique. Cependant, il n'est pas le mode auquel cette recherche se conjugue réellement. Ses films ne peuvent être considérés comme des comédies, sinon dramatiques (ou musicales). Le mode privilégié de ce réalisateur est la désacralisation, le détournement ouvert et excessif des objets dans une optique réaliste, ce qui n'exclut pas des moments comiques et une forte jouissance de l'acte profanatoire. Elle se caractérise par un dépouillement de la chose, une mise à vide, une aspiration du sens premier, parfois sous la forme d'un questionnement rationnel, parfois par l'imitation, puis par une redynamisation de l'objet par l'attribution d'une nouvelle fonction. Ce dépouillement est en relation directe avec un premier détournement, celui qui a été opéré par le monde imposant une vision unique à toute chose. L'excès, quant à lui, se justifie par la nécessité d'une force titanesque pour bousculer les valeurs acquises, tout aussi puissant que le comique.

Le monde de *Ratched*, en microcosme auto-suffisant, s'est inventé ses propres règles, et les éléments du quotidien ont été excessivement détournés en rituels déshumanisants d'incarcération. Le plateau du petit-déjeuner est devenu le plateau des pilules du matin destinées à contrôler la docilité des patients, une béquille devient, dans la main d'un Black Boy, une matraque, le traitement par électrochocs et les séances de thérapie masquent des séances de torture. Tout ce que l'institut a perverti va être détourné à nouveau par McMurphy et les autres patients après lui, non pas pour retrouver leur fonction première, mais pour aller aux antipodes de la fonction présentée par l'institut comme unique.

L'espace, un des éléments les plus segmentés et contrôlés de l'institut, est progressivement dénaturé, voire débauché, par McMurphy. La salle de bain par exemple, qui n'est jamais montrée pour sa fonction hygiénique, est toujours blanche et sèche, servant de salle de jeux aux patients en fin d'après-midi. C'est McMurphy qui réintroduit le flot, la vie, avec son jet d'eau qui arrose les patients en conflit. Plus tard, il transforme cet espace virginal aseptisé en décor érotique où la baignoire devient le point de mire du regard alors que Rose

s'y assoit maladroitement en parlant de son soutien-gorge. Ce lieu, si vide et froid, devient un espace de libération, d'ouvertures, tonalité déclenchée par l'association faite par Candy dès son arrivée, parfois avec ironie : « this looks like my high school », « it's a real nice place you got here ». L'hygiène à peine suggérée laisse place ouvertement au sexe (« oh, hey, I take that, the barber chair ! », chaise de torture de Chief dans une scène coupée), et le sacré, dans l'utilisation du lieu comme espace presque virginal, sans aucune mention de corps nus ou de scènes de toilette, devient un espace violé même par un de ses gardes (Turkle tente de séduire Rose).

La désacralisation se poursuit dans tout l'institut sur le mode de la défloration. Rappelons que, dans le livre de Kesey, elle est presque littérale, puisque McMurphy, dans sa lutte finale avec Ratched, arrache sa blouse et révèle sa poitrine, alors que dans le film, son asexualité se reflète davantage dans l'espace qu'elle occupe. Ainsi, à plusieurs reprises, McMurphy entache la perfection du décor. Elle lui fait remarquer qu'il salit sa vitre avec une significative utilisation des adjectifs possessifs, "*your hand is staining my window*", et en son absence, ce même bureau séparé du reste de l'institut par la vitre se retrouve couvert de taches de vin rouge symboliques du viol de l'espace sacré.

Symboliquement, Ratched elle-même est désacralisée par le biais de Candy. Au microphone, elle chante une chanson de façon polissonne, puis McMurphy prononce « medication time » d'une voix sexy. L'institut devient comme un club de nuit : *medication time* est l'heure de boire puisque les gobelets contenant d'habitude les pilules calmantes offrent du vin, et le microphone, prolongement métallique de la voix de Ratched, devient un symbole phallique.

McMurphy pénètre là où elle ne l'autorisait pas : « patients aren't allowed in the nurses' station Mr McMurphy » ; il ouvre la vitre de ses mains sales et invite les patients à venir le rejoindre au lieu de les servir à travers la vitre. Le disque est joué, une musique bien différente de celle qui accompagne la distribution de pilules, et accompagnée de la voix de Candy, et cette fois, on aperçoit une main en train de mettre le disque en place, ce qui contredit l'aspect automatique de l'appareil vu auparavant comme le prolongement de la simple volonté de l'infirmière en chef.

Enfin, pendant la fête finale du dernier acte, on retrouve le vin rouge et un symbolisme

christique, répondant directement à l'imagerie religieuse travaillée thématiquement (McMurphy le sauveur, son sacrifice final, les électrochocs semblables à une crucifixion), surtout par le personnage d'Ellis. Auparavant *crucifié* dans l'institut, il boit cette fois le vin rouge comme le sang du Christ dans un retournement de la symbolique chrétienne. Dans l'Ancien Testament, le vin représente la connaissance et l'initiation, et le personnage d'Ellis est, sans doute pour la première fois, inclus dans le cercle des autres patients et actif. Il sourit et semble retrouver ses sens, le vin agit comme un flot de vie.

Les patients consomment également de l'alcool clair (vodka ou martini), ce qui accentue la notion d'ivresse générale, réaction paroxystique à l'ablation constante du sensible dans l'institut. Exaltation, euphorie, ravissement de l'âme, l'alcool qui coule à flot et est transmis par Cheswick aux autres patients par l'intraveineuse transformée en pompe réanime le groupe entier, comme une résurrection, un antidote aux pilules quotidiennes desséchantes, et dans le livre, la ritualisation des médicaments est si forte que les premières gorgées d'alcool portent encore le poids institutionnel : « we threw the first couple of cups down like we were taking our medication, drinking it in small doses and looking one another over to see if it was going to kill anybody »²²⁰. Les patients ont reçu le jet d'eau de McMurphy dans la salle de bain, puis le flux de vie de ses nombreuses bouteilles d'alcool, le film se clôturant sur la fontaine libérée par Chief.

²²⁰ Ken Kesey, *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, Signet Books, New York, 1962, p. 253.

Détournements et résurrection : de la sécheresse au flux de vie, la communion des sens

Sefelt : le médicament-hostie le sang du Christ par intraveineuse-pompe à vin

Cheswick et Martini : retournements → de l'inertie au jeu, changement de position du corps, changement de la fonction du brancard, du crucifié au guignol

Flux : débordements et abondance, le retour du souffle

Le décor est modifié pour adopter les couleurs vives de Noël, les chants emplissent le vide des couloirs, certains portent des bonnets de Père Noël : tout le symbolisme chrétien est tourné en fête, voire en dérision. Les brancards qui portaient les patients électrocutés servent de toboggan ou de véhicule de rallye, les fauteuils roulants tournent sur eux-mêmes et il n'y a plus de limites entre les différents types de patients. Tout le symbolisme traditionnel régissant le monde de Ratched est vidé de son sens, ou transmuté en valeurs humaines. Le dernier acte de la fête sera la désacralisation du fou (après l'asile), puisque l'image de l'aliéné (fauteuil roulant, contention) se retrouvera détournée par tous les patients amenant Billy à McMurphy pour son dépuclage. A la régression psychologique encouragée par Nurse Ratched se substitue le passage de l'enfant à l'âge adulte, symbolisée par le rituel Indien (battements d'un tambour par Harding) et la réplique de Billy : « oh, boy ! ».

Désacralisation de la contention : le lit, les sangles, la chaise roulante et la position des bras (camisole de force) → de l'image du fou à celle de l'homme, du rituel institutionnel au rituel du groupe (tambour de Harding)

La désacralisation reste-t-elle une forme de pure transgression et de combat s'inscrivant dans le ludique, ou est-elle la preuve d'une forme de violence visant l'anéantissement ?

Derrière l'aspect plaisant et moqueur des désacralisations semble bien se cacher une énergie agressive, guerrière, que ne peut masquer le comique de situation.

Comme on a pu le voir, McMurphy a plusieurs tactiques de contre-attaque, et l'une des plus symboliques et excessives est un costume : le short qu'il porte sur son pantalon lors du dernier jeu de basket-ball. Une scène finalement coupée au montage - elle ralentissait le rythme du film - reposait entièrement sur ce thème, McMurphy se promenant en serviette de bain, puis la retirant pour révéler le fameux short qui humilie Ratched devant tout l'institut. Le film a conservé le costume, et quelques plans furtifs mais relativement larges permettent d'en

apprécier le motif.

L'image représente deux baleines s'embrassant, à la symbolique puissante et variée. Dans le livre, il est suggéré que les baleines font référence à *Moby Dick*, roman dans lequel la baleine que poursuit Ahab symbolise la masculinité, le pouvoir invisible, la folie et la liberté, thèmes qui s'appliquent parfaitement au personnage de McMurphy. Leur contact symbolise à lui seul la sexualité et le désir, et une interprétation religieuse, si l'on prend en considération le livre de Jonas (où Jonas se fait engloutir par une baleine qui le rejette ensuite sain et sauf), revendique une force vitale (le symbole en est souvent la résurrection). La provocation est en tout cas bien définie par le motif, et par la façon dont McMurphy porte le short : au-dessus du pantalon, contrairement aux convenances et présenté de façon ostentatoire. Si le sacré pour *Ratched* est le respect des lois et une asexualité très religieuse et masquée, les baleines sont un affront à tout ce qu'elle a instauré dans l'institut et une humiliation mordante.

Proche de cette image des deux baleines s'embrassant sur le nez se trouve le feu d'artifice de Larry Flynt lors de sa fête personnelle du 4 juillet fêtant l'indépendance des Etats-Unis, motif qui fait écho à une scène de son club au début de sa carrière : les cowgirls sur une balançoire.

On retrouve une forme d'homosexualité, voire une bisexualité, comme l'avaient stipulé les scénaristes dans le script original : « Happy bicentennial, I just put the bi back in the centennial ». Flynt tourne toujours en dérision les symboles sacrés du pays, non parce qu'il le méprise - il aime au contraire ce pays et la liberté qu'il permet - mais pour critiquer tout ce qui menace son intégrité et pour célébrer ses possibilités (il vient d'être millionnaire). Il connaît les lois et les viole consciemment lorsqu'il se fabrique une culotte avec un drapeau américain (comme l'incinération de l'appel de l'armée par la tribu de *Hair*). C'est le sacré du point de vue politique qui est ici soumis à la loi du détournement. La fête nationale devient une orgie, représentée par le feu d'artifice puis rendue concrète dans le jacuzzi. De plus, comme on l'a vu précédemment, *Hustler* met en scène le Père Noël dans un contexte pornographique, et Flynt publie une fausse publicité sur Jerry Falwell, une haute figure religieuse.

Ce n'est pas uniquement Larry Flynt qui, dans le film, représente la force subversive. Althea, son alter-ego féminin, symbolise *l'osé*. Elle est introduite dans le film par son strip-tease sur scène, énergique et sulfureux, puis progressivement par son désir de choquer. Cette pulsion est bien montrée comme une nature propre. Ainsi, lorsqu'elle rend visite à Larry en prison, elle lui montre un dessin vulgaire, idée de l'actrice Courtney Love qui a surpris l'acteur Woody Harrelson. Ses habits appellent le regard par leur aspect ostentatoire et parfois vulgaire, et elle n'affiche aucune pudeur. Lorsqu'une photographie truquée d'une femme avec un pénis parvient au bureau des rédacteurs de *Hustler* dont elle fait partie, ils rient de leur choc, puis rejettent immédiatement l'objet hors de leur sélection, presque écœurés ; seule Althea voit le potentiel de l'image choquante avec jubilation.

"Who would want to see that?"

"I do, I think it's genius !"

C'est elle qui suggère de réaliser une parodie de *The Wizard of Oz* dans laquelle ils imagineraient une orgie entre tous les personnages, y compris le chien, suggestion qui déclenche immédiatement cette intéressante réflexion : « Althea, I think there's, you know, some things are sacred ». L'hésitation dans le choix des mots trahit tout l'embarras qu'ils ressentent face à l'image mentalement formée par Althea. Larry Flynt embrasse toute provocation, particulièrement celle qui brise les tabous et le sacré : « Shut up ! Althea, that's the best damn idea I've ever heard ». Tout comme il a approuvé la photographie de la femme au pénis, il semble particulièrement intéressé par tout ce qui peut anéantir les symboles, et *Le*

Magicien d'Oz est un film culte américain. Il inclurait donc, dans son magazine, la zoophilie (Toto), et toutes sortes d'étranges associations (le lion-homme, the Tin Man auquel ils pensent donner un sexe de fer...), images qui choquent par les unions qu'elles décrivent et par le fait qu'elles s'attaquent à un mythe, à une image figée réputée intouchable et traitée comme telle avec révérence, presque comme une image christique. Larry Flynt et Althea refusent toute fixité et animent à nouveau ces images par la provocation (appel à tous les tabous concernant le sexe), par l'éclatement des associations classiques : « it don't matter, it's like when people slow down at a car crash to peek, we're breaking taboos ». Dans le script, la référence à Lenny Bruce est explicite, se posant en descendant du maître de la contestation et de l'obscène, « we're breakin' taboos like Lenny Bruce ! »²²¹, en libérateur des prudes au même titre que Lincoln avec les esclaves ou Moïse avec les Juifs, avec beaucoup d'humour : « Look, Moses freed the Jews. Lincoln freed the slaves. Lenny Bruce freed the dirty word. Larry Flynt would just like to free a lot of prudes »²²².

Ces images sont, selon lui, déjà chez les lecteurs, qui refusent de les revendiquer comme telles ; il ne fait que les mettre sur papier, bien en évidence, et malgré le dégoût, il y aura toujours chez les gens un certain voyeurisme. Flynt revendique donc une simple mise en image d'une réalité invisible chez ses consommateurs, leur donnant une légitimité du regard : ils peuvent contempler, et crier au scandale, blâmer le magazine (comme ses opposants qui observent ces images malgré tout), ou ils peuvent regarder en secret. Ils ne sont, en aucun cas, les auteurs de ces images, leur voyeurisme reste pure participation anonyme, et Flynt sait combien cette perception fonctionnera dans la publication pornographique.

Au-delà de la destruction de tabous nationaux ou religieux, le film propose de véritables scènes de cirque dans la deuxième partie, se concentrant sur les attaques multiples et parfois insensées de Flynt sur les tribunaux auxquels il est appelé à comparaître : dans ces scènes, l'excès est la norme, fondé sur une surenchère de la provocation visant à désacraliser le système judiciaire pervers, tout en veillant à rester le plus possible dans le cadre législatif. Ses T-shirts représentent des déclarations hostiles ou absurdes, sans que Flynt ne prononce un seul mot qui lui vaudrait outrage à magistrat : « I wish I was black », « fuck this court ». Il arrive déguisé en soldat du Vietnam (casque inclus) comme pour signifier qu'il n'est pas en sécurité dans le tribunal, s'est fait une couche-culotte avec le drapeau américain (ce qui lui vaut cette

²²¹ Scott Alexander and Larry Karaszewski, *The People vs. Larry Flynt, The Shooting Script*, Newmarket Press, New York, 1996, p. 31.

²²² *Ibid.*, p. 36.

fois une amende) et paie l'amende reçue, pour non dévoilement de ses sources dans l'affaire Dolorean, en petites coupures sur le sol du tribunal (billets enveloppés dans des sacs poubelles). Il crache, lance des oranges, et change les mots de l'avocat en feignant une surdité naissante : *Falwell* devient *Fartwell* (*qui pète bien*), « aversion » « a virgin » (*une vierge*), proches des assonances de Mozart, « scribbling, bibbling, bibbling, scribbling » (*gribouillant, grabouillant, grabouillant, gribouillant*), de *McMurphy* dans sa redynamisation des patients par la proximité sonore de leurs noms avec des termes sexuels (cf. p. 317) et de *Tony Clifton*, un des personnages d'Andy Kaufman, qui jouit des sonorités de ses paroles vulgaires : « Andy's sick/ Chick, pick, lick, wick, dick ! » (Andy est malade / Salade, marmelade, promenade, balade, crade ! ». La folie presque littérale de *Flynt* (ses cheveux, son regard ahuri) est comme le miroir de ce que la justice est devenue, et c'est avec jubilation qu'il introduit le profane au sein de cet espace sacré. La question de la folie se pose, ou celle de l'influence de sa douleur quotidienne, mais un échange reflète le degré de sa lucidité dans sa désacralisation. Il a lieu lors du procès contre *Falwell* à propos de la parodie de ce dernier publiée dans *Hustler* :

“[Was it] your intent to destroy that integrity and his livelihood if you could?”

“To assassinate it.”

Si le système procède à des exécutions physiques et morales, *Flynt* répond par des exécutions tout aussi réelles en jouant sur les représentations : si *Falwell* vit par son image, c'est cette idée qu'il faut anéantir. Désacraliser, surtout une figure religieuse, devient une arme aussi puissante que le fusil à pompe qui l'a rendu hémiparalysé, et c'est sur les images, si puissantes dans le pays, qu'il va construire sa carrière et ses luttes contre la justice qui fait tout pour préserver une image digne et décente de l'Amérique.

Le langage est donc une arme de guerre. Si contrôlé et fade dans le monde, il va retrouver, avec *McMurphy*, *Clifton* et *Mozart*, tous ses possibles : ses niveaux (jusqu'à l'obscénité), ses sens (homonymes, synonymes), ses sonorités (assonances, allitérations, dissonances), ses intonations (par rapport au monotone de *Ratched*), sa diction, et des mots inconnus. Désacraliser le monde permet de faire table rase des acquis, du sens des mots et de la fonction des objets, voire des êtres, pour explorer davantage et pour contre-attaquer un système qui force la sémantique, et même, pour reprendre les mots de *Larry Flynt*, pour l'assassiner.

2.2.3 Arlequins

« Je demeure le même...mais qui ?... Le même Hanswurst ». Dans sa lettre à Leopold, Mozart revendique son caractère arlequin par le terme Hanswurst, désignant un personnage de marionnette créé par Joseph Anton Stranitzky, dramaturge autrichien du début du XVIIIe. Hanswurst ou Arlequin représentent, respectivement en Allemagne et en Italie (Arlecchino, issu de la Commedia Dell'arte) puis en France avec Molière ou Marivaux, un bouffon souvent vêtu de couleurs vives assemblées en patchwork représentant les **mille facettes du personnage**. Les évolutions de son caractère tendent à renforcer son côté saugrenu et explorateur pour effacer son aspect balourd et sa silhouette bedonnante. Il est également associé à un certain côté sombre, notamment par son étymologie qui le rapproche de « Hell / King », en anglais, apportant la notion de l'enfer, ou Hellequin, un démon²²³. Une certaine destruction de l'ordre du monde résulte de la présence d'Arlequin, comique ou plus sérieuse selon les œuvres. Arlequin aime manger, profiter de la vie, rire, faire des farces, courtiser les femmes, paresser, et faire de l'esprit même si son langage est parfois scatologique.

Tout d'abord, ces antihéros rappellent Arlequin par leur physionomie : sans être laids, ils ne représentent pas le type du héros classique, ni par les traits de visage ni par les costumes, le maquillage ou les façons de se déplacer. Une simple description visuelle permettra d'apprécier l'aspect ordinaire de ces antihéros, à l'opposé du type hollywoodien, comme le précise Forman : il fallait éviter le style *jeune premier* pour Mozart, éviter « un jeune Robert Redford »²²⁴, que l'on trouve chez Claude Bukowski, le jeune naïf qui arrive dans le monde, même lorsqu'ils sont présentables ou souriants, à l'exception de Valmont et de Coalhouse, qui présentent un type plus raffiné, mais qui *s'enlaidissent* régulièrement par des regards sombres ou les cheveux défaits (chez Valmont).

²²³ La Mesnie Hellequin : troupe de démons composée de monstres, de créatures des enfers.

²²⁴ Michel Ciment, *Passeport pour Hollywood*, Editions du Seuil, février 1987, p. 312.

Sans être tous du même type, sans être l'image-même d'Arlequin, ils sont une sorte de dérivation du physique de base (les acteurs ne sont pas laids, certains représentent même une beauté classique dans d'autres films), les poussant vers une forme plus ordinaire ou négligée, loin de l'image classique du héros.

Ensuite, les traits de caractère définissent le personnage de Mozart chez Shaffer et Forman comme un Arlequin, bien qu'ils qualifient l'homme plus que le musicien. Constanze semble même très proche de Columbina, par ses origines (Colombine est une servante, Constanze une fille modeste de la campagne), par son costume lors du bal masqué, et par son humeur joyeuse et bouffonne en présence de Wolfgang. En effet, elle présente ces caractéristiques lorsqu'il lui propose de l'épouser, lorsqu'ils jouent à cache-cache puis se roulent par terre, ou lorsqu'elle révèle ses jambes pour honorer son gage après sa défaite aux chaises musicales.

*Colombine*²²⁵

Bien qu'il ne s'agisse pas, dans le film, d'un rapprochement explicite, Mozart et Constanze exhibent des traits de caractère typiques des bouffons. Wolfgang conserve cette attitude irrévérente même au sein de la Cour impériale, et Forman procède par détails réalistes (Mozart se grattant le mollet, assis les jambes écartées et affalé, les cheveux en pagaille, une mèche de sa perruque au dehors, une façon de saluer légèrement bancale) et par scènes comiques ouvertement burlesques (son rire, ses écarts de langage, ses explosions devant la Cour). Arlequin serait encore plus présent chez son ami et compositeur Schikaneder avec qui il travaille sur *La Flûte Enchantée* et dont l'opéra populaire est presque une représentation du type Commedia Dell'arte, avec des scènes qui semblent improvisées, un comique reposant sur la gestuelle (des pitreries pour la plupart), une préférence pour le bas et le simple, une distribution de nourriture au public, et des chants populaires (dont la musique de Mozart, populaire surtout parce qu'elle est connue de tous mais aussi parce qu'elle intègre le simple et

²²⁵ Maurice Sand, *Masques et bouffons*, Michel Lévy frères, Paris, 1860, p. 264.

le commun, des servants et non des rois). Ses costumes surtout, rappellent l'image d'Arlequin en carreaux multicolores.

*Personnages types Commedia Dell' Arte : masques (Arlequin, type Capitan), spectacle
(danses, pitreries) et costumes multicolores²²⁶*

Les masques de la Commedia Dell' Arte se portaient d'ailleurs sur le haut du visage, venant sur les pommettes et laissant le bas découvert. D'autres symboles viennent compléter

²²⁶ Ibid., p. 100 pour Arlequin (image 1).

l'association, comme le cygne symbole de pureté et de délicatesse chez Constanze, et la licorne de Mozart, qui rappelle l'image du cheval déjà utilisée dans *Equus* - pièce également écrite par Shaffer, reprise dans son œuvre et conservée dans le film - symbole de la force virile de Mozart ainsi que de la pénétration du divin dans la créature, ce qui s'érige à la vision de Salieri.

Valmont s'adonne également à des pitreries comme la fausse noyade dans le lac ; McMurphy fait constamment référence aux plaisirs des sens et grimpe sur des grilles ou des patients comme sur Bancini pour être aussi grand que Chief et jouer au basket ; même Larry Flynt, en fauteuil roulant, fait le pitre, tournant sur lui-même, criant et crachant. Seul *Ragtime* semble atténuer la notion du bouffon puisque Walker, pourtant joyeux et énergique, ne peut être assimilé à un pitre, tout comme les personnages de *Goya's Ghosts* qui ne présentent pas ce type d'énergie. Ces deux films se concentrent davantage sur l'observation du monde et de son pouvoir destructeur que sur la rébellion, et ainsi la figure du bouffon se fait rare. Il semblerait que l'Arlequin fasse partie d'un ensemble, d'une certaine tonalité.

Quant à *Man on the Moon*, il présente un autre type d'Arlequin avec Andy Kaufman, mais une pitrerie qui reste dans l'esprit de la commedia dell'arte, en tout cas, du bouffon.

Son catch avec les femmes est un bon exemple de pitreries, et sa gestuelle très développée vise toujours à décontenancer, à surprendre, se situant souvent dans les extrêmes du comportement, comme lorsqu'il fait le maniaque en organisant sa nourriture ou en faisant la star. Il est certes toujours difficile de savoir si Kaufman crée ces personnages consciemment ou bien si ce sont des traits réels de sa personnalité, ce qui est tout l'intérêt de Kaufman et du film, mais on peut détecter des moments de décalage qui font émerger le personnage dans l'homme, comme lorsqu'il feint la colère avec Shapiro : une fois qu'il a lu sa carte de visite et reconnu le nom, il sort de son personnage de *type* Latka, adopte sa voix normale, et lui adresse la parole de manière civilisée. Quelques minutes auparavant, il se comportait comme sur scène (le personnage de *type* Latka parle d'une voix aiguë et est timide), feignant d'être énervé d'être dérangé. Cette brusque sortie hors du personnage renforce, à ce moment-là, la nature même du personnage de Latka, que l'on retrouve sur scène dans d'autres contextes et notamment dans la série *Taxi*. Connu pour ce rôle, Andy Kaufman s'est en fait révélé par ce personnage, qui est devenu un *type* : « Do Latka ! », lui ordonne un spectateur pendant un de ses shows. Tout comme Arlequin, Kaufman s'est créé sa propre image du bouffon, mais ce n'est pas un pitre ; il parle peu, et il ne semble pas particulièrement

gourmand ou curieux. Personnage en retrait, il semble utilisé pour distraire (première fonction du bouffon), pour décontenancer (fonction critique du bouffon qui instaure le désordre et par là fait ressortir les défauts du monde), et pour intriguer. Sa bouffonnerie se caractérise par le fait qu'il n'agit pas *normalement*, qu'il adopte des mimiques exagérées (un des aspects de la bouffonnerie) et peu communes, façonnant les traits d'un personnage et non d'une personne, arlequinades qui attirent le regard et appellent à rire ou à réfléchir.

C'est aussi un adepte de la pantomime, et un sketch repose entièrement sur son corps et sur l'utilisation du silence (fait réel). En effet, lors d'une apparition dans *Saturday Night Live*, il vient sur scène puis attend. Le public se tend, nerveux pendant l'antenne blanche, puis après une quinzaine de secondes, Kaufman, qui se tient comme son personnage de Latka, écarquille les yeux comme pour signifier qu'aucun mot ne lui vient, geste exagéré qui fait comprendre au public que tout est intentionnel. Des rires brisent le calme plat, l'exagération de la mimique a fonctionné et distrait. Il fait ensuite jouer un disque qui laisse entendre la musique populaire de *Mighty Mouse*. Interloqué, le public attend, mais Latka ne fait rien. Une fois le refrain entamé, son corps s'anime soudain, et il mime l'acte de chanter à cœur ouvert sans prononcer un seul son, en playback sur cette unique phrase : « Here I come to save the day ! ». Tout son sketch joue sur son silence et sur sa pantomime, sur l'exagération de ses mimiques (pensant que le refrain va commencer, il ouvre la bouche, puis la referme en feignant l'embarras lorsqu'un couplet démarre), sur l'utilisation de son personnage-type, le tout dans le but de faire rire et de faire réfléchir au sens de la performance.

Là où le film distingue nettement l'arlequinade de la bêtise est la présentation de la série *Taxi*. Il présente un montage du travail d'Andy dans la série et c'est, à l'image de ce spectacle télévisé, un enchaînement de type *bouillage de crâne* de scénettes superficielles destinées à faire rire mais sans réelle participation du public : pure réception, pur gavage. Dans ce montage figurent des morceaux de scènes où Latka est appelé à exagérer ses mimiques, à faire le pitre, à être la risée des autres (le bouffon de service) et à répéter sans cesse les mêmes répliques. Cette bouffonnerie ne fonctionne pas et est fatigante parce qu'elle ne prend pas en compte le regard du destinataire. L'arlequinade de Mozart fonctionne bien pour le spectateur parce que ce dernier est toujours invité à constater les écarts entre le compositeur et la Cour, ou avec Kaufman, à entrer dans son jeu comme le fait son propre public. En effet, pendant tout le film et même pendant le tournage avec les figurants jouant le rôle du public, Forman a tenu à laisser les spectateurs dans l'ombre et à le laisser découvrir

chaque numéro à son rythme. Seuls Kaufman et Bob, son alter ego, sont dans le coup ; même son agent Shapiro est constamment pris au piège et décontenancé, souvent furieux. C'est finalement une des grandes différences dans le domaine du comique entre un rire vide (comme dans certaines séries, ou dans des films jouant sur des exagérations multiples avec des personnages du *type* Robin Williams, *Mrs. Doubtfire* [Chris Columbus, 1993] tentant de reprendre le montage de *Good Morning Vietnam* [Barry Levinson, 1987] mais sans le fond ni le contexte, succession de gags ou de blagues s'enchaînant par coupures) et un rire construit, qui inclut une mise en place de la farce.

La définition de la farce selon Kaufman inclut le public : c'est lui, en réalité, l'objet de la farce. Shapiro pose la question évidente à Andy : qui est alors divertie ? Qui est le vrai public ? Si Andy et Bob Zmuda sont amusés par leurs farces, il semble que le but soit autre. Inclure le public dans la farce, c'est-à-dire le prendre au piège, le tourner en bouffon, invite à créer une autre forme de divertissement, ou plutôt, une forme de spectacle, un spectacle purement *réactif* et non *réceptif*. L'extrême en fait partie : la farce va souvent trop loin. Elle inclut des insultes (les fesses d'une femme assimilées à du fromage blanc), des humiliations publiques (un verre d'eau sur la tête), des jeux dangereux sur l'identité de Tony Clifton, mais elle permet de rendre l'événement réel ou personne ne marcherait dans le jeu. L'impression serait celle d'un pur divertissement : être légèrement impoli s'apparente à un sketch maladroit, mais être ouvertement grossier et irrespectueux suscite la colère envers un comique qui se croit tout permis...et le spectacle commence. Kaufman crée donc une nouvelle version de l'Arlequin qui certes, distrait (Carnegie Hall), mais surtout, exagère. C'est sur cette notion, un des aspects du bouffon, qu'il fonde son personnage : Latka est pure exagération, ainsi que Clifton, l'un dans la gentillesse et la timidité, l'autre dans l'offense. Clifton distrait aussi (il chante), et tous les personnages de Kaufman (le catcheur également) se ridiculisent sur scène en emmenant le public avec eux (le public humilié, le public gêné par la médiocre interprétation de Kaufman, puis honteux mais joyeux lorsqu'il découvre qu'il est tombé dans la farce). Arlequins kaufmanesques ou simplement burlesques comme Mozart, ces bouffons extrêmes viennent faire exploser, au sein d'un monde convenable, l'expression du ridicule, de l'idiot et du pitre, insolent ou bienveillant et souvent, avec fierté :

Claude "You're ridiculous!"

Berger "Yes!"

(Hair)

Cette caractérisation, par la figure de l'Arlequin ou du bouffon, crée une atmosphère de chaos, de désordre et de dissonance, qui rompt avec l'équilibre commun du monde (la société mondaine ou bourgeoise surtout) et, si elle contribue à faire ressortir les maux sociaux et les rigidités politiques, elle rappelle surtout la réalité de la nature humaine, dans le bien et dans le mal : un être aux mille facettes et mille losanges de couleur. Elle rappelle également la définition que Maurice Sand donne de la Commedia dell' Arte : « c'est surtout l'étude des caractères réels, poursuivie depuis l'antiquité la plus reculée jusqu'à nos jours, par une tradition ininterrompue de fantaisies *humouristiques*, très sérieuses au fond »²²⁷.

Ce concept d'étude des caractères par l'observation des réactions envers une image présentée est extrêmement développé dans toutes les scènes de catch d'Andy Kaufman sur lesquelles il convient donc de revenir en détails. Spectacle démesuré par nature selon Barthes²²⁸, il « propose des gestes excessifs, exploités jusqu'au paroxysme de leur signification ». **Hyperbolique**, il magnifie les réactions humaines pour permettre une signification immédiate : le public peut ainsi interpréter aisément, et dans l'instant, les différentes étapes du combat. Cette définition est prise au sens premier par Kaufman, qui se plaît à jouer sur toutes les possibilités de l'exagération par ses mimiques, rappelant, comme le précise Barthes, la fonction théâtrale de ce sport. Ces quelques plans illustrent l'art de la démonstration excessive, un fort de l'acteur Jim Carrey :

²²⁷ Ibid., p. 16.

²²⁸ Roland Barthes, *Mythologies, volume 1*, « Le monde où l'on catche », Editions du Seuil, 1957, p. 14.

« La pantomime immédiate »²²⁹ et « l'amplification des masques tragiques »²³⁰

C'est « la figure excessive de la Souffrance ; comme une Pietà primitive »²³¹, c'est offrir au public une version extrême de la catharsis lorsque le catcheur subit les prises de son adversaire et crie au supplice. De plus, les signes excessifs de la déloyauté, tels qu'ils sont énumérés par Barthes, sont bien présents, mettant logiquement le public hors de lui devant un tel affront envers les lois internes du catch :

²²⁹ Ibid., p. 17.

²³⁰ Ibid., p. 18.

²³¹ Ibid.

« Refuser de serrer la main à son partenaire »²³²

« 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 »²³³, « donner un grand coup de pied au vaincu »²³⁴

« Se réfugier derrière les cordes »²³⁵

²³² Ibid., p. 22.

²³³ Ibid.

²³⁴ Ibid.

« Il se réfugie derrière la Loi quand il juge qu'elle lui est propice et la trahit quand cela lui est utile »²³⁶ (image 1 : « I didn't agree to do this Lawler, this is against the rules ! » lorsque Lawler lui propose Foxy Jackson comme adversaire / image 2 : attaque de l'arbitre)

Andy propose donc, dans un premier temps, une expression totale du catch, avec les excès des gestes qu'il inclut, la déloyauté commune aux matchs se transformant en carnivals, véritable « image de la passion » menant parfois, par amplification, à la confusion totale.

Mais son art ne s'arrête pas à la forme la plus accomplie de la représentation du catch, justifiant l'excès. Il répond à la fonction du catch envers le public, puis dépasse ses limites. Si ce spectacle met en scène des types, où l'un doit être le héros et l'autre, pour reprendre les mots de Barthes, « le salaud parfait »²³⁷, Kaufman joue le rôle du pire salaud possible, « a bad guy wrestler in the worst way » (c'est ainsi qu'il formule son ambition). L'excès permet alors

²³⁵ Ibid.

²³⁶ Ibid., p. 24.

²³⁷ Ibid., p. 23.

de révéler, chez le public, des réalités extrêmes, transformant bien le catch en spectacle de la comédie humaine. Pour Barthes, le corps est important dans la répartition des rôles, le « salaud » étant « organiquement répugnant »²³⁸, laid et barbare, ce qui n'est pas le cas chez Kaufman. Andy préfère la laideur morale et s'entache volontairement de propos réactionnaires et ségrégatifs (contre les habitants des Etats du Sud notamment, de Memphis), employant judicieusement l'accessoire du savon dont il explique le fonctionnement au public (ainsi que celui du papier toilette), comme le fit le vrai Andy. « Les catcheurs ont donc un physique aussi péremptoire que les personnages de la Comédie italienne »²³⁹, déclare Barthes, mentionnant Arlequin ou Pantalon, des types répugnants par leurs costumes et leurs attitudes, aspect très kaufmanien (costume ridicule et comportement outrancier). Si le catch représente le Bien et le Mal, le Mal est identifié sous les traits de l'Américain capitaliste, de l'homme d'Hollywood (« I'll sue you, I make more money in one day than you do in your entire lives combined »), raciste (« all you have to do is wet this bar of soap and wipe your hands with it and rub it on our body and soon that disgusting filthy dirt will come off », « I am a national TV star and I don't like dumb stupid crackers coming into the ring, pushing me around ! »), et misogyne (« women are superior to men in many ways, that's right, when it comes to cooking and cleaning and washing the potatoes and scrubbing the carrots, making the babies, mopping the floor, they have it all over men »). En personnifiant le mal de la société sous plusieurs formes, il permet ainsi au public de vivre une forme de justice lorsqu'il perd face à Lawler : la foule demande rétribution (« Lawler is gonna settle the score for each and everyone of us because we've all been insulted by this hideous Andy Kaufman »), souhaite sa destruction la plus totale (ils demandent « the piledriver », le marteau-pilon, coup interdit), l'attaque (lancer d'un objet à sa tête) et s'adonne sans retenue à l'extrême soif de justice. Parfois, les illogismes ressortent clairement :

Commentateur : “ ... this man from Hollywood.”

Andy (au public) : “You see? I am from Hollywood!”

Commentateur : “Who cares?”

Par un travail méticuleux de placement de multiples caméras dans la scène, Forman peut alors dresser le portrait de l'homme poussé au-delà de ses limites morales, posant bien la question du sens de la justice, car Kaufman va encore plus loin que la forme complète du catch. Se

²³⁸ Ibid., p. 15.

²³⁹ Ibid., p. 16.

posant en miroir social, il incarne tous les maux du monde et observe le résultat : soif de vengeance, illogisme (les fautes commises par les adversaires de Kaufman ou par le public sont célébrées), bestialité.

Mise en place du spectacle moral : le Bien et le Mal, lumière et ombre, célébration et huées

Dégoût et désir de vengeance (encouragements de l'adversaire du Mal)

Soif de sang et désir de voir malgré la répulsion (cf. Flynt et Hustler anéantis mais contemplés)

Jeux sur les ombres : mise en valeur des pouces pour l'expression de la haine (image 1) et pour la demande de mise à mort (marteau-pilon, image 2), barbarie digne des amphithéâtres romains

Il contrecarre également l'essence originale du catch lorsqu'il gagne ses matchs contre les femmes : la foule enragée n'obtient jamais justice. « It's like ballet ! » : l'association du catch à la danse classique est sa conception, reprise par Forman, qui construit, par le montage, une forme de danse de la soif de vengeance.

Le travail de Kaufman sur **le rire** (par rapport à celui de *Taxi*) rappelle son importance chez tous ces bouffons, rire qui n'est pas pur délice ou simple expression de distractions. La jouissance évidente des anti-héros, ressentie lorsqu'ils bouleversent les structures sociales ou morales, est le résultat de leur stratégie, mais elle se pose également en outil. Forme extrême de l'expression de la joie, de la moquerie, de la surprise, le rire se définit chez Forman par le passage d'un pôle à l'autre. S'il est parfois un simple plaisir, il s'impose le plus souvent comme moteur de transitions. C'est la définition du bouffon, celui qui fait rire, mais dynamisée à l'extrême pour rendre l'acte le plus signifiant possible, faisant sortir l'être de ses gonds par une force extraordinaire.

Regarder *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, *Ragtime* ou *Valmont* offre une dualité surprenante : si les conflits abondent et si les ruptures sont déchirantes et tragiques, les films sont, pour de nombreuses scènes, particulièrement jouissifs. McMurphy, Valmont, Coalhouse

Walker Jr. ou Andy Kaufman sont des personnages en quête de rire, refusant de sombrer dans l'ennui et recherchant les passions, l'excitation suscitée par leur anticonformisme, leur combat, ou leurs simples écarts. Dans le rire ou l'humour, Forman voit d'abord un combat auquel il s'identifie immédiatement, comme il l'a précisé concernant *Ragtime* lorsqu'on lui a proposé l'adaptation. Le rire était alors un moyen de ne pas perdre la tête, « an ironic, nothing-is-sacred sense of self-preservational humor »²⁴⁰, rejoignant la légèreté chez Kundera (ancien professeur de Forman). Il s'agit là d'une vérité universelle, d'un fait récurrent dans les régimes totalitaires, permanence remarquée par le personnage de George dans *Who's Afraid of Virginia Woolf* d'Edward Albee : « the most profound indication of a social malignancy...no sense of humor. None of the monoliths could take a joke. Read history »²⁴¹. Forman fait la différence entre l'humour tchèque, puissant et combatif, et l'absence d'humour de l'Américain Walker Jr. de *Ragtime* qui, une fois humilié, cherche à tout prix à obtenir justice. *Ragtime* est le film qui lui permettait, en tant que jeune citoyen américain, d'étudier ce qu'il nomme « the righteous and violent American psyche »²⁴². Si Walker manque d'humour lors de sa confrontation avec les pompiers, comment caractériser sa force énergétique et sa joie inextinguible exprimées jusque-là ? Cette joie fait-elle partie du rêve américain, de l'espoir de conquête et de réussite ou est-elle encore plus signifiante et complexe ?

La première définition du rire dans *Turnaround* est sa fonction dans un combat fondé sur la survie : savoir sortir d'une situation dangereuse sans humiliation mais sans confrontation physique. Le comique sert déjà à ôter à l'autre tout pouvoir de réification et d'oppression. Rire est une dédramatisation qui déplace la cible, modifie la tonalité et crée un détachement. Bergson emploie ce terme lorsqu'il explique le comique : « Détachez-vous maintenant, assistez à la vie en spectateur indifférent : bien des drames tourneront à la comédie »²⁴³.

C'est cette position de retrait qu'emploie McMurphy, et qui lui permet de se libérer de l'emprise de l'hôpital, de se mouvoir en dehors de ses serres.

Le début d'une scène illustre ce point. Après avoir reçu une séance d'électrochocs, McMurphy revient dans le groupe qui est en séance de thérapie avec Nurse Ratched. La scène

²⁴⁰ Milos Forman, *Turnaround*, Faber and Faber, New York, 1993, pp. 246-247.

²⁴¹ Edward Albee, *Who's Afraid of Virginia Woolf*, Penguin Books, New York, 1962, p. 47.

²⁴² Milos Forman, *Turnaround*, Faber and Faber, London, 1993, p. 247.

²⁴³ Henri Bergson, *Le rire, Essai sur la signification du comique*, Éditions Alcan, Paris, 1924, édition électronique réalisée par Bertrand Gibier, p. 11.

s'est ouverte sur la thérapie, et McMurphy vient s'insérer dans le groupe comme un élément perturbateur, par sa position debout par rapport au groupe assis, par l'angle de la caméra l'impliquant dans le cercle et modifiant le rythme de la séance, et par son énergie qui vient contrer l'anesthésie de Nurse Ratched. Son arrivée est une comédie, un jeu sur les effets des électrochocs. Il marche lentement, comme une marionnette, et roule ses yeux vers le haut pour imiter une lésion cérébrale, pantomime du lobotomisé. Les patients le regardent, saisis de peur, surtout Chief en gros plan, et McMurphy, après un clin d'œil en direction de Chief, l'incluant dans sa comédie, se met à revivre, hurlant, riant et parlant, comme s'il avait simplement allumé son corps et son esprit.

Cette dérision sur le traitement de l'institut est tout d'abord une autoconservation : prouver à l'institut que l'humiliation qu'ils ont tenté de lui imposer n'a pas fonctionné, retirer aux électrochocs tout pouvoir moral, et transformer une énergie électrique destructrice en énergie humaine. Cette comédie n'est pas présente dans le livre sous cette forme. Ce sont surtout les mots de McMurphy en présence des patients qui définissent sa résistance, lorsqu'il leur explique que l'institut recharge ses batteries. C'est la même image ici, McMurphy débordant d'énergie et associant cette explosion à son traitement, mais le film joue davantage sur le détachement que sur l'ironie. La dérision est certes forte, mais ce geste de McMurphy vise la démonstration de la résistance. Il renverse en quelque sorte l'équation de l'institut, comme il renverse la polarité de son corps dans sa comédie : l'institut ne le détruit pas, il le fortifie. Le livre insiste aussi sur cet aspect, mais Forman, plus visuel, souligne la présence du personnage rendant Ratched invisible dans sa propre séance de thérapie.

Electrochocs : tentative d'annihilation du personnage, rigidifier un corps et un esprit remuants (contrer l'énergie)

Avant son arrivée, domination de Nurse Ratched, extinction des patients dans la honte, invisibilité du groupe → plans mettant en valeur le point de mire des regards
(Nurse Ratched)

Contrôle par l'inspiration de la honte : autodestruction

*Arrivée de McMurphy : détournement des regards, invisibilité de Nurse Ratched,
présence du groupe*

Renversement des pôles

La farce révélée : Nurse Ratched en spectatrice passive

Du très gros plan (invisibilité du personnage sous la peur) au plan moyen (rire et apparition du personnage dans le cadre)

Du gros plan latéral (magnifiant la peur) à la joie (plan moyen net)

Changement d'axe : rigidité (peur) et écart (le rire)

Bergson parle d'échos lorsqu'il analyse le pouvoir social du rire. Ses vagues, ses résonances, sont une communication, une contamination qui construit et définit l'énergie d'un groupe : «

c'est quelque chose qui voudrait se prolonger en se répercutant de proche en proche, quelque chose qui commence par un éclat pour se continuer par des roulements, ainsi que le tonnerre dans la montagne.

»²⁴⁴. C'est précisément la définition qu'en fait Kesey dans son roman, comparant le rire de McMurphy, au travers du regard de Chief, à un éclat sonore se répercutant dans l'institut et réveillant les patients, ricochets sonores secouant les points d'impact : «

it's free and loud and it comes out of his wide grinning mouth and spreads in rings bigger and bigger till it's lapping against the walls all over the ward. Not like that fat Public Relation laugh. This sounds real. I realize all of a sudden it's the first laugh I've heard in years »²⁴⁵.

Le film emploie le rire de McMurphy comme un élément perturbateur sortant les patients de leur routine, et le rire des patients comme une marque d'humanité les séparant momentanément de l'institut : expression d'un combat mais aussi constat que la fibre humaine vibre par le rire, ou comme le dit Bergson, qu'il y a dans le rire, ou la fantaisie comique, « quelque chose de vivant »²⁴⁶, forme de reconnaissance de l'existence de soi au travers du rire, surtout celui provoqué chez les autres.

Avant de pouvoir rire en groupe, les patients sont individualisés par la caméra, qui les montre seuls dans leur plan. Chacun réagit à la présence de McMurphy par le rire ou le sourire, à différents stades du film, leur euphorie de groupe explosant dans la scène finale. Ainsi, l'écho créé par les rires de McMurphy réveille d'abord les regards, premier signe d'interaction. Il est intéressant de voir pourquoi et quand chaque patient se laisse à rire dans un environnement défini par l'austérité. Même Nurse Ratched ne sait pas rire ou sourire, son seul essai aboutissant à un pincement étiré des lèvres pour répondre professionnellement à un léger sourire de McMurphy, et ses sourires aux patients, machinaux et visant à dissuader toute perturbation, sont à peine l'esquisse d'un vrai sourire et n'ont aucune origine jouissive. C'est simplement le miel qu'elle utilise pour contrôler ses abeilles.

²⁴⁴ Ibid.

²⁴⁵ Ken Kesey, *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, Signet Books, New York, 1962, p. 16.

²⁴⁶ Henri Bergson, *Le rire, Essai sur la signification du comique*, Éditions Alcan, Paris, 1924, édition électronique réalisée par Bertrand Gibier, p. 9.

Contraste par un jeu de miroirs (couleurs opposées, cadrages similaires) : les deux facettes d'un sourire vide d'humanité

Comparé au livre qui supprime tout rire excepté celui de McMurphy, le film est plus réaliste et montre les patients en train de sourire ou de rire par moments les uns des autres. Mais ce sont souvent des rires destructifs pour le groupe ou vides au départ : ironiques pour Harding, sans raison pour Martini, sarcastiques pour Sefelt et Fredrickson. Les vrais rires, pure jouissance, pure joie et suspension du cœur pour concentrer l'esprit, sont tous provoqués par McMurphy : Billy rit en gros plan de sa vulgarité envers Ratched (jouissance de l'action contre la figure matriarcale puissante), Martini du jeu provoqué par le jet d'eau (pure joie de la situation), Sefelt et Fredrickson dirigent leur ironie sur Ratched en la fondant sur McMurphy (« maybe he'll just show Nurse Ratched his big thing and she'll open the door for him »), et Chief sourit pour la première fois après avoir aidé McMurphy à escalader le grillage en le regardant marcher au dehors, éveil dû à son audace et à la présentation d'un possible jugé inexistant (sortir des grilles). Le plan utilise la symbolique des grilles pour révéler le pouvoir du rire, libération momentanée de la prison existentielle de l'oppression.

« I looked out the window » (roman)²⁴⁷

²⁴⁷ Ken Kesey, *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, Signet Books, New York, 1962, p. 141.

Les rires de groupe se font alors plus nombreux, éclatant lors du match invisible de baseball à la télévision (euphorie explosive du groupe due à leur participation à un subterfuge).

Le film se termine lui aussi sur une explosion marquée par le rire, alors que Taber envahit l'écran par sa jubilation envers l'évasion de Chief. Contrairement à l'ouverture du film, c'est le rire qui réveille les patients, son écho frappant les murs de l'institut, accompagné d'une musique extra-diégétique aux résonances indiennes. Si l'héritage de McMurphy est le désir de liberté chez Chief, il est le rire chez Taber, écho de celui de McMurphy qui a tant martelé les murs.

Envahissement du plan et de l'espace par le rire, dernier plan symbolique de l'évasion (spatiale et mentale) par le décor et le son (ouverture et rire euphorique)

Ce plan est significatif pour Forman, qui a demandé un jour supplémentaire de tournage pour filmer quelques réactions des patients envers l'évasion de Chief, pour ne pas laisser le spectateur dans une scène trop évidente, trop simple et uniquement concentrée sur Chief. Il a ensuite sélectionné ceux de Christopher Lloyd, parce qu'ils exprimaient le plus la joie puissante mêlée d'ambiguïté (est-ce une hallucination, rêve-t-il, est-ce réel ?), et surtout, on peut voir dans ce choix l'union du rire et de la liberté.

Man on the Moon va plus loin dans la construction de l'écho et ainsi dans la transmission de la jouissance au spectateur. Lors de la performance de Kaufman fondée sur le contraste, jouant le comique timide raté puis se transformant en une superbe imitation d'Elvis Presley, la tension ressentie par le public pendant le premier acte explose en libération pure lorsqu'il se rend compte du subterfuge. Une fois Kaufman en Presley, il devient évident pour le public qu'il a feint le timide raté, qu'il a joué sur leurs attentes, et qu'il maîtrise son numéro. Le soulagement perceptible dans chaque visage montré par la caméra est logique, car l'embarras et l'ennui, même la stupeur, les avaient refroidis brusquement quelques minutes

plus tôt. La révélation de Kaufman en Presley provoque une libération des spectateurs, libres de rire du numéro et d'eux-mêmes - cela concerne aussi les spectateurs du film - et d'apprécier son art de l'écart. Chaque gros plan sur le public révèle la surprise et la jouissance de la libération. Ayant laissé le spectateur du film dans l'ombre, même si le public est davantage pris au dépourvu, la scène l'appelle aussi à ressentir cette euphorie, à participer à l'écho, à en être un point de résonance dans l'appréciation d'un jeu sur les dissonances. Prenant toujours soin d'inclure le spectateur dans ses films, Forman utilise le rire comme élément émotionnel, qui implique le spectateur dans les personnages et leurs épreuves, et comme élément intellectuel - Bergson parle d'ailleurs « d'anesthésie momentanée du cœur » dans le comique - un appel à l'intelligence pure.

Chez Mozart, l'écart concerne sa musique moderne, mais encore plus son vocabulaire, n'excluant pas une certaine jouissance du vulgaire et du bas qui s'exprime d'une manière intéressante : nous étudierons ici la place du rire et une autre fonction.

Si le film associe bien le personnage et ce son particulier, le rire ne contamine jamais le compositeur dans la mesure où il ne suffit pas à le définir. Si l'on compare le film à d'autres adaptations, on peut constater plus facilement cette nuance. La pièce adaptée par Pol Quentin, mise en scène par Stéphane Hillel et produite en France en 2005 a, par exemple, fondé le personnage sur ce rire, contrairement à *Amadeus* : Lorant Deutsch accompagne chacune de ses répliques par un petit rire, sans variations, créant ainsi une sorte de réflexe, de tic, comme une ponctuation nerveuse et coquine. Dans cette version, le rire n'est pas explicitement combatif, il est pur décalage et extravagance, légèreté qui met surtout en relief le personnage torturé de Salieri. Certains ont critiqué justement le fait que le génie de Mozart soit ainsi effacé au profit d'une pure fantaisie, un écart sans sens, sans raison d'être. Chez Forman au contraire, même si l'expression n'a pas besoin de sens pour exister, le rire est une action.

Mozart ne rit pas seulement de ses choix linguistiques, il remplace même certains mots par le rire, marque d'embarras peut-être mais, de manière bien plus évidente, jouissance enfantine du mot interdit prononcé en public, revendication double de l'éclatement nécessaire de la bienséance dans l'expression totale de l'être. Le mot non prononcé est lié à la sémantique du corps et de l'érotisme lorsque Mozart décrit le harem de *L'Enlèvement au Sérail*. Pour rassurer la Cour, il affirme qu'il n'y aura pas de femmes exposant leur intimité, mais ce mot, ou un autre plus cru, ne passe pas les lèvres de Mozart, sinon sous la forme d'un rire. Substituer le rire pour le mot, qui est à l'évidence un écart de comportement - suggérer

l'idée provoque déjà des regards prudes choqués - est une honnête jouissance du personnage dans un comique de situation. En riant, Mozart couvre le mot et s'amuse en même temps de la circonstance, pure jouissance de l'indécence, partagée par le spectateur qui, comme les autres personnages, comprend le mot derrière le rire. L'écho du rire de Mozart se prolonge après sa mort, entendu sur l'écran noir juste avant le générique de fin, résonance éternelle de pure jouissance du monde et cri hantant Salieri jusqu'à la mort.

Forman insiste bien sur l'authenticité du rire trouvé par l'acteur Tom Hulce, produit d'un travail collectif de recherche et de tensions vers la plus crédible reproduction d'un rire réputé hystérique et choquant. Avec Michel Ciment, il s'interroge sur ses fondements, et le définit par le décalage : « je pense que cela vient de son enfance. Dès l'âge de quatre ans, il fut sans doute l'enfant le plus célèbre de l'histoire. Chaque cour lui faisait sa fête. Il était si délicieux que, quoi qu'il fasse, il faisait rire les adultes. L'enfant dit les choses sérieusement mais c'est tellement charmant que tout le monde s'esclaffe. Il ne comprend pas leurs réactions alors il en vient à forcer son rire. Inversement, un adulte dit quelque chose de drôle, tout le monde rit et l'enfant qui ne comprend pas rit aussi pour faire partie du groupe. Mozart a vécu tant de fois ces situations dans son enfance que ce gloussement est devenu une partie de lui-même »²⁴⁸. Malaise social, désir d'intégration, les sources sont nombreuses et expliquent le rire de l'enfant Mozart, mais c'est le décalage entre le rire et l'adulte qui provoque l'écart. La mise en scène accompagne ce mouvement en filmant le rire de Mozart en deux temps : la joie infantine par un plan serré sur son visage magnifiant sa jouissance, et la réaction des adultes autour de lui, des plans unis par les regards des personnages se rencontrant, formant un cercle autour du rire. On nous présente donc une double jouissance nous incluant dans l'acte perturbateur : jouissance immédiatement associée à l'écart (distance du cercle par rapport à ce rire), et jouissance de cet écart (spatial et mental) par le regard amusé de Mozart.

Il est même, avec Andy Kaufman, « une forme supérieure de lucidité »²⁴⁹, lorsqu'il accompagne métaphoriquement son entrée dans la mort. Alors qu'il découvre le subterfuge du médecin guérisseur, il se met à rire, rire infini qui accompagne le fondu enchaîné sur son corps dans le cercueil. Pour Yannick Lemarié, c'est le salut au plus grand illusionniste du monde, la mort : « après tout, la mort ne fait-elle pas preuve depuis toujours d'un humour kaufmanien, trompant à sa façon tout le monde ? »²⁵⁰.

²⁴⁸ Michel Ciment, *Entretien avec Milos Forman* dans *Positif* n°285, novembre 1984, Editions Opta, Paris, p. 24.

²⁴⁹ Yannick Lemarié, *Le mystificateur au cœur fidèle* dans *Positif* n°470, avril 2000, Editions Jean-Michel Place, Paris, p. 8.

²⁵⁰ Ibid.

2.2.4 Orchestrations

« Whatever he was doing, he committed so much to it ». Ce commentaire de John Caponera, un ami acteur de Kaufman, suffit-il à définir l'excès ? Une dévotion extrême à tout numéro caractérise certainement l'art d'Andy. Si l'on prend en compte tous ses shows, et pas seulement le catch, on remarque, en effet, que l'excès est souvent quantitatif et non seulement négatif, comme son show ultime à Carnegie Hall, un festival de joie et de dons au public sans aucune aliénation. Il fait venir les fameuses Rockettes, le Père Noël, puis embarque son public dans des bus pour leur offrir du lait et des cookies. A bien des égards, cette originalité présente un certain excès du don et du spectacle positif, reflété par le leitmotiv du désir de créer et de célébrer : « I just want this show to build and build, I want it to be everything that's joyful in the world, just pile one thing on top of the other until the audience can't even stand it and they just turn into children right in front of me ». Mais peut-on aller jusqu'à dire que c'est excessif, qu'il y a une rupture de barrières, quelque chose *en trop* ? L'excès peut se comprendre chez Andy comme un moyen de briser des lois et des barrières et d'imposer au monde son image réelle, mais est-ce suffisant pour comprendre son approche ? Est-il pure subversion ?

Commençons par analyser l'excès lui-même : s'agit-il d'un réflexe, d'un besoin, ou peut-on légitimement parler d'art comme pour le catch ? D'après les proches d'Andy Kaufman, par des entretiens tentant de le définir, il y a bel et bien, dans le privé ou sur scène, une réelle orchestration de ses excès. Andy jouait sans cesse des rôles, laissant ses proches dans l'ombre sur sa réelle personnalité, si toutefois elle existe, car d'après Milos Forman, Andy ne vivait que lorsqu'il jouait un rôle, ce qui nierait l'hypothèse selon laquelle sa personnalité réelle est restée cachée ou inconnue, mais qui confirmerait au contraire qu'il est pur spectacle. Cette vision expliquerait pourquoi le film montre Andy enfant jouant des rôles variés pour son mur, le plâtre faisant office de public : c'est bien là une caractéristique propre, une réelle nature.

Comme l'explique Seth Schultz, un de ses amis proches de l'époque, tout chez Andy était prémédité : « he knew it would make so much trouble and yet it was all scripted and, like me with Tony Clifton, 'Seth, er, I'm gonna tip the water on your head', just this little polite gentle soul that knew *this* mischief would cause *this* effect »²⁵¹; ces termes, et en particulier

²⁵¹ Interview issue de *The Real Andy Kaufman*, Eclectic DVD Distribution, 2000.

l'emploi du démonstratif, définissent l'art d'Andy comme une étude scientifique des réactions.

Un de ses shows réels, non conservé dans le film, attestait déjà de cette vérité : une apparente improvisation qui s'avère être un numéro préparé. Il s'agit d'un show étrange pendant lequel Andy fait venir sa famille sur scène, créant avec excès un moment que Seth Schultz qualifie de « happy hour », un programme familial pour enfant ; il les fait chanter ou parler, l'ensemble ne présentant aucun intérêt pour le public. Le show est long, et le public s'impatiente. Lorsqu'il revient enfin seul au micro et demande à son public les raisons de ses sifflements, il commence à s'énerver de leurs exigences puis se met à déprimer sur scène, à pleurer, regrettant que son spectacle n'ait pas plu. L'acte est évidemment un moment de comédie, mais le public le voit comme un comique *mea culpa* justifiant un numéro honnêtement exécrationnel, et il accepte de rire un peu. Puis, progressivement, les pleurs d'Andy se faisant plus rythmés, il tape sur ses congas, et l'ensemble se transforme rapidement en un numéro musical menant à une démonstration de son talent sur les congas. Tout, y compris les réactions du public, est prémédité, *dans le script*. Andy, comme le dit Forman, inclut l'échec dans son numéro.

Une de ses créations, un personnage, est à lui seul une orchestration de l'excès : Tony Clifton. Forman pense que la création de cet alter-ego coïncide avec sa première visite chez le médecin, qui lui révèle les débuts de son cancer. Il note les détails marquant l'opposition extrême entre Clifton et Kaufman, « son opposé absolu » : « Andy ne fumait jamais, ne mangeait pas de viande rouge, ne buvait pas, ne se droguait pas, ne se servait d'aucun langage cru, toutes choses qui caractérisaient Tony Clifton »²⁵². Tony Clifton correspond à une sorte de catharsis pour Andy, une expression violente et agressive de son être, et un remède contre la mort. Une des dernières scènes du film montre Andy, mal déguisé en Tony, qui arrive boitillant dans la cuisine où se trouvent Lynne et Rose, et revendiquant sa santé : « I'm not Andy. Andy is sick, whereas I am getting stronger and stronger ». Et c'est Clifton - son image, jouée par une identité inconnue - qui vient sur scène, après la mort d'Andy, chanter *I will survive*.

²⁵² Michel Ciment, *Entretien avec Milos Forman* dans *Positif* n°470, avril 2000, Editions Jean-Michel Place, Paris, p. 10.

Clifton excelle dans l'art de la destruction, violence libératrice et jouissive qu'il met en scène comme dans un script. Lors d'un de ses shows, il se fait annoncer par le présentateur comme un chanteur de salon : les attentes sont précises et le public se prépare à être diverti, situation de base permettant à Clifton de jouer sur l'extrême contraire et de choquer, énerver et agresser. Ce jeu sur les extrêmes est systématique : il crée une situation de base et va aux antipodes. A sa demande, le présentateur demande au public d'éteindre cigares et cigarettes pour faciliter la représentation de Clifton dont la voix est fragile, puis il se présente sur scène en fumant - critique subtile des caprices des stars et du public qui les respecte. Il chante, mais très mal, et s'arrête net au beau milieu de la chanson, pour aller à la rencontre de l'auditoire, ce qui devient une mise à mort du public : il est assourdi, réduit à la réception, « where are you from ? Yeah yeah yeah », humilié (insulte raciale, le micro dans le visage, le verre d'eau sur la tête), et soumis à une dictature « Shut up ! There's an artist on stage ».

Tout est détourné en art de la destruction qui vient remplacer même la passion du corps : lorsqu'Andy choisit deux prostituées dans une maison de prostitution, il a comme projet la destruction de *Taxi* qu'il déteste. « If I gave you both 300 dollars, would you... come to Hollywood et help me destroy a TV show ? ». La pause après « would you » fait croire à un désir sexuel pour laisser place à un pur plaisir du chaos. Sa visite sur le plateau est alors pure énergie négative. Il se moque du script, boit, danse sur les capots des voitures, puis se fait congédier, événement inclus dans le script : on le voit jubiler lorsqu'il apprend que la chaîne veut licencier Tony Clifton.

Le film insiste toujours sur les réactions du public, sans lesquelles Clifton ne pourrait créer son chaos, par une multitude de plans sur les visages surpris, choqués ou lassés. Cette mise en scène rappelle constamment que les shows de Kaufman travaillent la notion de regard, de réaction, inexistante sans l'action du public. Ces multiples portraits rappellent l'œil de Spielberg, fasciné et terrifié par la foule.

Le film place l'excès dans le subversif, la nécessité de détruire des obstacles. L'orchestration est donc combative, et selon Yannick Lemarié, une frénésie²⁵³ : «

Cette boulimie, cette frénésie, ce toujours plus que rien ne peut arrêter est l'essence même d'un personnage sous lequel se cachent tout le monde et personne, depuis le chanteur Tony Clifton jusqu'au mécanicien Latka Gavras... ». Le terme de combat se justifie par le fait que Kaufman étend son approche à tout ce qu'il touche, à tous les éléments du monde, et artistiquement, au-delà d'un désir d'ennuyer les producteurs de la chaîne pour laquelle il travaille ou de contrer un public robotisé et impoli, son art est une réaction vive contre le vide.

La gestuelle de son personnage Clifton est d'ailleurs symbolique de cette énergie belliqueuse : des coups de poing dans le vide (uppercuts, crochets...) délimitent le visage multiple de l'adversité, non loin du catch.

²⁵³ Yannick Lemarié, *Man on the Moon, Le mystificateur au cœur fidèle*, dans *Positif* n°470, avril 2000, Editions Jean-Michel Place, Paris, p. 6.

Passionné par les œuvres de Laurel et Hardy et par *Amos 'n' Andy*, un programme radiophonique des années 1930 réalisé par Amos Jones et Andy Brown, Kaufman semble avoir hérité d'un désir de créer une nouvelle forme de show, Amos et Andy ayant révolutionné la radio par leur programme innovant puis la télévision dans les années 1950. Forman reconnaît également la justesse de la vision de Michel Ciment qui compare l'art kaufmanien au mouvement Dada, aux œuvres de Man Ray ou de Warhol, et on pourrait ajouter le mouvement Fluxus pour le goût pour l'absence de limites, la subversion, le rejet institutionnel et la recherche d'un espace de liberté dans l'expression. Son art déconstruit, proche du théâtre de l'absurde, était selon Forman le plus excessif qu'il soit : « son génie, c'était sa personnalité. Personne d'autre n'était capable d'aller aussi loin que lui »²⁵⁴. Le film place Kaufman dans la lignée directe de l'art de la comédie originale et subversive puisque le dernier plan représente la silhouette de Kaufman après celles de Buster Keaton, des Marx Brothers, de Mae West, de WC Fields, en néons. Il démontre, comme les Marx Brothers, son utilisation de la redondance (répétitions de matchs de catch à l'extrême), des mots mal prononcés (avec Tony Clifton et ses allitérations, comme Flynt qui transforme les noms de ses opposants en insultes), des contextes inappropriés (la chanson pour enfant qu'il chantait à sa sœur reproduite devant un public d'adulte), de jeux de mots, etc.

Laurel

Hardy

Buster Keaton

²⁵⁴ Michel Ciment, *Entretien avec Milos Forman* dans *Positif* n°470, avril 2000, Editions Jean-Michel Place, Paris, p. 10.

Les Marx Brothers

Mae West

WC Fields

Charlie Chaplin

Andy Kaufman

Si Andy souhaite surprendre, une envolée vers l'excès est inévitable : « pour continuer à capter l'attention du public, il fallait toujours en faire plus et choquer davantage. Regardez les écrans de télévision et vous voyez à quel point les programmeurs poussent chacun à dépasser l'autre, au point de les rendre esclaves de cette compétition.

»²⁵⁵. Mais comment reconnaître un excès constructif d'un excès destructeur, où y a-t-il rupture et pourquoi ? Le film problématise ce point sans le juger, montrant que cette nécessité interne pousse Kaufman à de nombreux courts-circuits, une autodestruction irréductible. Regardons de près les scènes où le film semble suggérer ces points de rupture.

La rupture est déjà marquée par la dissociation entre Andy et son alter-ego Bob Zmuda. Zmuda est présenté au début comme son double, toujours en accord avec Kaufman, dans le

²⁵⁵ Ibid.

coup, et il joue parfois Tony Clifton. Il a la même tonalité de jeu, les mêmes mimiques, et il participe à l'élaboration de ses numéros. Leurs désaccords semblent correspondre à un baromètre de l'excès chez Andy, mesure de l'aspect destructeur de cet extrême.

Leur désaccord majeur se produit lors du spectacle d'Andy donné pour des étudiants, qui réclament immédiatement Latka. Furieux, Andy décide de leur lire *The Great Gatsby* en entier (fait véridique, et la scène, coupée au montage, a été réintégrée par Forman à quelques jours du final cut). Dans le film, Zmuda refuse de lui donner le livre, et un plan sur son visage marque la limite ; le résultat de la lecture est une aliénation totale du public, qui part après avoir hué Kaufman. Les paroles d'une de ses amies réelles, Elizabeth Wolynski, non présente dans le film, se réfèrent probablement à cet épisode : « Andy could torture an audience »²⁵⁶.

Le deuxième révélateur de rupture est plus déchirant : il s'agit d'Andy lui-même exprimant, et cela est rare, une forme de regret. Il concerne ses parents, tant habitués à ses hyperboles et à ses extravagances qu'il hésite à leur révéler son cancer, de peur qu'ils voient là un numéro supplémentaire : « I jerked them around so much ».

Enfin, le personnage de Lynne est, tout comme Zmuda, présenté comme un baromètre. On l'a vue s'énerver des excès d'Andy, puis peu à peu comprendre son approche. Les réactions de Lynne deviennent, par la suite, des évaluations des numéros d'Andy : une approbation signifie qu'elle comprend l'origine de l'excès, l'attribuant à son art et non à une rupture destructrice. Certaines scènes montrent ce motif du baromètre tout en jouant sur la notion de démesure, la problématisant par un jeu de timing, comme celle où Andy en catcheur insulte le public de Memphis en lui apprenant à se servir d'un savon. Le choc est immédiat pour le spectateur, et la foule est déjà en furie, mais la scène quitte très vite l'impression de scandale pour se tourner derrière le regard de la foule, en coulisses, décrochage émotionnel permettant l'accès à l'art de Kaufman. Ce décrochage se fait par un plan sur Lynne : alors qu'Andy demande au public de répéter le mot « soap », un plan sur Lynne la montre en train de prononcer le mot, signe qu'elle est passée derrière le rideau et approuve le spectacle. Le film la présente comme une personne d'équilibre, et le spectateur embrasse l'excès comme une forme de spectacle légitime. Aux parents de Kaufman qui, encore une fois, ne comprennent pas l'objectif de leur fils, elle explique le sens de sa représentation : « he's just engaging the audience, he's riling them up ». Ce sous-titrage avait été employé par Andy avec

²⁵⁶ *The Real Andy Kaufman* (DVD), Eclectic DVD Distribution, 2000.

Lynne pour lui révéler les ficelles de son numéro : « it's like the old days of the carnival barker when he could get the crowd all riled up ». Enerver la foule donne au catch une dimension intéressante et originale (être détesté au lieu d'être encouragé), une dimension réelle, une nouvelle approche du spectacle : pourquoi le plaisir serait le seul sentiment louable à extraire d'un public ? Quelle est la différence entre un rire et une injure ? N'ont-ils pas la même intensité ? Comme le dit Kaufman, c'est bien une forme d'art : « we got the room all worked up, like punk rock ». C'est également un contexte propice à la satire (se moquer de la foule). Mais y a-t-il rupture lorsqu'il cache à Lynne son association avec le catcheur Lawler, lui faisant jouer un rôle qu'elle ne voulait pas endosser ? Dans cette scène de ring, elle se porte volontaire pour se battre contre Kaufman, puis Lawler la dénonce, en révélant au public qu'elle est la compagne d'Andy. Andy avait préparé ce coup, laissant Lynne dans l'ombre. Y a-t-il une forme de destruction, d'excès inutile, ou l'art d'Andy est-il fondamentalement autonome et indépendant ? Il semble bien que son art soit à double tranchant : une liberté extrême (quitte à laisser ses proches et le spectateur dans l'ombre) impliquant une forme d'autodestruction inévitable (cercle vicieux le poussant à déjouer les attentes à l'infini).

En outre, l'excès ne peut se définir unilatéralement : la notion est mouvante et évolue selon les contextes. Prenons l'exemple de *The People vs. Larry Flynt*, où un geste particulier est à interpréter de deux manières différentes, presque opposées, à deux moments précis du film.

Le premier instant correspond au procès intenté contre Flynt, où on lui impose de révéler ses sources en rapport avec la cassette vidéo du FBI dans l'affaire Delorean. Après de nombreuses insolences envers la cour (il ne répond pas aux questions, jure, crache), il finit par lancer une orange sur le juge Mantke. Ce geste est symbolique, le fruit en particulier. Les oranges sont l'arme du rebelle, lien que l'on trouve notamment au XIXe siècle : chaque mois de février voyait l'arrivée d'un carnaval à Ivrea en Italie, pendant lequel des « révolutionnaires » costumés lançaient des oranges sur les « aristocrates » défilant dans la rue, reprenant une tradition du Moyen-âge. Lancer des oranges est pure rébellion contre le système. Lors de cette scène de procès carnavalesque - le terme est justifié tant Flynt transforme le procès en cirque - le lancer de l'orange est certes excessif, mais il fait partie de sa lutte, et le film ne présente pas le geste comme une rupture. Le juge Mantke s'empresse de le condamner à neuf mois en prison psychiatrique, et pour les scénaristes Scott Alexander et

Larry Karaszewski, c'est le juge qui est excessif et oppressif : les mots « the Judge blows a fuse »²⁵⁷ sont précisés après le lancer de l'orange.

Cependant, lors de la dernière scène de tribunal du film, pendant laquelle Alan Isaacman plaide en faveur de Flynt devant la Cour Suprême, Larry, contrairement à toutes ses interventions précédentes lors de procès, est au fond de la salle, à côté du gardien présent lors du lancer du fruit rebelle, et au lieu d'interrompre Alan ou de « faire le cirque », il mange une orange. Ce plan est une marque de l'évolution du personnage et de l'interprétation d'un même geste. A ce stade du film, Flynt a appris à laisser à la justice une chance de se manifester, à faire confiance à son avocat, et à contrecarrer le système par la voie légale de l'argumentation. Ses gestes ont été nécessaires pour briser le regard conventionnel, mais le film ne fait pas l'apologie de l'anarchie ou de l'excès, et il trouve l'équilibre dans l'entre-deux final. La justice seule (représentée par Isaacman) est impuissante, Flynt seul (ses interventions) le mènent en prison ou à l'asile (le système a les moyens de l'écarter). Leur collaboration, marquée par la dégustation du fruit qui devient le symbole de la création (opposé à la destruction du système), de la libération, de l'énergie positive (on peut d'ailleurs se référer à la symbolique de la couleur orange qui, de l'hindouisme au bouddhisme en passant par la révolution orange ou les couleurs de l'univers, est toujours associée à l'énergie et à la liberté), transforme rétrospectivement la scène du lancer en excès marqué par la rupture. Le script ne mentionne pas cette seconde utilisation de l'accessoire à la fin du film, mais au même moment, il précise « Larry silently agrees », définition du compromis de Flynt dans sa collaboration avec Isaacman, non perçu comme une compromission mais comme l'acceptation d'une aide légale. Car ce sont bien les juges fédéraux qui peuvent le plus faire vivre la Constitution. On repense à Tocqueville qui a observé ce rôle suprême : « sans eux, la constitution est une œuvre morte. [...] Ils sont tout-puissants tant que le peuple consent à obéir à la loi ; ils ne peuvent rien dès qu'il la méprise »²⁵⁸. Flynt jubile pendant le discours d'Isaacman (énergie créatrice) et regarde Falwell d'un air triomphant, moment encore plus libérateur que lorsque Flynt s'attaquait lui-même au révérend (énergie négative nécessaire).

²⁵⁷ Scott Alexander & Larry Karaszewski, *The People vs. Larry Flynt, The Shooting Script*, Newmarket Press, New York, 1996, p. 112.

²⁵⁸ Alexis de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique, Tome 1*, Les Classiques, NumiLog, 2001, p. 393.

Peler l'orange, découvrir de nouvelles interprétations

- **Première interprétation : l'excès nécessaire** → passivité d'Isaacman et des autres personnages, Flynt mis en valeur par les regards (convergence au centre), les couleurs (noir et blanc), la position (premier plan) et le mouvement (passivité du monde, Flynt l'unique révolutionnaire).
- **Deuxième interprétation : excès et rupture** → concentration excessive de l'attention au centre, absence de collaboration et d'ouverture → éléments retournés dans le second plan : dissolution des couleurs du costume de Flynt l'associant au gardien avec qui il partage l'orange, regard orienté hors cadre sur Isaacman, costume classique (respect du système judiciaire), Flynt au second plan, passif.

Un espace existe donc entre l'excès, élément de l'écart, du dérèglement et de la démesure nécessaires au combat et à une esthétique libertaire, et la **saturation**, la rupture provoquée par l'atteinte du court-circuit, ce petit plus *en trop* qui propulse le personnage en dehors du monde. Andy, prévenu pourtant par son agent (« first you piss off women, then you piss off the South, then you get killed »), se retrouve rejeté de son propre cercle, notamment du public, élément principal de son jeu. Seulement 28% d'entre eux souhaitent sa présence à Saturday Night live, il est poliment mais fermement expulsé de son cercle de méditation, et il ne ressent pas ces réactions négatives avec la jubilation qui accompagnait auparavant ses shows hués. Il s'agit bien d'une rupture, énergie négative se retournant contre lui : « I'm a bad person », « I feel like I'm surrounded by negative energy ». La fin du film le montre en combat constant avec tout ce qui semble l'anéantir : le cancer qui l'affaiblit et le place hors du monde des vivants, le monde télévisuel qui rétrécit son espace d'expression, et même ses propres croyances qui échouent à l'arracher à la mort (le miracle tant espéré de la médecine spirituelle aux Philippines est pure illusion). Quel point de vue adopte le film sur ces tendances à la saturation ?

Dans le cas d'Andy comme des autres antihéros, Forman reste le témoin d'identités qui ne peuvent être freinées dans leur expression, même si la rupture est l'inévitable aboutissement. « Why do you keep trying ? » demande Madame de Tourvel à Valmont qui s'acharne à la courtiser malgré ses nombreux refus, et la réponse de Valmont définit bien l'impossibilité d'un contrôle de cette énergie et l'absence d'un dessein défini, une force interne : « I don't even know ». L'héroïsme - ou antihéroïsme - est, d'après les impressions de Forman, une énergie perpétuelle, presque incontrôlable, et assurément irréversible, sentiment qu'il a lui-même obtenu en la présence d'Ivan Passer qui partageait son dortoir : « the real heroes, the kind that clearly couldn't help themselves, were wonderful, even though they caused a lot of unnecessary pain around them »²⁵⁹. La contamination de leurs électrons est inévitable : Lynne est la risée d'un match de catch, Shapiro doit se battre avec tous ceux qui engagent Kaufman, et la famille d'Andy est constamment déçue et choquée par son comportement. De même, McMurphy entraîne avec lui Chief et Cheswick qui subissent une séance d'électrochocs ou les nouvelles lois de *Ratched*, Valmont provoque une série d'événements négatifs autour de lui (l'éloignement de Danceny et de Cécile, la détresse de Madame de Tourvel), Larry Flynt, Mozart, et Coalhouse sont au cœur de multiples déchirures (l'avocat de Flynt, victime lui aussi d'une plaie par balle, le frère de Larry et l'équipe d'*Hustler* maltraités par Flynt, Constanze délaissée et appauvrie, Leopold mourant tôt, Sarah mourant pour aider Coalhouse). Ces films s'accélèrent tous dans la seconde moitié vers une certaine rupture isolant le personnage principal.

Une nette différence est également à effectuer entre l'excès des antihéros et ceux de leurs opposants ou d'autres groupes. C'est l'horreur qui qualifie la séance d'électrochocs de *Cuckoo's Nest*, injustice et extrémisme et non force expressive. C'est le racisme qui définit les actes de Conklin et de la police, mais un désir de justice chez Walker dans *Ragtime* qui a recours à l'excès et à l'extrême pour l'obtenir, et c'est le cynisme qui entoure les désirs de Salieri, non une arrogance presque légitime comme chez Mozart, conséquence d'un talent du don. La définition de l'excès réside donc certes dans la portée de la démesure, mais surtout dans la nature de l'intempérance, car Forman trouve toujours une certaine justification dans les actes extravagants de ses personnages principaux, une originalité qui, malgré les tragédies qu'elle engendre, est toujours créatrice et expressive. Ainsi, même s'il n'y a aucune destruction ou objectif négatif, lorsque les patients de *Cuckoo's Nest* se mettent à hurler en

²⁵⁹ Milos Forman, *Turnaround*, Faber and Faber, New York, 1993, p. 45.

cacophonie, il n'y a pas d'aboutissement, pas d'esthétique, mais un simple chaos, une pure zizanie sans forme ni fond, d'où l'importance, lorsqu'il s'agit des antihéros, de parler d'art de l'excès, impliquant une véritable ex-pression.

2.2.5 L'art du contrepoint : d'un excès à l'autre

L'excès subversif ne se construit pas que dans l'amplification. L'architecture est multidimensionnelle, et elle inclut le mouvement : comme le miroir de la technique de l'acteur qui joue par réactions, la démesure fonctionne également par adaptations, par rebondissements sur des éléments s'offrant subitement à elle. Incluant toujours le destinataire, même s'il est invisible, ces personnages aiment montrer deux visages antagonistes de manière simultanée, rejoignant la définition originale et musicale du contrepoint : motif de composition reposant sur des dessins mélodiques à la fois indépendants et unis. Dans l'art de l'extrême, ces airs sont comme les directions opposées de l'infini, les deux pôles d'une pile. Présentés conjointement, ils font naître la confusion, la désorientation et l'impossible nomination de l'extrême : est-il positif ou négatif ?

Mozart présente simultanément un visage puéril et le visage du génie, déchirure pour Salieri, fascination pour le spectateur. L'adaptation renforce le visage du génie pour équilibrer l'ensemble par rapport à la pièce originale qui magnifiait l'immatunité du compositeur. Certaines scènes, comme celle de la présentation des *Noces de Figaro*, proposent une étrange union des contraires, à l'image de la licorne qu'il porte lors du bal. Cette farce vulgaire qu'interdit la Cour va faire l'objet d'une décomposition par Mozart, qui magnifie le cœur de l'œuvre, mais ses explications sont formulées avec fougue, sa gestuelle, bien que passionnelle, éloigne le pouvoir argumentatif pour renforcer l'impression de dispersion voire de folie. Il reprend les termes de ses interlocuteurs et les déforme par le ton (raillerie), attaque leurs valeurs et jure, concluant sur son visage janusien : « I am a vulgar man, but I assure you, my music is not ». La réponse de Joseph II marque la difficile réception d'une telle présentation : « you're passionate Mozart, but you do not persuade ». Les plans suivants révèlent le contrepoint : deux musiques opposées, présentées conjointement, suscitant la confusion chez l'auditoire.

Dispersions : l'enfant à la Cour (tourne sur lui-même, crie ses convictions), le génie dans le vulgaire (apologie des Noces, décomposition musicale, mais gestuelle puérile)

Réactions : choc, hésitations, confusion

Aveu de la dissonance : autoportrait

Coalhouse Walker Jr. se rapproche de Mozart : pianiste virtuose, il fait preuve d'éclats puérils face à Father tout en revendiquant sa position sociale. Berger s'exprime lui aussi par des discours difficiles à suivre mais son discours et ses danses démontrent une maîtrise de l'idée. Cependant, le véritable art du contrepoint s'observe chez Andy Kaufman, le maître du double visage, des deux formes extrêmes de l'être.

Pour ce personnage, contrer l'énergie dominante du monde implique de fournir la force inverse, et il est ainsi nommé « roi de l'énergie négative », « *the king of negative energy* », expression choisie par son agent Shapiro dans le film. Qu'il se déguise en Elvis n'est pas seulement un fait autobiographique ; ce numéro fait intervenir le terme de *King*, et le film reprend ensuite cette image pour définir Andy aux antipodes de ce que provoquait le King. Elvis provoquait des réactions excessives telles que des cris, des pleurs et des évanouissements, et chez Andy, ce sont des huées, des insultes et des départs en masse. C'est la même énergie, mais à l'autre pôle. Il combat plus tard Lawler, the King of Memphis, et devient logiquement le pire catcheur possible face à ce roi adulé.

En dehors de ses shows, il est intéressant de constater la perpétuelle énergie dysfonctionnelle du personnage, faisant ressortir les convenances, habitudes et réflexes civilisationnels des autres, et posant cette simple question : pourquoi ne fonctionner que sur un mode ?

Avant de parler de contrepoint, on peut remarquer chez Andy l'existence du magnétisme, sa capacité à capter les ondes émanant des personnalités, qualité essentielle à l'art du contrepoint (comme dans la boxe, il se positionne par rapport à un point mouvant). C'est par l'image du radar qu'Andy marque son attirance pour Lynne, mimant la rotation de l'appareil et imitant son bruit par un sifflement, métaphore d'une attention extrême à tout détail et d'une volonté de tout dérégler.

L'image du radar : mimiques, sons et parallèles avec un objet commun (barre de musculation)

Son excès est forcément imprévisible : le rire, lorsque c'est le but, fonctionne par la surprise, et lorsqu'il s'agit de dérouter, l'imprévu est tout autant crucial. Ses shows fonctionnent entièrement sur cet élément, et la mise en scène adopte le même style, inversant subitement la polarité.

Prenons les premières scènes du film, nous faisant découvrir Andy dans ses shows, incluant une scène que nous avons mentionnée rapidement plus tôt, et que nous étudierons ici plus en détails. On le voit adulte se faire renvoyer d'un club. Les raisons fournies sont succinctes : il doit fournir des blagues, poser des devinettes, jouer sur les inégalités et les préjugés pour faire rire l'ensemble de la salle. Une scène ultérieure, peu après, montre sa montée sur scène dans un club d'improvisation (*Improv*) après le passage d'un comique qui a diverti par l'usage répété de blagues. La caméra s'attarde légèrement sur le public qui semble s'attendre à une suite au premier numéro, prêt à rire. Kaufman est alors dans la peau de Latka, personnage-type que l'on reconnaît aux épaules voûtées, au regard fuyant et à la voix aiguë. Il a donc choisi l'opposé du comique, le timide. Il commence à raconter une blague, et en roi de l'énergie négative, maîtrise parfaitement la blague ratée. Il marque des pauses aux moments les plus inopportuns, manque de conviction, et la chute est catastrophique. Le public rit légèrement au début - marque du réflexe - puis se laisse contaminer par l'apparent manque de talent du comique pour devenir dubitatif, prendre pitié ou manquer de patience. Andy passe ensuite à une imitation, autre domaine favori des publics et des comiques, en proposant d'imiter Jimmy Carter. Son imitation se limite à dire qui il est dans cette nouvelle peau, « Hello, I am Jimmy Carter, the President of the United States », de la même voix fluette que Latka et sans modifier sa posture. C'est le fond sans la forme, une démesure de l'inchangé, miroir du même qui régit le monde. Il est le pire comique possible, dans tous les domaines. Ainsi, lorsqu'il propose d'imiter Elvis, le public crie déjà au scandale, craignant de voir leur idole disparaître sous les traits du comique chétif. Il déclenche la musique de Strauss, *Ainsi parlait Zarathoustra*, connue pour son emploi dans *2001, A Space Odyssey* [*2001, l'odyssée de l'espace*, Stanley Kubrick, 1968] et se change, dos au public. Lorsqu'il se retourne, il est transformé en une superbe imitation d'Elvis, et le public se déchaîne, une réaction positive qui a d'autant plus d'ampleur qu'elle était inattendue. Il varie donc d'un extrême à l'autre, du pire comique à l'une des meilleures imitations d'Elvis, du timide au charismatique, de l'étranger venant d'un petit pays inconnu (« Caspiar » est une île fictive) à une icône américaine. C'est l'image du pendule qui se dirige incessamment vers un pôle puis vers l'autre, mais de manière irrégulière.

D'un pôle à l'autre

La mise en scène a accompagné cet art du contrepoint en nous cachant les réelles intentions de Kaufman (essaie-t-il réellement des blagues pour être meilleur après s'être fait renvoyé ?), et en filmant les scènes du point de vue du public.

Elvis et Foreign Man sont deux de ses personnages favoris, diamétralement opposés, et Andy sait aussi manier l'art du contrepoint au sein d'une identité unique, par d'autres outils, comme l'illustre l'exemple suivant.

Un repas avec Shapiro, marquant le début de leur collaboration, semble anodin. Du point de vue du scénario, les thèmes sont simples : Shapiro est intéressé par Andy, il le trouve intrigant et songe à l'engager. C'est la simple exposition des objectifs de Kaufman et l'exploration du personnage par Shapiro. L'aspect contradictoire d'Andy est immédiatement perçu par Shapiro : « I don't know where to book you ». Andy se révèle inclassable et ainsi difficile à commercialiser. Il n'est pas un comique et un film serait difficile à concevoir sur cette matière. Tout au long du repas, il va se rendre compte de la personnalité particulière et illogique de Kaufman, puis conclura que cette singularité a un fort potentiel. Mais la scène n'est pas présentée de ce point de vue, la conversation est même difficile à suivre car elle n'est pas au centre de la mise en scène. Nombreux sont les plans qui vagabondent hors des visages des protagonistes et hors du tempo champ contre-champ. La mise en scène fait de Kaufman le réalisateur, et Shapiro devient spectateur : Kaufman organise le repas à sa manière, et Shapiro passe son temps à observer, à être interrompu, finalement dans une position de regardant.

L'orchestration commence lorsque la serveuse apporte les assiettes (nourriture végétarienne très diététique, fait autobiographique paradoxal puisque Kaufman adorait les glaces et les bonbons, contradiction reprise dans le film). Jusque-là, les plans en champ-contrechamp offraient une conversation classique. Une fois les assiettes déposées, la caméra

passé immédiatement au gros plan sur celle de Shapiro, nous montrant ensuite sa réaction à la vue des aliments peu appétissants, puis insérant la main d'Andy au-dessus de l'assiette pendant qu'il lui indique ce qui est particulièrement délicieux. Shapiro a laissé Andy choisir pour lui, et c'est la première étape qui fait de lui un observateur. Puis, dans une mise en abyme du regard, la caméra reste sur Shapiro et l'observe alors qu'il remarque quelque chose d'étrange chez Andy qui a, pendant le plan sur l'assiette, placé une crotte de nez de taille relativement importante sous une de ses narines. C'est donc à la fois pendant que Shapiro observait son assiette, et pendant que le spectateur faisait de même, que Kaufman a mis en place son accessoire. La mise en scène, feignant de suivre l'intérêt de la conversation (« the lotus root », la racine de lotus recommandée par Kaufman), participe en réalité de l'orchestration, de la direction du regard. Elle invite discrètement à orienter le regard loin des coulisses pour ne montrer que le spectacle. Revenant sur Shapiro qui s'apprête à parler à nouveau, la caméra se dirige cette fois vers le nouvel objet de son regard, les mains d'Andy essuyées avec soin dans une serviette de table. Une contradiction se crée, Andy se dépeignant en maniaque de la propreté avec une énorme crotte de nez sur le visage. Dans le regard de Shapiro, mis en valeur par la caméra, se construit l'image de Kaufman, union de contraires.

Le contrepoint naît de la contradiction mais aussi du tempo, et on peut remarquer que le montage s'insiste sur le bruitage, faisant ressortir de la scène le bruit des assiettes, de la serviette, et plus tard, des couverts, coupant le rythme de la conversation et provoquant une réaction immédiate.

Un plan vient ensuite faire basculer le point de vue, car on va passer du côté d'Andy, en coulisses, en avance sur les réactions de Shapiro. Il montre Andy en train d'organiser sa nourriture, notamment dans un gros plan sur l'assiette avant que Shapiro ne le remarque. Juste après, on voit Andy laver une fourchette dans un verre d'eau, et cette fois aussi, contrairement à toutes les autres singularités de Kaufman, la caméra ne montre pas le regard de Shapiro avant de révéler l'objet de sa surprise : le spectateur découvre les deux simultanément.

Glissement du point de vue : le premier regard de Shapiro, puis le plan offert au spectateur → mise en valeur du caractère intrigant de Kaufman par l'accent sur l'objet de la curiosité (plan sur le regard de Shapiro intrigué, gros plan sur l'objet, image du regard intense de Shapiro qui tente de définir l'objet)

La particularité du menu

The « giant moist booger »²⁶⁰

La contradiction : la propreté excessive

²⁶⁰ Scott Alexander & Larry Karaszewski, *Man on the Moon, The Shooting Script*, Newmarket Press, New York, 1999, p. 12.

Glissement : le gros plan puis le regard de Shapiro, Shapiro prend la place de l'objet, accent sur ses réactions (et sur la mise en scène de Kaufman)

La scène devient donc progressivement un regard sur l'art de Kaufman, car le spectateur est placé du côté de l'artiste, de son point de vue, faisant de Shapiro le public testé et l'objet de la scène. Kaufman ne cesse de changer de ton, offrant tour à tour un personnage maniaque et un personnage peu hygiénique, expliquant naïvement qu'il veut être la plus grande star du monde puis se moquant des excès du star system, et la mise en scène change également de pôle, mimant le schéma. Le plan suivant montre Kaufman changer sa crotte de nez de narine pendant que Shapiro regarde la fourchette dans le verre, même technique kaufmanienne que la première fois où l'orientation du regard était créée par l'arrivée des assiettes, mais cette fois en plaçant le spectateur dans l'anticipation de la réaction de Shapiro, dans le coup.

On peut sentir la jouissance derrière le plan suivant montrant la réaction de Shapiro à la vue de la nouvelle position de l'accessoire nasal, une réelle stupéfaction qui satisfait Kaufman, et le spectateur à présent dans la confiance. Si la curiosité était dans notre premier regard, nous sommes à présent passés, en quelques secondes, dans le personnage de Kaufman, et c'est la jouissance de l'effet produit qui est maintenant ressentie, le comique de situation. Comme l'avait annoncé Kaufman au début du film en s'adressant au public, le film va inviter

le spectateur à découvrir la personnalité d'Andy (première partie du repas) et à tenter de lui faire comprendre son être et apprécier son art (deuxième partie du repas). Le glissement du point de vue et de la mise en scène par le contrepoint est donc une mise en abyme de l'art kaufmanien. La conclusion de la scène par Shapiro définit parfaitement Andy Kaufman et son art : « you're insane ! But you might also be brilliant », les deux pôles d'un art des extrêmes, harmonisé par Kaufman, car le contrepoint reste bien la superposition harmonieuse de deux mélodies indépendantes.

Nous pouvons, au terme de cette étude de l'excès, répondre aux questions que nous avons formulées : l'excès correspond bien à un objectif d'extension de la liberté et de l'expression, mais les films ne le présentent pas comme une nécessité chez tout individu, se détachant d'une revendication du pouvoir rebelle. Ils exposent la beauté et la saturation de gestes héroïques, indissociables. L'héroïsme, même si, comme nous l'avions vu, il n'émane pas de desseins altruistes, atteint des domaines quotidiens, où apprendre à la foule à s'exprimer devient une entreprise aussi risquée, palpitante et titanesque que le combat de Goliath. La saturation vient rappeler une certaine prudence, une lucidité concernant les changements qu'un individu peut opérer dans le monde, car aucun personnage ne s'en sort indemne. Cependant, les films prennent le temps d'exposer toutes les formes de l'excès, permission d'une jouissance temporaire de l'expression pure avant la retombée dans la réalité, par des personnages cerbères attirés par les possibilités du multiple, éclatant toute limite, forçant les autres à observer et réagir, à s'insurger ou à rire, par leur énergie naturelle ou par une stratégie d'attaque. La question qui se pose à présent est celle du résultat : y a-t-il toujours, en dehors des conséquences destructrices, un impact positif sur les destinataires ? Laissent-ils une marque sur le monde aussi forte que celle que le système laisse sur leur être ?

2.3 Individuations

Comme nous l'avons vu plus tôt, dans l'esthétique magnétique formanienne, les forces finissent par s'inverser. Ce mouvement a montré sa force jubilatoire, son énergie iconoclaste permettant l'appel à une redéfinition des échelles.

Outre cette nécessité de l'éclatement euphorique, la dynamique de renversement des rôles rejoint un principe dans les films formaniens, celui de l'individuation. Son cinéma travaille davantage les conditions d'expression de l'individu, ses limites, son besoin de rupture, son espace, sa voix, tout ce qui définit une énergie propre. Cette trajectoire ne réside pas dans la force effervescente, dans le bouillonnement suivi de la détonation et de l'exaltation ; elle repose sur une insertion progressive de l'individu dans son rôle social et collectif, sa revendication ascendante d'une nécessité d'être *pour soi*, et cette fois, la cible est plutôt l'électron, reflet de la marque de l'antihéros sur le monde.

2.3.1 Maîtres et disciples

Une relation spécifique, sociale, morale et récurrente dans les films du réalisateur d'origine tchèque est celle du maître et de son serviteur. On peut remarquer la prédominance du thème, qui semble aller au-delà d'une simple authenticité sociale. Si les personnages d'*Amadeus* ont des serviteurs, il ne s'agit pas que d'un ornement ou d'un composant de réalité sociale puisqu'au moins trois scènes se concentrent surtout sur eux, et qu'elles visent à présenter au spectateur une identité spécifique, et non une simple position secondaire mettant en valeur le maître. *Valmont* laisse aussi une grande place aux serviteurs, qui sont davantage des disciples ou des confidents que des servants (comme dans l'œuvre originale). Proche d'une relation parentale ou en tout cas familiale (certains rapports suggèrent une affection entre sœurs comme Cécile et sa servante), le lien entre le maître et son serviteur ou son disciple inclut le rapport classique entre le père et le fils ou la mère et la fille, souvent dans cette répartition des sexes, et dans chacune de ces unions, le disciple finit par s'émanciper et par acquérir une pensée individuelle, ou par obtenir un statut d'égal. Si de nombreux aspects de cette relation sont fidèles à la représentation classique (confident, miroir, complice), certains déjouent les images habituelles pour suggérer une distance du valet envers son maître, une volonté de rappeler son existence propre au spectateur. On pourrait voir ici un élan égalitaire de Forman, mais peut-être que son objectif réside davantage dans la jouissance

de l'inattendu, du renversement des positions habituellement acceptées, et du principe de la désobéissance libertaire. Ou peut-être pose-t-il la même question que Goya dans son caprice n°37 : « et si le disciple en savait plus ? »²⁶¹

Il existe bien sûr différents types de serviteurs, surtout dans *Valmont*. Ceux qui représentent la réalité sociale sont les plus périphériques : ce sont ceux qui servent la table, qui ouvrent et ferment les portes, qui éteignent les bougies ou qui habillent les maîtres. Ce sont les électrons immuables dont la position est trop ancrée par la société pour être capable de changement radical crédible. En revanche, ceux qui sont proches des maîtres sont accentués, proximité mise en valeur par la position statique et acceptée des serviteurs périphériques. Tous ceux qui font l'objet d'un intérêt scénaristique et d'une attention de la part de la caméra sont ceux qui sont en contact avec les maîtres, émotionnellement et physiquement. Forman ne semble se concentrer que sur une situation crédible et intéressante des relations de pouvoir : le détachement progressif et puissant du disciple malgré le bienfait et les qualités du maître. S'il mentionne souvent le terme d'aimant lorsqu'il parle des êtres, il semble bien fonder son approche sur une force magnétique qui crée, dans toutes les situations et dans celle-ci en particulier, une indépendance de l'individu pourtant rattaché socialement et mentalement à un maître unique.

Une tendance générale visible dans tous les films est la place laissée par la caméra aux serviteurs dans les plans. Souvent intégrés dans le champ, ils sont les yeux et les oreilles du château de Madame de Rosemonde (Valmont et Cécile tentent de se cacher à maintes reprises) et font partie intégrante du tableau, soit en arrière-plan, soit en plan isolé, suggérant **leur omniprésence dans le cadre**. Un plan, très pictural et rappelant les tableaux de Monet et, plus proche de l'époque, de Fragonard, insère délicatement les serviteurs des personnages principaux à l'arrière-plan, complétant la toile.

²⁶¹ « ¿Si sabra más el discípulo? » (dans la langue originale).

La pointe du triangle

Sans usurper la place des maîtres, ils sont constamment dans le champ, rappelant leur existence. Par la position des corps dans ce plan, le regard est attiré par la pointe du triangle, dont deux côtés sont formés par les deux femmes, et par le point de mire où se situent les serviteurs (la servante de Merteuil et le valet de Valmont, Victoire et Azolan, les images des deux héros, faisant de Tourvel l'intruse). Le plan a d'ailleurs trois niveaux de profondeur, représentés par des couples : le couple hors-champ Cécile-Valmont, le couple des deux femmes et celui des serviteurs. Le regard ne cesse de parcourir la ligne verticale de couple en couple, sans s'arrêter définitivement sur l'un d'eux, illustrant le propos de la scène : les attirances et triangles amoureux.

Cette forte présence mène souvent à un rôle bien spécifique des serviteurs lié au cinéma : on les voit servir d'accessoiristes, éclairer un décor, organiser le jeu des acteurs. Piliers des scènes, ils les ouvrent et les ferment. Proche de leur fonction dans le roman épistolaire, ce rôle est fondateur. Celui de Valmont, Azolan, l'aide déjà à maintenir un certain équilibre (on le voit moins dès que Valmont commence sa descente aux enfers), et à organiser son monde comme une scène de théâtre. Lorsque Valmont tente de séduire Tourvel au bord du lac, c'est le serviteur qui ouvre la scène, un plan le révélant seul derrière un arbre, observant Tourvel au loin : le plan sur la Présidente est un plan point de vue du serviteur. Il fait ensuite signe à Valmont de faire son entrée, et la caméra suit Valmont qui se déplace vers le point d'origine (le serviteur), rejoignant son point de vue (un nouveau plan point de vue sur Tourvel). La caméra reste sur le serviteur lorsqu'il pousse la barque au loin, et revient régulièrement sur lui au fur et à mesure que Valmont se rapproche de la berge opposée, permettant un équilibre des tonalités : les plans sur Valmont sont une paisible contemplation de la beauté de la nature, ceux sur le serviteur ont une tonalité comique (il patauge dans l'eau pour en sortir).

Forman tient à maintenir une tonalité comique car, comme il l'explique dans *Turnaround*, ces tentatives de séduction sont toujours pour lui d'une grande fantaisie et empreintes d'idioties, de comportements excessifs et ridicules liés au fort désir de plaire. Valmont, en feignant la noyade quelques minutes plus tard, se rendra ridicule, et Forman annonce tout de suite le ton pour éviter que le spectateur ne considère ses idioties comme de la pure folie ou des inepties qui viendraient rompre le charme de la scène. En insérant la tonalité comique et légère dès le départ par ces plans sur le serviteur, il engage le spectateur à considérer la scène à venir comme un possible non réalisé : la scène offrait la beauté des paysages, la possibilité d'un fort romantisme, et Valmont rompra sans doute le ton, comme annoncé par son serviteur.

Le jugement sur Valmont est présent, mais la sympathie est maintenue par l'anticipation. La présence du serviteur joue donc deux rôles dans cette scène : il représente le soutien de Valmont, mais cinématographiquement, il ouvre et organise la scène, et son plus grand soutien à Valmont, cumulé avec son rôle cinématographique, est d'insérer du *comic relief* dans la scène, de représenter le clown le plus ridicule, sans désir de l'être, pour maintenir un équilibre entre la sympathie et la distance que ressent le spectateur envers Valmont. Rôle de l'éponge ou de l'aimant, c'est l'absorption de l'excès, du ridicule et du grotesque, minimisant, par un parallèle, ceux de Valmont. C'est par ce double rôle que Forman exprime le plus cinématographiquement la mise en valeur des disciples, en donnant aux seconds rôles une mission multiple, en faisant d'eux les piliers réels de la mise en scène.

Ce serviteur, ainsi que la femme de chambre de Cécile, Martine, peu présente dans le roman, acquièrent aussi la fonction d'éclaireurs. Par le simple accessoire de la bougie ou du candélabre, ils deviennent les gérants de la scène (comme un réalisateur, ils annoncent la fin de la scène en éteignant les lumières) et restent associés à la lumière métaphoriquement lorsqu'ils devancent leurs maîtres et leur préparent le chemin.

Eclaireurs : les serviteurs au premier plan, les maîtres moins à l'aise dans le décor (fort contraste entre le décor et leur costume)

Une boucle se crée, revenant toujours sur le valet, comme dans le cas de Valmont : près du lac, il ouvre la scène, amène Valmont à lui, reste présent pendant le duo entre Valmont et Tourvel, puis il plonge dans l'eau lorsque Valmont feint la noyade (à la rescousse du maître), et enfin, clôture de la boucle, Azolan commence à se noyer et Valmont plonge (à la rescousse du serviteur). En regardant la scène de plus près, même si elle présente la tentative de Valmont de courtiser Tourvel, elle est organisée de manière à insister aussi sur le couple des deux hommes : ils sont de mèche, ils se sauvent mutuellement, ils sont aussi ridicules l'un que l'autre (fausse ou vraie noyade montrée de façon comique, Valmont trébuche dans l'eau tout comme le valet), et la scène suivante les montre en train de rentrer trempés dans le château. Au lieu de n'être que le ressort comique classique rappelant l'infériorité sociale du valet, Azolan provoque des échos chez son maître (la noyade, le ridicule) et absorbe sa démesure. Si Valmont quitte momentanément le noyau (électron se dirigeant vers un autre noyau représenté par Tourvel), il revient inévitablement vers son point d'origine. De plus, montrer Valmont en train de feindre la noyade seul ou de rentrer seul trempé dans le château serait une peinture presque sarcastique d'un adulte ridicule. Ajouter son serviteur et le mettre dans la même situation crée une interaction et apporte une tonalité ludique.

Valmont l'utilise aussi comme une force, comme un soutien presque géométrique, notamment face à Merteuil : lorsque celle-ci demande au serviteur de préparer les bagages de Valmont, ordonnant par voie détournée à Valmont de se rendre à Paris, Valmont maintient son serviteur dans la pièce tant qu'il s'agit de résister à cette pression.

Ouverture de l'espace sur la présence du serviteur : le soutien géométrique

Cette position de soutien et d'éclaireur place les valets du côté de leur maître même dans les supercheries ; ils sont toujours « dans le coup ». La femme de chambre de Cécile l'aide à s'évader du château pour rejoindre Danceny (mise en scène préparée par Merteuil), et lorsque Madame de Volanges lui demande où est sa fille, elle ne trahit pas sa maîtresse. Elle ne parvient pas cependant à mentir, et son silence est, malgré elle, révélateur. Elle finit par s'évanouir après cet aveu involontaire. Il est intéressant de remarquer que chez Frears, c'est Cécile qui s'évanouit lorsque sa mère découvre les lettres secrètes de Danceny, tandis que chez Forman, c'est la servante qui exprime la rupture intérieure, ramenant au premier rang les émotions des disciples, tout aussi essentielles que les déchirements des maîtres.

Si la présence des serviteurs se manifeste par une répartition équilibrée des personnages dans les plans, une autre interprétation découle de cette distribution. Leur présence dans le plan est souvent liée au maître, et Forman trouve ici un moyen de redonner aux serviteurs une existence forte et une position d'égal : à l'opposé de la séparation, de la coupure du cordon, de la rébellion, souvent employés pour représenter l'indépendance des disciples ou des serviteurs, ces derniers peuvent aussi être l'empreinte des maîtres, leur image. On retrouve cette image de l'empreinte dans le film *The Golden Compass* [*A la croisée des mondes - La boussole d'or*, Chris Weitz, 2007], où des animaux représentent les âmes de leurs maîtres, ne les quittant jamais et mourant avec eux. Cela ne signifie pas une réduction de l'identité des disciples ou des serviteurs chez Forman, mais une forte connexion avec les maîtres, un lien

d'égalité, une union des âmes, qui replacent les serviteurs, par le lien émotionnel, au rang des maîtres.

Cette image du reflet est particulièrement dépeinte dans *Valmont* pour caractériser la relation entre Cécile et Martine. La première apparition de cette dernière est tôt dans le film, alors qu'elle accompagne Cécile dans les escaliers. Le comportement des deux jeunes filles est frappant dans leur similitude : elles montent les escaliers en courant et en gloussant, de la même manière. D'âge similaire, elles semblent, dès le début du film, comme des amies ou des sœurs.

Fusion des deux corps

Plus tard, c'est Martine qui vient prendre la position du destinataire : lorsque Cécile joue de la harpe avec Danceny, un plan sur sa bonne révèle sa position près de la fenêtre, regardant dehors, puis elle tourne la tête vers la pièce lorsque Danceny explique à Cécile qu'elle se trompe de note (enchaînement par coupure marquant le mécanisme action-réaction).

Cette vision s'intensifie au fil des scènes. Ainsi, lorsque Cécile joue avec lui devant un petit public incluant sa mère, Martine est montrée en train de sourire, presque de jubiler, joie qui ne concerne que Cécile, qui exprime l'excitation juvénile du premier amour. Cécile, en présence de sa mère, ne peut extérioriser ses sentiments, et la caméra choisit de se concentrer régulièrement sur la bonne pour recueillir les sentiments non masqués, rendus visibles. Elle applaudit et sautille presque sur place, comme l'incarnation des émotions de sa maîtresse. Lorsque Cécile finit de jouer, elle sourit à sa bonne, un montage qui la place en position de destinataire direct.

De plus, lorsque Danceney place sa lettre dans les cordes de la harpe en la dissimulant dans la housse de l'instrument, Cécile est vers sa mère et l'embrasse, et c'est un plan sur la bonne qui vient exprimer la peur du secret découvert, la tension du geste clandestin.

Une fois la scène centrée sur Cécile et sa mère, les plans sur la femme de chambre s'estompent pour concentrer l'attention du spectateur sur le duel entre la mère et la fille, mais dans une scène à plusieurs personnages et aux émotions masquées, Martine joue le rôle d'expression de sentiments invisibles, représentant Cécile lorsque celle-ci ne peut s'exprimer pleinement.

Confirmant cet emploi métaphorique de la bonne, un plan de la scène suivante montre Danceney en train de faire les cent pas tandis qu'il attend de connaître le verdict de Madame de Volanges sur son union avec Cécile, et en arrière-plan se trouve la bonne de Cécile, présence justifiée métaphoriquement par le fait que Cécile n'est pas dans la pièce, au-delà d'une justification logique (la bonne doit attendre sa maîtresse).

Représentante de Cécile, elle est dans le champ avec Danceney, bien au centre, l'air inquiet. Cécile est montrée en haut des escaliers penchée par-dessus la rambarde, tentant d'espionner pendant que Madame de Volanges se dirige vers Danceney. La bonne est donc la présence détournée de Cécile qui est à moitié présente, qui le souhaite mais qui ne peut l'être. Une partie d'elle, émotionnelle, est bien dans la pièce. Le montage surtout permet l'accès à cette métaphore : un plan montre Cécile en train de pleurer par-dessus la rambarde, le plan suivant est un gros plan sur Martine en train de froncer les sourcils et de retenir une peine montante. Les sentiments se communiquent de l'une à l'autre automatiquement, Martine exprimant et ressentant les émotions de Cécile.

On retrouve cette empreinte du maître chez Victoire, la servante de Madame de Merteuil qui la représente en tous points : allure (tête haute, dignité, confiance en soi), soins de l'apparence, vision du monde (moquerie par rapport aux naïfs Danceny et Cécile). De plus, ses paroles confirment la présence de Merteuil en elle, ou le fait qu'elle est une partie de sa maîtresse : « Madame de Merteuil had it made especially for you », alors qu'elle habille Cécile (image réelle de Merteuil déguisant Cécile comme elle le souhaite), « Madame de Merteuil has such exquisite taste ». Enfin, elle lui indique le comportement à adopter (boire du champagne, se faire belle, comme lorsque Merteuil lui indiquait comment parler à un homme, comment écrire à Danceny), et un plan similaire est adopté pour représenter Merteuil et sa bonne dans la même position.

La valorisation des disciples repose enfin sur la redéfinition de leur position sociale et morale par rapport au maître. L'obéissance aveugle et une position périphérique ornementale et fonctionnelle auxquelles on pourrait s'attendre laissent place à un renversement notable : les serviteurs refusent d'obéir, donnent des ordres, ou **trahissent leurs maîtres**.

Amadeus s'ouvre sur les serviteurs de Salieri dans une position sociale surprenante, fondée sur le renversement. Salieri devient l'enfant mal éduqué et capricieux, les serviteurs, surtout celui interprété par Vincent Schiavelli, les parents. Il existe en réalité trois niveaux, puisque le deuxième serviteur a plutôt une position intermédiaire. En effet, on voit le premier arriver d'un pas décidé, sa robe de chambre partiellement boutonnée tandis que le second l'attend devant la porte donnant sur la chambre de Salieri. Les paroles du valet principal accompagnées de forts coups sur la porte sont des ordres semblables à ceux donnés à un enfant : « Signior Salieri, open the door ! Be good now ! ». Il l'appâte par des gâteaux et une duplicité presque clichée lorsqu'il en mange et exprime tout le plaisir qu'il en ressent pour rendre Salieri jaloux et le pousser à ouvrir la porte. Au lieu de faire semblant de le déguster, il en mange réellement, autre élément renversant les rôles puisque le serviteur consomme les biens du maître (geste filmé en gros plan). Le second serviteur fait de même en tentant de rester invisible (échelle des rangs), illustrant l'idée qu'une échelle de pouvoirs s'accompagne inévitablement d'une échelle de tromperies ou de trahisons. Ils finissent par forcer l'ouverture de la porte pour sauver la vie de Salieri. Ainsi, les frontières spatiales ont volé en éclat (ouverture forcée de la porte ou travelling latéral pour mettre en valeur l'amplitude de l'espace maîtrisé par le serviteur lors de son arrivée), ainsi que les règles verbales (emploi de l'impératif) et le rapport vertical (renversement par l'instauration du rapport parent-enfant).

Quant à la servante employée par Salieri pour travailler chez Mozart, elle est l'objet de deux scènes surtout, qui mettent en valeur sa position ambiguë. Utilisée comme espion par Salieri, elle ne semble guère éprouver de honte ou de remords lorsqu'elle donne tous les détails de la vie de Mozart à son premier maître, se posant en servante fidèle de Salieri. Cependant, la caméra capte trois moments révélant d'une part une certaine conscience de la trahison commise et d'autre part, un attachement à Mozart tandis que pour Salieri, elle n'exprime que de la reconnaissance envers ses récompenses. Ces trois moments sont un changement du regard exprimant la compréhension du mal derrière la requête de Salieri, qui lui demande de le prévenir dès que les Mozart quittent leur logis, puis un geste effectué la tête baissée pour croquer la récompense - un gâteau - marquant la honte du profit et enfin, un gros plan sur ses larmes lors de l'enterrement de Mozart, où tout ce qui est périphérique dans le

plan sort du champ pour mettre le personnage bien au centre et ses émotions au cœur de l'attention du spectateur.

Ces trois éléments assurent un sentiment de sympathie pour ce personnage au lieu d'en faire une traîtresse, et marquent davantage un désir d'indépendance (elle avoue avoir peur de Mozart, de son comportement lorsqu'il boit) et une nécessité (besoin de fonds), que de la malice. Déchirée par son double emploi, elle est l'illustration d'une position non déterminée, qu'il s'agisse de celle qu'elle a envers Salieri (elle reste émotionnellement attachée à Mozart) ou de celle qu'elle adopte envers Mozart (elle en a peur et demande à ne plus travailler pour lui). Elle occupe donc une position d'électron, sans indépendance totale mais sans rattachement à un seul maître, libre de ses propres pensées et émotions. Le plan sur ses larmes choisit de l'isoler dans le cadre : seul le lien émotionnel demeure, émotion autonome.

La relation entre Azolan et Valmont fait, elle aussi, l'objet d'un détachement partiel. En dehors de son rôle comique ou d'accessoiriste, voire de metteur en scène, il est considéré sur le plan humain, analysé de près pour tenter de comprendre ce qu'un serviteur vit lorsqu'il sert un maître comme Valmont. Sa position sociale est prise en compte, ainsi que ses émotions, ses possibles frustrations et ses opinions. Tout comme la servante de Mozart et parfois Martine, il est montré comme quelqu'un qui sait être présentable en temps voulu, mais qui, en dehors de la scène, est indépendant de son maître. Affalé dans l'herbe, il attend Valmont qui

se prépare à courtiser Tourvel avec son aide : l'air ennuyé, lassé peut-être des supercheries infantiles de Valmont dans ses nombreuses conquêtes, il adopte une position individuelle détachée, altérée subitement à l'arrivée de Valmont.

Les valets dans leur espace intime : liberté et relâchement

Mise en place du masque pour l'arrivée du maître : l'épuisement de la mascarade

Azolan n'est pas employé pour diriger une satire contre Valmont, mais de nombreux plans, comme ceux que nous venons de voir, signalent un léger décalage, une perception individuelle. Lorsque Valmont part à cheval avec Tourvel, la caméra attend le serviteur : elle reste fixe, et attend qu'il arrive dans le champ, preuve d'une habituelle présence du personnage dans le cadre et outil comique (il est à pied, le temps qu'il lui faut pour arriver dans le champ est le reflet de sa lenteur). Cependant, ce plan montre aussi une certaine démesure et un point de vue du spectateur qui reste du côté du serviteur : la caméra ne suit pas Valmont, elle attend le serviteur et suggère un excès de la part du maître, illustrant les abus de la servitude - courir lentement derrière un cheval abandonné par le maître – qui réduisent le valet à un outil théâtral. Son isolement dans le plan appelle à une certaine compassion.

Une dissociation plus accomplie se produit à la fin du film. Tout d'abord, c'est le serviteur que Tourvel a réveillé avant de partir au milieu de la nuit, et non Valmont, faisant du valet le rival. Ensuite, Valmont lui ordonne d'acheter des fleurs, et Azolan, contrairement aux scènes passées, ne comprend pas cette démarche. Comme surpris par ce comportement romantique de Valmont, il semble ne plus le reconnaître, ce qui sert d'ailleurs de repère au spectateur pour signifier le changement de Valmont. La symbiose est rompue, le regard change, et le serviteur finit par émettre un jugement lors du duel de Valmont avec Danceny : « are you sure you feel up to a duel ? ». Bien qu'attaché à Valmont, il conserve une certaine indépendance d'esprit, rendant ainsi son attachement humain et non uniquement social.

Forman revalorise ainsi la relation maître-disciple, en redonnant d'abord au disciple une indépendance émotionnelle (c'est bien un choix), et un détachement potentiel. Le lien gagne en authenticité, et lorsque le serviteur refuse de regarder le duel, puis découvre l'horreur de la mort de son maître, il prouve, dans un plan le représentant pourtant au paroxysme de son détachement (seul dans le plan, le seul en vie, après un jugement sur le comportement de Valmont), que son attachement à celui-ci est indépendant de sa position sociale (expression de choc). De plus, si la caméra choisit de représenter la mort de Valmont par le regard de son serviteur, c'est une preuve qu'il est suffisamment important dans le film pour transmettre l'horreur de la scène au spectateur et instaurer une tonalité tragique. La boucle revient au point d'origine, le disciple peut exister sans le maître.

Jamais le terme *disciple* n'a été autant justifié que pour qualifier Salieri lorsque Mozart lui dicte son requiem, trop fatigué pour le rédiger lui-même, dans une véritable scène de **réécritures** des rôles. Jusqu'ici, il valait mieux parler de valets, même si *disciple* pouvait s'employer lorsque les serviteurs semblaient fortement adhérer à la pensée de leurs maîtres ou approuver leur comportement. Dans la dynamique de ce duo cependant, c'est le premier sens qui resurgit : une personne qui reçoit l'enseignement d'un maître. On peut tout d'abord rapprocher ce couple de la relation décrite par George Steiner²⁶² dans la mesure où les sentiments des deux protagonistes sont ambigus : Salieri éprouve certes de l'admiration, de la vénération pour Mozart, mais aussi de la haine, de la contestation, et un désir de rejet. Une première lecture de la scène peut ainsi reposer sur le double rôle de Salieri et sur les doubles positions des personnages : des renversements multiples des rôles, avec une insistance sur Salieri qui tente, malgré sa faiblesse musicale, de suivre le maître. Tout comme chez Steiner, Shaffer et Forman travaillent la position flottante de Salieri : admiration pour le maître, désir de s'enivrer de sa musique, et haine et aigreur envers un génie qui ne mérite pas l'inspiration divine. La différence par rapport à la relation classique (comme celle décrite par Platon, où la distance entre le maître et le disciple est nécessaire à l'efficacité philosophique de l'enseignement) est que le détachement de Salieri ne correspond pas tout à fait à l'envol nécessaire du disciple qui doit atteindre son indépendance ; il n'atteint jamais réellement ce point, et n'a pas le temps d'apprendre tout ce que Mozart a à lui enseigner. De plus, la scène n'est pas ouvertement un enseignement : Mozart dicte par fatigue, et Salieri apprend dans le but d'achever la copie des notes avec justesse (il pense aussi voler cette musique).

La relation se construit donc malgré eux, par pure circonstance, mais elle est bien réelle : malgré tous les efforts de Salieri pour rester supérieur, pour maintenir Mozart sous son

²⁶² George Steiner, *Lessons of the Masters*, Edition Harvard University Press, Collection The Charles Eliot Norton Lectures, 2003.

contrôle, il devient automatiquement un disciple dans le domaine musical, avide de découvrir une musique originale, fasciné par le génie du maître et dépassé par ses connaissances.

L'analyse de la scène peut commencer juste avant la dictée, lorsque Salieri vient de mettre Mozart au lit et va répondre à Schikaneder qui frappe à la porte. En effet, prendre en compte ce passage permet de remarquer la position double de Salieri qui se prolongera dans le reste de la scène : il porte un chandelier, comme un serviteur, et ouvre la porte, mais son attitude est pourtant celle d'un protecteur - au sens d'obstacle à toute personne désirant franchir le palier. Il transmet l'argent de Schikaneder à Mozart (sa part de Mozart pour la soirée) en suggérant qu'il s'agit de l'argent de l'homme mystérieux qui promet la même somme si le requiem est terminé le jour suivant. En faux valet, il adopte une position double volontairement : feindre la servitude (chandelier, réception des invités, transmission des gains) mais maintenir Mozart en servitude (écrire le requiem malgré l'éreintement). Ce jeu hypocrite est même perceptible dans sa grammaire : « can I...could I help you ? », ce passage du modal *can* à *could* représentant une marque ostentatoire d'extrême politesse seyant à un serviteur. Cette position n'est pas nouvelle pour Salieri ni pour le spectateur, puisque dans les trois tête-à-tête précédents des deux personnages, Salieri jouissait pleinement de son avantage social sur Mozart, même s'il l'affichait bien plus. Mozart venait toujours en demandeur : besoin d'un prêt et d'élèves, d'aide sur son opéra massacré par le kappelmeister Orsini-Rosenberg, d'explications sur l'échec des *Noces*. Les plans insistaient sur l'orientation des corps, Salieri se mettant en valeur et ignorant Mozart comme un chef son serviteur.

Salieri dominant : invisibilité de Mozart demandeur, Salieri maître des lieux

Le paon : fermeture sur Mozart (dos tourné), mise en valeur du corps

Rôles de Salieri : le chef impérial/religieux et le compositeur

Cette dynamique systématique s'inverse dès que la musique entre en jeu : dès que Mozart commence à dicter sa musique dans la quatrième scène de tête-à-tête, Salieri perd tout contrôle et tombe dans une deuxième et toujours double dynamique : admiration et répulsion. La scène se définit alors par le thème de l'écriture : rédaction par Salieri de la musique de Mozart (du compositeur au scribe) et réécriture des rôles redonnant à Mozart le statut légitime de maître, et à Salieri celui de disciple.

Le retournement se remarque déjà par la position des corps : précédemment, Mozart était presque écroulé dans son lit et Salieri était debout, mais lorsque la dictée se met en place, Mozart est assis et Salieri dans une position identique la plume à la main. Les plans privilégient les profils plutôt que les plongées et la gestuelle change de camp. Ce n'est plus Salieri qui emploie ses mains pour commander ou diriger, comme lorsqu'il feignait l'humilité ou la composition, mettait en valeur sa veste et transmettait un certain paternalisme en mettant sa main sur l'épaule de Mozart. Mozart dicte et commande par les doigts et les mains, en véritable chef d'orchestre. La gestuelle de Salieri transmet alors le désir de réception et d'imitation, comportement typique du disciple selon Steiner. On remarque ainsi les mains de Salieri imitant celles de Mozart, appelant la musique à lui, cherchant à la toucher.

Outre l'admiration, Salieri est en proie à un déchirement interne : son face-à-face avec le génie qu'est Mozart magnifie sa médiocrité, ses limites musicales. Il admire le génie tout en ressentant la frustration de sa normalité. Mozart donne les ordres, « where did I stop ? », instaurant une relation de professeur-élève, évalue et questionne le disciple, « how would you translate that ? », et retombe parfois dans sa fatigue extrême, déconnecté du moment présent, comme suspendu dans un entre-deux proche de la mort : « do you believe in it ? Fire which never dies, burning you forever ? ». Dans ces interstices se glisse alors Salieri, pour reprendre l'avantage : « come, let's begin ». Mais lorsque Mozart est connecté à sa musique, il retrouve énergie, passion et fermeté. Il va trop vite pour Salieri qui s'enferme dans son infériorité, « you go too fast », et la caméra alterne rapidement entre les deux hommes en champ contre-champ pour représenter la pression de Mozart sur Salieri qui ne tient pas la distance.

Mains de Salieri : glissement vers la honte

De manière anecdotique, Shaffer, pour écrire cette scène, a demandé à Sir Neville Marriner de jouer le génie sur son lit de mort et de lui dicter *Confutatis*, et Shaffer se retrouva à dire à maintes reprises « not so fast ! », ce qu'il intégra à la scène, tant il voulut que le spectateur puisse ressentir l'admiration (sans l'envie) qui anime alors Salieri et qu'il ressentit lui-même face à Marriner jouant Mozart²⁶³.

L'évidence de la musique est aussi, pour Salieri, une preuve de son manque de connexion avec le divin, une confirmation de l'inspiration divine de son rival. Pour le spectateur, c'est une preuve que le génie ne s'explique pas, se définit comme une expression pure et passionnelle : « of course, common time ! », « show me ! ».

L'enseignement n'est pas uniquement reçu par Salieri : Mozart se pose consciemment en maître, lui enseigne la musique, l'invite à écouter, à se laisser envoûter par la mélodie qui lui dictera toutes les étapes de la partition, et le dialogue est central, rappelant le thème de l'oralité travaillé par Steiner : « the spoken word is integral to the act of teaching. The Master speaks to the disciple. From Plato to Wittgenstein, the ideal of lived truth is one of orality, of face-to-face address and response »²⁶⁴.

Salieri: "You go too fast."

Mozart: "Do you have it?"

Salieri: "First bassoon to the trombone what? I don't understand!"

Mozart: "Listen!"

Puis Mozart se met à chanter, à imiter la musique qui apparaît soudainement devant Salieri, complète et logique. Salieri se met à chanter en écrivant (mimétisme) et termine la mélodie seul. Il y a une réelle transmission de savoir, par les mots d'abord, puis par les gestes et les sens, et enfin sans outil, perfection de l'enseignement avec autonomie du disciple. La confiance lui est aussi transmise, l'arrogance légitime du génie : Salieri précise avec fermeté et arrogance que Mozart va trop vite et cette fois, il ne ressent pas d'infériorité mais bien une justification de l'ordre.

²⁶³ Peter Shaffer, Préface de la pièce *Amadeus*, Harper & Row, 1981, xxvi.

²⁶⁴ George Steiner, *Lessons of the Masters*, Edition Harvard University Press, Collection The Charles Eliot Norton Lectures, 2003, p. 8.

« *One moment !* »

Salieri restera toujours hors du cercle intime de Mozart, aux portes de la cage renfermant l'oiseau - image dans le film de la beauté de la musique de Mozart. La caméra s'attarde ainsi sur les mains vides de Salieri lorsqu'elles ne tiennent plus les partitions, et sur son regard tandis qu'il observe Mozart en tête-à-tête avec sa musique, à nouveau isolé du maître.

Une fois la dictée en pause, le renversement s'opère à nouveau et la relation sociale est rétablie : Mozart demande pardon à Salieri de l'avoir mal jugé (comble du film puisque Salieri tente de le pousser vers la mort et a toujours cherché le pardon de Dieu), et Salieri retrouve sa position impériale. Le rôle maître-disciple ne s'applique donc que dans le domaine

musical, là où Salieri a un fort désir d'apprendre, et un maître absolu. Plus tôt dans le film, il lui propose d'ailleurs de venir voir son propre opéra, et l'absence de Mozart à la tombée du rideau est pour lui un verdict, un commentaire sur son art. La caméra met en valeur son regard lorsqu'il voit Mozart partir, confirmant qu'il se positionne musicalement toujours comme un disciple envers lui. On aperçoit son humilité lorsqu'il exprime son admiration sincère pour ses opéras, et ses nombreux commentaires pendant les représentations de Mozart sont une preuve supplémentaire de sa vénération et de son désir d'atteindre ce niveau de beauté. Il décompose l'art de Mozart, tout comme le fait Forman dans cette scène de la dictée, cherchant à comprendre les mécanismes du génie, à les identifier et éventuellement, à se les approprier.

Forman met donc en place, avec Shaffer, une relation qui, selon le contexte, adopte une définition particulière : par l'art, il redonne à l'inférieur social la position légitime de maître et observe, non sans une certaine satisfaction voire jouissance - Salieri à la traîne - le manipulateur opportuniste réduit à la position de disciple. Cependant, il ne fait pas du rôle du disciple une position uniquement inférieure ; il valorise également la transmission du savoir et la quête de connaissances ou de compréhension que permet une telle relation avec un maître, position qu'adopte Salieri momentanément, oubliant dans ce temps suspendu, son stratagème meurtrier. Contrairement au traitement des serviteurs, ce n'est pas en montrant un disciple en train de s'émanciper de l'enseignement du maître que Forman représente l'indépendance, mais en inversant les rôles, déplaçant souvent le social vers l'expressif. On remarquera que l'un des cas d'émancipation qui offrait le plus de possibilités de représentation n'a pas été retenu : Goya, qui se posait comme le disciple de Rembrandt et de Vélasquez (« je n'ai eu d'autres maîtres que la nature, Vélasquez et Rembrandt »²⁶⁵), est représenté comme le maître d'un art propre et unique, sans influences particulières, et souvent en tant que graveur à l'eau-forte, le menant à « inscrire sur sa planche son individualité la plus intime »²⁶⁶.

Enfin, avec *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, lors de la sortie en bateau, la transmission s'accomplit pleinement, laissant derrière elle les traces de l'individuation déclenchée par le maître. C'est une autre façon de donner au disciple une force égale : il n'a plus besoin du maître. Cet épisode est une échappée hors de l'institut, une découverte de l'espace et de la liberté pour les patients, et elle se définit par le désir ultime chez tous de

²⁶⁵ Sophie Renouard de Bussierre, « Rembrandt-Goya », *Goya graveur*, collectif accompagnant l'exposition au Musée des Beaux-Arts de Paris, 13 mars-8 juin 2008, p. 63.

²⁶⁶ Charles Baudelaire, « L'eau-forte est à la mode » et « Peintres et aquafortistes », 1862, voir *Baudelaire 1975-1976*, II, p. 735-741, référence précisée par Juliet Wilson-Bareau, « Baudelaire – Manet – Goya », *ibid.*, p.117, citation p.115.

mener la barque. Littéralement, Cheswick et Harding se battent pour être au gouvernail, « hey Harding, I'm the skipper of this boat », et de manière plus imagée, chacun apprend à réaliser une tâche, à assumer une responsabilité, aussi infime soit-elle. McMurphy en capitaine donne les directives, « Von Sefelt, get the stern line », « Tabes, you're at the bow », mais pour permettre un travail d'équipe, contrairement aux ordres donnés dans l'institut qui isolent les individus. L'apprentissage est difficile, les réflexes rouillés. Cheswick panique lorsqu'il est laissé seul au gouvernail pour la première fois alors que son unique directive est d'aller tout droit. La caméra se tourne alors vers l'immensité de l'océan, un horizon bleuté sans géométrie angulaire, sans ligne droite, une toile vierge pleine d'infinies possibilités. Cette vue est effrayante pour Cheswick qui affiche son inquiétude, puis il s'habitue à ce champ de vision et s'approprie le gouvernail qu'il refuse ensuite de quitter : un enseignement d'autonomie qui arrive rapidement à son but, « it's my duty ! ». Le terme *enseignement* correspond bien à la scène, puisque McMurphy les transforme en élèves capables d'apprentissage et non en enfants trop limités pour agir seuls ou en patients psychiatriques : « you're not a goddamn looney now, boy, you're a fisherman ». Il leur pose des questions, approuve leurs réponses, les complimente.

McMurphy: "This is the bait, little fishes."

Martini: "Dead fishes!"

McMurphy: "That's right! Now what are we going to do with these little fishes?"

Martini: "Catch big fishes."

McMurphy: "That's right, that's right Mr Martini. (...) That's very good Mr Fredrickson".

La métaphore de l'envol passe dans cette scène par le rapport aux choses : la possession d'un objet et la responsabilité envers cet objet, envol individuel vers l'autonomie et action productive : « I'm going to give each and every one of you a rod », « each and every one of you » permettant l'accès à l'individualité. Pendant ce temps, Cheswick chante *I'm Popeye the Sailor Man* au gouvernail, double appropriation du rôle (par le symbole et l'objet). C'est aussi l'envol provoqué par la sensation de l'eau sous leurs pieds, par rapport à la dureté du sol de l'institut, image déjà présente dans le livre : « we drank and watched the land sinking in our wake »²⁶⁷. McMurphy a aussi un motif non altruiste, car donner une tâche à tous lui permet de s'isoler un moment avec Candy. Mais lorsque le bateau tourne en rond, et que tous s'excitent

²⁶⁷ Ken Kesey, *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, Signet Books, New York, 1962, p. 208.

à cause d'une énorme prise, McMurphy sort immédiatement pour les rejoindre et tente avec eux de sortir le poisson, lui aussi euphorique. Finalement, même son geste égoïste (ne pas être dérangé pour rien) les responsabilise, leur donne l'impression qu'ils peuvent se débrouiller : « Don't call me unless you get something really big you can't handle yourselves ». Lors de la prise, chacun se bat pour la possession de la canne, « I got it », l'objet si puissant passant des mains de Taber à celles de McMurphy puis de Billy, à nouveau à celles de McMurphy puis de Martini qui la lui arrache des mains. Le cri de guerre de McMurphy, alors qu'il les laisse se débrouiller seuls, est un encouragement euphorique de spectateur :

« That's it, now play them boys ! You sons of bitches ! »

D'après ces exemples d'indépendance, il devient clair que Forman n'entreprend pas naïvement de faire un hymne à la liberté et à l'autonomie. Ses personnages ne sont pas ouvertement des disciples avides d'apprendre, et ses maîtres ont comme objectif premier de réaliser d'abord leur propre tâche. Dans cette relation étrange s'instaurant malgré les personnages, Forman trouve un sujet d'étude primordial. Il construit plusieurs scénarios, différents schémas et observe les tensions humaines en résultant, toutes fondées sur ce désir premier d'envol. Choisisant des personnages comme Mozart ou Salieri, Forman (et Shaffer) étudient des cas de servitude involontaire (Salieri envers Mozart et Mozart envers Leopold). Chacun a beaucoup appris du maître, mais cherche à s'en dissocier : Mozart par l'impertinence, ses musiques qu'il garde secrètes, Salieri par le désir de meurtre. Mais aucune de ces relations ne correspond à la relation classique et n'est exempte de réserves. Salieri, en désir d'indépendance parentale, prie pour un parricide divin (contrairement à la pièce de Shaffer). Furieux contre Dieu, il brûle la croix du Christ, et il tente de tuer son maître musical, y parvenant par voies détournées. Ce triple parricide ne permet pas de voir le parcours de Salieri comme une indépendance de l'enfant ou de l'élève de manière universelle. Les événements tragiques accompagnant cet envol renforcent davantage la réalité du *désir* de

l'envol, présent chez tous, même chez des êtres comme Salieri qui agissent en maîtres (à la Cour) ou en infidèles. Salieri est en fait né disciple, voyant Mozart comme modèle et souhaitant une émancipation parentale précoce pour l'imiter. Il est donc le disciple par excellence, mais de manière destructive : refus de ce statut, frustration, désir de meurtre du maître pour une indépendance absolue et la seule qu'il puisse connaître. Il sait consciemment qu'il ne pourra vivre tant que Mozart existera, priant pour que Mozart quitte Vienne : il reste l'éternel prisonnier d'une relation maître-disciple tragique.

Quant à Mozart, il reste déchiré entre son désir d'indépendance et sa fidélité envers Leopold, mais ce que montre Forman est la primauté du désir d'envol sur le respect du disciple envers le maître : Mozart s'émancipe par son rire qui le détache des autres, par sa musique moderne, et se libère de Leopold par ses envies. La scène où il l'emmène à un bal montre bien que son premier réflexe est la joie et une haute forme d'épicurisme, diminués par le regard de Leopold désapprouvateur mais second. La nuance est ce déchirement par rapport à ce que peut lui apporter sa relation avec le maître (enseignement ou étouffement), tout comme chez Salieri, dont le seul équilibre, à la fin du film, est d'embrasser son statut de maître dans la médiocrité.

Ces deux films apportent donc des éléments permettant de nuancer fortement une relation pouvant sembler constructive et bénéfique avec une envolée des personnages et une apologie de la liberté. De manière bien plus réaliste, ces relations sont l'expression d'une tension unique et universelle : tension (au sens de désir d'envol) vers l'autonomie, impliquant des déchirements (l'arrachement des racines), une incertitude (quelle destination, à l'image de l'océan sans fin de *Cuckoo's Nest*) ou des excès (même criminels), mais une tension nécessaire à la réalisation de soi. Sans prétendre renouveler une philosophie de l'altérité, Forman étudie ces tensions dans différents contextes, expériences humaines cinématographiques sur le thème de l'indépendance : ainsi, chez Cécile de Volanges, on se situe dans le contexte extrême de la soumission de l'enfant au parent (la mère), et même dans ce cas (extrémité mise en valeur par l'âge de l'actrice insistant sur son côté enfant par rapport à Uma Thurman chez Frears), le désir de désobéissance et d'envol finit par être éveillé. Le film montre un certain pavlovisme dans sa servitude, comme l'apparition de la mère dans le champ qui appelle le déplacement de Cécile à toute allure vers le noyau maternel, puis une indépendance progressive, déchirante mais nécessaire à sa maturité, disséquée comme un sujet expérimental dans ses plus infimes désirs individuels (surtout par le gros plan). En maître de son film, Forman se propose comme le disciple dans un domaine surtout : l'authenticité. Atteindre une vérité humaine autant que possible, par une tension similaire à

celle de ses personnages disciples : déchirante, euphorique, et nécessaire à tout cinéma réaliste.

2.3.2 Dons

La nature des motifs des protagonistes a été discutée : on a plutôt affaire à des anti-héros, des personnages hors-normes, car même les gestes les plus généreux semblent provenir d'une stratégie promettant un retour bénéfique individuel. Cette vision reste cependant incomplète. Si les personnages eux-mêmes restent centrés sur leurs profits ou leurs perspectives, le film ne suit pas toujours ce fil. Sans condamner les motifs impurs des protagonistes, les films mettent en valeur les conséquences productives de leurs actes, et l'éternité de leur énergie une fois leur existence abolie. Cette transmission n'est d'ailleurs pas le monopole des anti-héros qui bénéficient eux aussi, de gestes altruistes de la part de personnages qu'ils ont aidés à changer.

Tout d'abord, le don est synonyme d'héritage, de transmission de la vie, littéralement dans un premier temps, avec la descendance. Après la mort de Valmont, la nouvelle que Cécile est enceinte est accueillie avec joie et bonheur par Madame de Rosemonde, seul personnage qui acceptait Valmont et avec lequel existait beaucoup de connivence. C'est une sorte de victoire post-mortem niant le mariage royal de Cécile, mais cette descendance est représentée comme une façon de faire vivre Valmont au-delà de la mort physique. Le film ne prend pas le parti d'humilier Gercourt par la grossesse de Cécile, et elle semble heureuse de l'épouser. La marque du personnage est d'ailleurs ce que suggère la dernière scène, où Madame de Tourvel dépose une rose sur la tombe de Valmont : la présence éternelle de son énergie, son héritage, plan très similaire à celui qui sera employé dans *Larry Flynt* pour la mort d'Althea (la rose blanche symbole de l'amour pur et de l'authenticité des sentiments).

Avec Andy Kaufman, on découvre le don pur, la générosité authentique, lors de son dernier spectacle à Carnegie Hall. Son cancer paraît une justification de cette envie de faire un show ultime positif, et produire du bonheur et des moments de pure joie enfantine, comme faire venir le Père Noël et emmener son public dans des bus pour leur offrir lait et cookies, est à nouveau un moyen de dérouter le public. Mais la mise en scène n'accentue pas ces motifs. Elle insiste, par des gros plans, sur la joie que ressent Andy lorsqu'il donne au public sans attendre qu'il donne à son tour, sans pacte. Comme s'il avait dévoré son public dans tous ses shows précédent, il décide de le nourrir, mais toujours *à la Andy*, avec un goûter pour enfant qui reflète sa propre joie enfantine débarrassée de tout antagonisme.

Joie du don pur (public récepteur)

Lorsqu'ils dégustent leur lait et cookies, la simplicité de la scène crée une solidarité entre Andy, immergé dans le public comme l'un d'entre eux, et la foule, scène à laquelle font écho les deux scènes finales. Dans celles-ci, Andy, sur le point de mourir, explique vouloir créer un show pour enfants où il ferait le clown, juste pour distraire et rire, et son adieu posthume aux vivants par le biais d'une vidéo projetée à son enterrement est pure générosité : chanson, joie enfantine, à nouveau aucun antagonisme. Sur scène, il donne la vie métaphoriquement à une vieille dame qu'il aurait tuée par excès (en la faisant danser trop vite, causant une crise cardiaque), image de ce qu'il a fait à son public par ses excès ; il le ressuscite et l'intègre dans son monde (le goûter).

Dans *Goya's Ghosts*, Inès, Goya et Lorenzo témoignent d'une forme de don non traditionnelle. Motivés par des objectifs personnels, leurs actes restent pourtant associables à des transmissions.

Contrairement à sa fille Alicia, opportuniste et dénuée de toute valeur morale, Inès est capable d'être là pour l'autre. Lorenzo a forcé leur union dans le cachot, et l'emprisonnement d'Inès a mené à une forme de confusion temporelle qui l'a fixée, comme dans un tableau, sur une seule image : celle de la famille qu'elle s'imagine avoir avec Lorenzo et son bébé. D'ailleurs, de manière presque symbolique, lorsque Lorenzo vient la voir, il la réveille, délicate référence au *Caprice n°34, Le sommeil les a prises (Las rindes el sueño)*, rappelant que le sommeil est l'unique bonheur des malheureux (appliqué aux religieuses des couvents, possédées par des moines la nuit). Le plan sur Inès semble inspiré d'un dessin préparatoire sans titre, GW 617, sanguine et lavis rouge (ci-dessous). En brisant ce sommeil, Lorenzo déclenche son malheur et il semblerait que ce réveil brutal lui ôte tout repère temporel, et prolonge éternellement son état de mi-rêve mi-cauchemar.

Perturbation du sommeil et figée temporelle : le poids du noir dans le cadre

Le bébé lui a été retiré et Lorenzo n'a jamais établi de liens amoureux avec elle, mais une fois libérée, elle ne vit que dans cette existence imaginaire. Ces éléments viendraient contredire le don d'Inès lors de la mort de Lorenzo : lorsqu'elle s'insère dans la foule, crie le nom de Lorenzo et porte un bébé dans ses bras pour rappeler à Lorenzo son existence et le bébé qu'il a enfanté, on pourrait argumenter qu'elle agit ainsi par désir de bonheur personnel, recréant son triangle familial. Mais la caméra vient suggérer la transmission : qu'elle soit volontaire ou non, la transmission est bien réelle. Le léger sourire de Lorenzo avant sa mort, alors qu'il contemple ce qu'il laisse derrière lui, suggère cette reconnaissance. Sa propre famille n'est plus là, et c'est peut-être, pour lui aussi, une image de substitution. Finalement,

cela non plus n'a pas tant d'importance. Que les personnages se raccrochent à une image présente ou passée, ils se battent pour maintenir en vie l'image de leur marque sur le monde. Cette empreinte est d'autant plus magnifiée dans cette scène qu'elle doit s'insérer au milieu de l'image de la haine collective (sa propre fille est d'ailleurs présente aux côtés du nouveau roi, ignorant que le condamné à mort est son père, et elle profite du spectacle). Lorenzo bénéficie de ce moment grâce à la caméra, qui le laisse mourir dans l'image de son don de vie parce qu'il a lui-même été capable de sacrifices : au lieu de se repentir pour échapper à son exécution, il laisse tomber son masque de caméléon pour accepter son sort. Cette honnêteté lui coûte la vie, et le film accepte, pendant sa scène d'exécution, de reconnaître sa tragédie et l'honneur qu'il a enfin manifesté. Il dirige son regard vers trois éléments avant de mourir : Alicia (insignifiance de l'empreinte génétique), Goya (haute signifiante de son regard artistique qui a déjà détecté la vérité de Lorenzo auparavant), et Inès et son bébé (acceptation de la signifiante de l'image transmise malgré son écart avec la réalité).

Plusieurs sacrifices involontaires sont aussi représentés, posant la question du don. Faut-il qu'il soit conscient ou choisi pour qu'il soit réellement un don ?

Celui de Berger est double. La première étape est volontaire : c'est lui qui a l'idée de rejoindre Claude dans le Nevada, et de se faire couper les cheveux pour s'introduire dans le camp militaire incognito. La scène de la coupe des cheveux est marquée par le silence, par les regards de la tribu qui semblent déceler, derrière cet acte, une lourde signification et l'ombre d'une conséquence tragique. La mort de Berger n'est pas représentée si ce n'est par la métonymie, par le plan sur la croix blanche de sa tombe (deuxième étape du sacrifice, cette fois involontaire). C'est un élément nettement différent de la pièce originale qui fait mourir Claude : chez Forman, Berger est, comme McMurphy avec Billy, protecteur, moteur d'existence et ami. La mise en scène de la coupe des cheveux repose sur les portraits et sur la tension : par plans rapprochés épaulé sur chaque observateur, en silence, la tension de la scène s'édifie, et la charge émotionnelle est entièrement portée par les acteurs. C'est ce qui s'apparentera le plus à la mort de Berger de manière visible.

La scène porte la tonalité de la veillée. La coupe des cheveux est le symbole de la perte de soi pour ces personnages qui n'ont cessé de revendiquer leur différence par leur mode de vie, et tous semblent marqués par l'ampleur du sacrifice. Mais Berger conserve les deux pôles : la conscience de l'acte (plan sur son visage encadré par les mains et les ciseaux) et le bonheur du don (sourire).

Cet exemple est proche de celui de *Cuckoo's Nest*, mais Berger n'est pas tout à fait conscient de la portée de son acte, contrairement à Chief. On pourrait mentionner le don de McMurphy envers Billy (évasion repoussée pour qu'il puisse être avec Candy) qui, comme Berger, est à moitié conscient de son sacrifice, mais la forme paroxystique du don est réalisée par Chief Bromden. La mort qu'il donne à McMurphy lobotomisé est un Liebestod, une « mort d'amour »²⁶⁸ comme le précise Michel Sineux. L'échappée de Chief porte en elle l'héritage McMurphy, ce qui a permis à Chief de penser et de réaliser l'évasion : soulever le lavabo (idée de McMurphy) et parvenir à en faire une arme de liberté (se penser fort et grand).

²⁶⁸ Michel Sineux, *Big Mother is Watching You* (sur *Vol au-dessus d'un nid de coucou*) dans *Positif* n°179, Editions Opta, Paris, mars 1976, p. 13.

Double don : Liebestod (courage et tendresse) et héritage (grandeur et force)

La relation entre Andy et son public, comme celle de McMurphy avec Cheswick, Billy, Chief, Martini ou Taber, semble proche, à bien des égards, de l'amitié, surtout dans la définition qu'en fait Aristote dans *L'Ethique à Nicomaque*. Cela peut sembler surprenant, étant donné qu'Aristote associe la plus haute forme d'amitié à la vertu, et nos anti-héros ne sont pas de manière générale, vertueux. Et comment affirmer qu'ils se souhaitent l'un l'autre, du bien, par amour ? En ce qui concerne Andy, on ne peut pas non plus soutenir qu'il est agréable avec son public. Il s'agirait peut-être d'une amitié inégale, dans laquelle un parti a plus de supériorité ou d'autorité que l'autre, dans laquelle il y a rétribution, rémunération sous une forme ou une autre, un retour. L'erreur du public est alors de penser qu'il n'a rien à donner, que tout sera reçu. Dans ses shows, Andy rétablit l'équilibre en lui montrant qu'il doit s'investir pour obtenir, que rien n'est acquis ; il fixe le prix, pour employer l'expression d'Aristote. De même, McMurphy tend un miroir aux patients dans son combat contre Ratched pour se faire des alliés et pour leur montrer à quel point leur existence a été annihilée, à quel point leur reflet est faible. Dans ces moments, le but est bien aussi de faire progresser.

« Les sentiments affectifs que nous ressentons à l'égard de nos amis et les caractères qui servent à définir les diverses amitiés semblent bien dériver des relations de l'individu avec lui-même »²⁶⁹. Cette idée expliquerait le sens du show final d'Andy dans le film, sans faire de son cancer un prétexte. Dans son envie d'embrasser la vie, il donne à son public, pur don sans

²⁶⁹ Aristote, *Ethique à Nicomaque*, Vrin, 1990, p. 441-442.

rémunération (il y perd même de l'argent). McMurphy donne presque volontairement sa liberté pour que Billy puisse rester avec Candy, forme de sacrifice, et la transmission est perceptible lorsqu'il attaque Ratched : si l'acte est condamnable, les patients l'encouragent, marque ultime de la fin de l'apprentissage, et le livre allait même plus loin, transformant McMurphy et les patients en un seul corps et un seul esprit : « it was our need that was making him push himself slowly up from sitting (...), obeying orders beamed at him from forty masters »²⁷⁰. Berger sacrifie ses cheveux et involontairement, sa vie, pour que Claude puisse voir Sheila une dernière fois ; il avait auparavant risqué sa liberté pour qu'il puisse voir Sheila et emporter le souvenir de son visage au Vietnam.

Ainsi, sans pouvoir réellement parler d'amitié, en tout cas de sa plus haute et pure forme, on peut rapprocher les relations des personnages meneurs avec les autres de l'amitié, dans la mesure où elles incluent toutes une forme de don, qu'il s'agisse de la volonté de faire progresser par le renvoi d'une image déplaisante capable de changer (Andy et son public robotisé, McMurphy et les patients lapins, Berger et Claude engagé), ou du désir de donner sans retour, pour le simple bonheur qu'implique ce don : « il leur paraît suffisant de les voir prospérer »²⁷¹. La prégnance des conflits dans les films pourrait en partie s'expliquer par le besoin de créer un cadre hostile qui permet à l'amitié de se manifester de manière puissante et réelle, qui permet au spectateur de la voir surgir à l'écran, analyse que confirmeraient ces mots de Forman : « la guerre est le terrain le plus fertile pour l'amitié. La guerre, en effet, établit ses propres lois et la seule protection qui reste à l'homme, c'est l'amitié. Ce que vous, comme ami, ne faites pas pour moi, personne d'autre ne le fera car dans un conflit il n'y a plus de refuge possible sauf dans les rapports personnels »²⁷².

Sans être naïfs, les films suggèrent une pérennité du personnage central après sa disparition. La naïveté serait de représenter un changement radical chez les personnages qui le côtoyaient, comme une révolte des patients de *Cuckoo's Nest* ou un accueil chaleureux de Larry Flynt à Cincinnati. Dans le désir de rester réalistes, Forman et son équipe, notamment les scénaristes et producteurs pour certains, n'ont modifié que quelques aspects de la vie quotidienne des personnages électrons, sous-entendant la *possibilité* d'un changement, ou au moins, d'une marque indélébile de l'existence de leur héros ou ennemi : des fins non

²⁷⁰ Ken Kesey, *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, Signet Books, New York, 1962, p. 267.

²⁷¹ Aristote, *Ethique à Nicomaque*, Vrin, 1990, p. 405.

²⁷² Michel Ciment, *Passeport pour Hollywood*, Editions du Seuil, février 1987, p. 288.

euphoriques ou avec résolutions complètes, mais des ouvertures évidentes sur un possible qui était, au début du film, inconcevable.

L'idée de l'énergie infinie, de sa nature électrique et de sa portée illimitée, se révèle chez les personnages centraux eux-mêmes, avant d'être perceptible par échos ou contamination - au sens de transmission - chez au moins un personnage secondaire. C'est dans cette vision que vient l'image de l'onde.

Chez Andy Kaufman par exemple, l'énergie de ses congas transperce son corps et l'anime comme un pantin fou, longtemps après l'arrêt de la musique. Cette idée est véridique, provenant d'un show de Kaufman²⁷³ dans lequel il joue des congas, puis se déplace loin d'eux tout en continuant d'être animé des mêmes gestes, des secousses des congas, à la manière de Charlot qui ressent les gestes robotiques de son travail d'usine dans les *Temps Modernes* longtemps après l'arrêt des machines. Mais chez Chaplin, c'est une critique du fordisme ; Kaufman, fortement influencé par Chaplin, a sans aucun doute repris l'idée de l'énergie de l'objet et du geste qui perdure, et l'a employée avec une visée comique et positive : son talent aux congas était bien connu, et son impressionnante prestation - une vitesse presque surhumaine des mains - est mise en valeur, rendue encore plus visible, dans les secousses du corps qui est éternellement lié aux percussions. Ces vibrations éternelles sont donc reprises dans le film, dans un show différent, mais avec le même objectif. La trace de son énergie est, elle, perceptible à l'enterrement et dans la scène finale où Clifton est repris et rejoué à l'infini par d'autres comiques.

Dans *Hair*, l'énergie des hippies est représentée dès le début du film par des vagues, image de l'écho ou de la portée infinie. Les vagues de feu envahissent l'écran lorsque la tribu brûle l'appel de l'armée, et une transition artificielle par vagues de feu permet de passer à la scène de Central Park. On découvre alors de nombreux hippies dont la danse est fondée sur la vague. Les deux hippies au premier plan ondulent lentement l'un en face de l'autre en courbes répétitives, et un groupe derrière eux bouge par transmissions : les danseurs se mettent en mouvements lorsqu'ils sont touchés par un autre danseur, danses sans fin. Leur marque, malgré une évanescence inévitable, est visible chez Sheila, Claude, et l'ex-femme de Hud, à présent membres de la tribu, et liés à la protestation devant la Maison-Blanche par le montage (une des ondes les plus fortes des films). Proche des courbes, on trouve d'ailleurs l'image du cercle dans *Man on the Moon*, où l'énergie positive de Kaufman est contenue au sein d'un

²⁷³ *The Real Andy Kaufman*, DVD, Eclectic DVD Distribution, 2000.

cercle de bougies, dans *Hair* où les ronds de fumée de Sheila et ceux du soldat s'interpénètrent comme une danse érotique, et dans *Cuckoo's Nest* à bord du bateau.

Enfin, de manière plus littérale, plus évidente, l'énergie de Mozart transcende les décennies, onde éternelle. C'est sa musique que reconnaît le prêtre au début du film, et non celle de Salieri, et concernant l'énergie propre de Mozart, c'est son rire qui retentit au générique de fin. Il hante Salieri (jusqu'à la mort), est connu du prêtre et de millions de personnes, et attire à son enterrement quelques personnages l'ayant rencontré, que leur coexistence ait été positive ou difficile : on reconnaît entre autres sa bonne et Cavalieri. C'est la même idée qu'a employé Tim Burton dans *Big Fish* [2003], où l'enterrement du héros regroupe tous les personnages qu'il a connus, même ceux qui semblaient irréels (mais dans *Big Fish*, c'est aussi le nombre des invités qui frappe, tandis que la mort de Mozart n'attira pas les foules). Toujours en ce qui concerne l'art, les peintures de Goya, disséquées, présentées et revendiquées par *Goya's Ghosts*, perdurent et continuent de s'exprimer. Mais le film ne se clôt pas sur Goya, il se *termine* sur ses fantômes. Sans vraiment annoncer de clôture, le film choisit de fonder son dernier plan sur une ouverture : les fantômes, Inès qui suit Lorenzo, elle-même suivie par Goya, marchent à l'infini, sous l'emprise d'une certaine *hantise*, au sens d'obsession. Ils ne peuvent s'empêcher d'être attirés par l'être qu'ils suivent, Inès par Lorenzo qu'elle associe toujours au père de son enfant, Goya par Inès dont le visage le fascine tant. On peut imaginer une multitude de fins possibles après ce plan : Goya aidant Inès et son nouveau bébé, ou les laissant partir, Inès réussissant à se refaire une nouvelle vie. L'intérêt n'est pas dans la résolution, mais dans l'idée d'une possibilité et d'une énergie infinies : Lorenzo, quoi qu'il arrive, résonnera toujours en Inès, comme Inès résonnera chez Goya. Ce dernier plan est à la fois un constat des multiples possibles du réel (de la vie, d'une histoire, d'un film...), et une peinture de la marque des personnages forts sur les autres, d'une portée indéfinie. Lorenzo reste un personnage marquant par sa complexité, et Inès laisse son empreinte par son visage, son évolution dramatique et son étrange sourire plein d'espoir. Goya est le seul qui laisse sa marque personnelle uniquement par ses gravures et peintures posthumes, dont le rôle dans le film est d'être le point de résonance de ces ondes humaines intrigantes, permettant un ressenti de leur impact.

Si les ondes permettent l'expression de marques éternelles mitigées par l'ampleur réaliste de leur force, on remarque qu'une nouvelle définition de la descendance ou de la filiation émerge, car elle n'est pas un héritage génétique. Il s'avère que la transmission familiale est toujours un échec, en particulier l'héritage féminin. Les parents constatent avec

amertume que leurs enfants ne sont pas à leur image, et comme nous l'avons vu à propos de l'écart des générations, ils ne comprennent pas cette distance et continuent de vouloir la réduire par un appel à la ressemblance. Madame de Volanges découvre, tout au long de *Valmont*, que Cécile n'est pas comme elle, et dans le travail de comparaison de la jeune fille avec Madame de Merteuil, dans les plans qui associent les deux femmes, Madame de Volanges reste l'intruse qui perd sa fille, peu à peu. Si elle réussit à maintenir le mariage avec Gercourt et à éviter une union entre sa fille et Danceny, elle ignore pourtant tout de la vérité de Cécile, de ce qu'elle cache, désire ou a accompli. De même, Inès ne veut voir en sa fille que le bébé innocent à qui elle a donné naissance, et non la réalité d'une jeune fille adulte, et d'ailleurs arriviste et corrompue. Si Natalie Portman joue les deux personnages, c'est bien pour marquer le désir de ressemblance interne d'Inès, qui aimerait perpétuer une image unique de sa fille (bien qu'elle ignore à quoi ressemble Alicia), mais l'image d'Alicia, aux dents légèrement difformes, rappelle au spectateur que le détail compte : la déviance dentaire est comme le signe visuel de la différence d'identité entre les deux êtres. Inès, dans sa folie, tord également sa bouche et fait ressortir ses dents, mais sur le côté, tandis qu'Alicia a les dents légèrement en avant. Le spectateur est appelé à réunir les dissonances, à les comparer, à les sentir, et il y a toujours un détail qui ressort, qui éloigne l'image de la ressemblance parfaite.

Opposition ou similitude de la distorsion ? Remise en question de la filiation

Ces obstacles à la transmission d'héritages par le sang ne font que magnifier la notion de générosité, qui atteint même les personnages soumis à un sacrifice involontaire : ils choisissent, à un moment donné, d'aider l'autre, et cette conscience de la notion de l'aide suffit à signaler le don.

2.3.3 Self-made men

Proche de l'enseignement et de la transmission, le principe d'individuation se conclut par la mise en valeur, chez les anti-héros, de leur incroyable ressource, accentuant leur propre parcours et non ceux des personnages orbites. Si les disciples acquièrent de l'importance au cours des films, si les anti-héros laissent toujours derrière eux la trace de leur existence, c'est parce que ces derniers sont, fondamentalement, mouvants. Instabilité, inconstance, versatilité, vivacité, un nombre infini de termes qualifient ces personnages qui ne tiennent pas en place, et qui finissent par disparaître du cadre, dans la mort ou vers un horizon différent. Les films étudient comment leur arrivée dans un monde modifie ses composantes, puis observent les nouvelles dimensions de ce nouveau cadre, tandis que le perturbateur meurt en son sein ou contemple d'autres espaces. Bien qu'ils se transforment au contact du monde, une qualité demeure : leur pouvoir créatif, lié à une irrémédiable itinérance.

Rappelant l'image du self-made man, les films exhibent leur **pouvoir imaginaire** sans bornes. Il n'est pas anodin que, dans nombre de ces films américains, apparaisse la figure de l'immigrant ou de l'itinérant. Qu'il s'agisse de réussir dans un autre pays ou dans le sien, un intérêt tout particulier est porté à l'individu qui réussit à se faire une place dans le monde par ses propres moyens. Forman lui-même avoue être électrisé sans cesse par une rage de vaincre

qui l'anime depuis toujours : « I've always done everything in my life to win. The will to win is one of my basic drives, so I keep an eye out for the signs of it in other people »²⁷⁴. Le désir inextinguible de réussir suggère une des formes classiques du biopic selon Michel Cieutat : « le genre démontrait que ses protagonistes, futurs héros de renommée mondiale, étaient partis de rien »²⁷⁵. Mais il parle alors d'une envolée idéologique visant la célébration du progrès national, et c'est là que s'écarte Forman avec vigueur. Ses personnages ne sont pas des types, et les films ne mettent pas en valeur leur ascension sous l'angle de la ressource nationale, ce qui nous amène à poser la question suivante : quelle définition apporter au self-made man chez Forman, si elle ne participe pas de la représentation d'un type ? Pourquoi constate-t-on la récurrence du thème et une passion pour la ressource de ces personnages, s'il n'y a pas de célébration ? Où et comment Forman s'écarte-t-il du biopic classique auquel fait référence Cieutat, et de l'image de l'américain individualiste plein de ressources ?

Tout d'abord, le thème est présent à l'origine des histoires : on retrouve ces mêmes pulsions et perceptions chez les auteurs des romans adaptés ou chez les personnes réelles choisies pour ses films. Dans *Ragtime*, Doctorow dépeint plusieurs itinérants et self-made men : Coalhouse Walker Jr., une minorité ethnique, qui a réussi à s'élever au rang de la bourgeoisie américaine au début du siècle, Freud qui arrive tout droit d'Allemagne et dont l'ascension est prédite, et Tateh, l'immigrant qui finit par réussir, grâce au cinéma, à percer dans le système capitaliste. Aucune de ces ascensions n'est idéaliste : Walker tombe dans l'utopie en refusant le compromis et en se battant jusqu'à la mort pour sa fierté, Tateh, lassé de ses échecs, quitte le Lower East Side pour une vie meilleure, réussissant par ses efforts et ses idées créatrices. Au regard des motivations peu altruistes de ces personnages, l'image du self-made man semble soumise à une nouvelle dynamique et à une fonction différente, redéfinissant le rêve américain.

La première notion permettant de suggérer cette appellation est la résistance. Dans *Ragtime*, la réussite de Coalhouse a pour origine un état d'esprit constructif : une joie de vivre inextinguible proportionnelle à ses ambitions. Il travaille dur, comme Father, et n'est pas aidé par une famille riche ou des origines bourgeoises, rappelant l'une des définitions de Frederick Douglass, fondateur de l'expression *self-made man* : « when we find a man who has ascended

²⁷⁴ Milos Forman, *Turnaround*, Faber and Faber, New York, 1993, p. 5.

²⁷⁵ Michel Cieutat, *Les biopics de 1930 à 1960, ou le dopage d'une nation*, dossier *La biographie filmée* dans *Positif* n°540, février 2006, Editions Kotka, Paris, p. 83.

high beyond ourselves, who has a broader range of vision than we, and a horizon with more stars in it than we have, we may know that he has worked harder, better, and more widely than we have »²⁷⁶. Walker croit au rêve américain, et il est prêt à répondre au sacrifice et au labeur que la réussite exige dans le nouveau monde : « if it's regular work, I'm interested ». La musique qu'il se met à jouer, illustrant une virtuosité qui pourrait l'emmener plus loin musicalement que le travail rémunéré dont il a besoin, vient accompagner le plan sur Tateh qui quitte sa vie difficile dans le Lower East Side, où il a vécu les premiers obstacles au rêve américain (tromperie de sa femme, labeur quotidien peu rémunéré, danger de la ville l'obligeant à relier son corps à celui de sa fille par une corde), pour tenter sa chance ailleurs, révélation de deux self-made men. La trajectoire sera montante : Tateh remplace Father socialement dans la vie de Mother, et dans le monde, puisqu'il représente la nouvelle génération de l'industrie américaine. Par son style en mouvement, Doctorow mime cette force qui pousse Tateh à partir à la recherche d'horizons plus propices, représentant la poussée itinérante du self-made man qui cherche, par tous les moyens, à faire sa place dans un nouveau monde : « Tateh had no idea where he was going.

The electric light bulbs of each vaudeville house rippled in a particular pattern. A ring of light spun around the rims of her pupils. (...)

Tateh did not know anything about the routes. He only planned to keep on going as far as each streetcar would take him »²⁷⁷.

Deux détails majeurs sont conservés dans le film : l'énergie itinérante du personnage et la présence du cinéma dans son regard. « The electric light bulbs of each vaudeville house rippled in a particular pattern » est une observation omnisciente mais aussi une narration semi-indirecte reflétant le regard que porte Tateh sur le monde, voyant des jeux de lumière dans tous les objets, du mouvement : « a ring of light *spun* around the rims of her pupils ». Dans le film, c'est aussi le regard de l'artiste qui fait voyager Tateh et qui lui permet une percée dans le monde, regard cette fois imbibé des déceptions qu'il a connues, des

²⁷⁶ Frederic May Holland, *Frederick Douglass: The Colored Orator*, Haskell House Publishers Ltd., New York, 1969, p. 252.

²⁷⁷ E.L. Doctorow, *Ragtime*, Plume, New York, 1996, p. 76.

fluctuations imprévues de la vie. Le motif de la fenêtre devient lié à Tateh, à sa capacité à changer d'horizon. Briser les vitres devient métaphorique du courage de l'homme face à l'adversité et à la déception, de sa force morale et de son endurance.

Envol du rêve américain : le face-à-face avec la dure réalité, comme les durs sièges de paille (hard rush seats), par l'humiliation publique concernant les activités extra-conjugales de sa femme derrière la vitre, et le motif de la fenêtre fermée

Eclatement de la vitre et destruction de la vieille vie : fermer la fenêtre sur un échec

Adaptation : contemplation d'un nouveau possible (les images mouvantes)

Avec Larry Flynt, on s'éloigne d'une dimension majeure du self-made man classique : sa valeur morale (à l'opposé de Tateh). La question de son labeur peut également être posée, et si ces deux aspects sont absents du personnage, peut-on encore parler d'un self-made man ? Dans son autobiographie, Flynt détaille sa percée dans le monde des affaires tout en rappelant ses motivations impures et son éthique fragile. Il décrit, en somme, l'ascension de l'homme moyen, un antihéros qui n'a rien de valeureux, qui n'est pas riche, qui n'est pas aidé et qui n'est pas altruiste. Dans ce cas presque extrême d'humanité, se décrivant presque comme un débauché pernicieux, il évoque ce monde de possibilités offert par l'Amérique, qu'il a su utiliser pour son propre bénéfice. Il met surtout l'accent sur sa force opportuniste, ce qui a fait de lui un *self-made man* : « I bought the Keewee for a reasonable price, but it really wasn't a bargain. The place had not been doing well. It had a permit to sell beer, but no liquor license. Nevertheless, I thought I could make it into something »²⁷⁸. Il replace son ascension dans le contexte américain des années 1960, en mentionnant son appartenance à la classe des « hillbillies », et revendique son génie commercial, par la transformation du nom du bar qu'il vient d'acheter, en symbole de réussite : «

So the first thing I did was change the name of the place to Hillbilly Haven. I decided to recast the bar's identity into a knock-down-drag-out country joint. As it turned out, it was a very good marketing decision »²⁷⁹. Le terme *hillbillies* représente la vision stéréotypée des habitants des régions rurales des Etats-Unis, notamment des Appalaches, vivant dans la pauvreté et l'illettrisme. Larry Flynt a exploité ces racines pour attirer les habitants, et on remarque le ton moqueur dans le choix des termes, mais cette décision commerciale reflète aussi sa capacité à s'épanouir dans un monde d'apparentes fermetures et d'absence d'opportunités. C'est là une définition commune du self-made man : celui qui sait observer le monde et exploiter son environnement pour avancer. C'est presque la définition du pionnier du commerce des bars dans le Kentucky, et on trouve, dans cet autoportrait, les éléments essentiels de la définition du terme *self-made man* : l'homme parti de rien, ambitieux, acquérant un statut social nouveau par ses propres moyens.

Et c'est bien aux Etats-Unis que l'on trouve le plus ce symbole : Tocqueville voyait ainsi le lien entre l'Amérique et les ressources individuelles, et sa vision ne cesse d'être confirmée par les critiques et les historiens, qui qualifient le pays de nation de

²⁷⁸ Larry Flynt, *An Unseemly Man*, Bloomsbury, London, 1997, p. 51.

²⁷⁹ Ibid., p. 51-52.

l'individualisme. Selon Tocqueville, « l'habitant des Etats-Unis apprend dès sa naissance qu'il faut s'appuyer sur soi-même pour lutter contre les maux et les embarras de la vie ; il ne jette sur l'autorité sociale qu'un regard défiant et inquiet, et n'en appelle à son pouvoir que quand il ne peut s'en passer »²⁸⁰. On constate cet état d'esprit chez Flynt dès la première scène, où il gagne de l'argent par ses propres moyens dès l'enfance, et décide de la sentence méritée par son père (le jet de la cruche à la tête), définissant donc, selon ses propres critères, ce que doit être la justice pour un tel délit : « les enfants [...] punissent entre eux des délits par eux-mêmes définis »²⁸¹.

Forman a été immédiatement captivé par cette force, comme il l'admet dans une interview avec Adam Devidson : «

That's what I admire most about him: that he didn't buckle ; that he found out he was fighting a much bigger colossus than he was, but instead of trying to compromise or trying to accommodate, he grew to the size of the colossus to fight it »²⁸². Il lui redonne donc une forte valeur morale, qui ne repose pas sur le goût mais sur l'attitude adoptée devant un obstacle. Le script, qui lui parvient de la part de Scott Alexander et Larry Karaszewski, pratiquement parfait selon lui, commence précisément par cette même description : «

Larry is backwoods, dirt poor, barely educated, yet bursting with Huckleberry Finn industriousness. Larry tugs a wooden cart loaded with JUGS. He drags it around a curve in the lane, coming upon a group of MEN sitting on logs. They are literally hillbillies : no teeth, foul-looking, disturbingly inbred »²⁸³. Cette version est le script publié dans le commerce ; à la fin du livre apparaît une page authentique, représentant le premier script envoyé à Oliver Stone, une esquisse du script final décrivant, en trois pages, les actes principaux du film, et les différences mettent en valeur le point commun entre les deux scripts, la graine Huckleberry Finn : « in dirt-poor Appalachia, Larry's a little boy. His family are sharecroppers. Drunk Dad

²⁸⁰ Alexis de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique, Tome 1*, Les Classiques, NumiLog, 2001, p. 497.

²⁸¹ Ibid.

²⁸² Scott Alexander & Larry Karaszewski, *The People vs. Larry Flynt, The Shooting Script*, Newmarket Press, New York, 1996, p. 179.

²⁸³ Ibid., p. 1.

chases the kids with a shotgun. Larry never finishes grade school, but totally buys into the American dream : this is a great country, and anyone can be a success »²⁸⁴.

Les deux visions fusionnent dans le film, puisqu'on retrouve l'image d'Huckleberry Finn avec les plans sur les souliers dans la boue qui battent la mesure, synecdoque corporelle marquant l'esprit d'entreprise et accompagnée de gros plans sur les billets, le tout avec un montage qui privilégie l'ascension par esprit d'initiative : des scènes rapides, des ellipses temporelles nous amenant rapidement à Larry adulte, et surtout une transition par le dollar. En effet, Larry enfant affirme vouloir gagner de l'argent, et le plan suivant nous transporte dans son bar de strip-teaseuses une fois adulte, par un gros plan sur un billet glissé dans le costume de l'une d'entre elles. Le montage en fait une ascension réaliste dans le sens où le regard sur le personnage n'est pas naïf : « I'm just trying to make an honest buck » est suivi du gros plan sur les fesses de la strip-teaseuse recevant le billet, remettant en question la définition du terme « honest ». Il s'agit, dès le départ, d'une ascension purement commerciale, et d'un personnage qui s'adapte aux situations et qui n'endosse pas le statut de héros : un *self-made man* même dans le fin fond des Appalaches, ce qui met en valeur les infinies possibilités du pays (même pour des hillbillies) et la force du personnage (seul lui, et non ses parents par exemple, s'est extirpé des sables mouvants de ses racines).

Cette définition est cependant opposée à celle de Douglass, qui accorde à la raison du succès une forte valeur morale : « when the soul is lost, all is lost. All human experience proves over and over again, that any success which comes through meanness, trickery, fraud and dishonor, is but emptiness and will only be a torment to its possessor »²⁸⁵. Les termes *meanness* pourraient s'appliquer aux virulentes parodies de personnalités dans *Hustler*, *trickery* à la photographie de Jackie O. nue. Mais en dehors du contenu du magazine, l'approche de Flynt n'est pas immorale et démontre un véritable esprit d'entreprise et de respect du produit. Sa position d'étranger au vocabulaire vernaculaire et de défavorisé va progressivement laisser place à celle du spécialiste. Il est représenté, au départ, comme étant en dehors du monde des affaires, et toujours en apprentissage. Son manque de connaissances rappelle sa position d'amateur : il demande aux autres de traduire pour lui la réponse de leur distributeur, ne comprenant pas les termes employés, il ne connaît pas les règles en matière de publication, et avant de publier *Hustler*, il perdait beaucoup d'argent à cause de mauvaises décisions (location d'une limousine, alcool gratuit pour les amis de Jimmy, etc.). Il semble

²⁸⁴ Ibid., p. 185.

²⁸⁵ *Self-made Men*, Frederick Douglass, discours de 1872.

constamment découvrir le monde, légère naïveté qui lui confère, malgré tout, un regard neuf, et qui lui apporte des idées fraîches.

Si une certaine valeur morale est détectable, le menant d'ailleurs sur le chemin de la lutte pour la liberté, son tempérament reste son atout le plus fort et ce qui le rapproche du self made man, puisqu'il le pousse vers la réalisation d'objectifs clairs. L'importance des scènes d'enfance est accentuée : cette force est présente depuis toujours. Dans la scène d'ouverture, Larry enfant démontre son autorité dans ses relations, liées au besoin de réussir. Il réveille son frère d'un coup de casquette, frappe son père d'une cruche vide, et est qualifié de « ornery » (qui a mauvais caractère) par Jimmy. Concernant le personnage adulte, on retrouve un schéma similaire, Larry poussant son équipe à aller de l'avant, et surtout, les devançant dans la genèse des produits, inspiré par sa muse (Althea). Une position en retrait vient signifier la réflexion et la naissance de l'idée originale.

Deux scènes sont à mettre en parallèle : celle où Larry découvre *Playboy* et son manque de qualité, et celle où il jouit de son succès grâce à *Hustler*, devenu le concurrent de *Playboy*. La comparaison s'impose en raison du thème traité mais aussi à cause de la mise en scène qui crée presque un diptyque.

Dans la première, ses amis et associés sont passifs devant l'écran de télévision, disposés en cercle autour du poste, affalés sur des canapés ou par terre. Larry lit *Playboy*, et se situe à l'écart, l'air préoccupé. Il quitte Althea un moment pour aller se placer devant le groupe, devant l'écran de télévision, et ainsi s'adresser à eux clairement. Il leur demande s'ils lisent *Playboy*, en particulier les articles à côté des photographies, et la caméra met bien en valeur la position de Flynt : un gros plan sur ses jambes devant le poste, bloquant toute visibilité, est suivi d'un plan large le représentant au centre de la pièce, obstacle à l'écran hypnotisant derrière lui. La mise en scène participe donc de l'emphase de la thématique : c'est Flynt le visionnaire, fermant l'accès à la vision commune et collective (représentée par la télévision) pour ouvrir les yeux des autres sur un illogisme évident : « *Playboy is mocking you !* ». A la fin de la scène, les corps des autres personnages n'ont pas bougé, mais leurs yeux sont sur Flynt, un regard vers le haut mimant leur lucidité nouvelle.

La deuxième scène, quelques minutes plus tard, est similaire : Larry et ses associés sont devant un écran de télévision, mais cette fois, le journal télévisé parle du succès foudroyant de Flynt par son magazine *Hustler* publiant des photographies de Jackie Kennedy nue, « the infamous Jackie O. issue » comme le précise le film (ce numéro devenu célèbre est connu sous ce nom en anglais). Larry est toujours en retrait, mais il est dans la ligne droite par rapport au poste de télévision, et cette fois, c'est lui qui demande aux autres de se pousser

pour libérer l'accès visuel au poste (dans la première scène, ses collègues se plaignent qu'il cache l'écran). Il retourne la situation, et cela légitimement, puisqu'il a retourné le concept du magazine pornographique (des photographies plus réalistes) et ouvert le regard du monde entier par cette photographie célèbre de la femme la plus respectée d'Amérique : où est alors l'obscène ? Le self-made man serait alors celui qui est capable de se mettre en retrait pour tenter sa percée. C'est l'écart qui permet le regard lucide et qui fait naître les idées masquées par la vie collective et rituelle, redéfinissant la valeur morale classique.

De l'écart dans la première scène (stratégie) à la pointe du triangle dans la seconde (jouissance du succès) : « local boy done good » (titre du journal télévisé)

Huckleberry Finn, l'avancée dans le monde, le self-made man visionnaire : pieds (avancée) bloquant la télévision (vision collective)

Cette précision est importante dans la définition du self-made man, et *Goya's Ghosts* confirme que ce n'est pas l'ascension sociale de l'homme moyen ou défavorisé qui le fascine, mais la façon dont ils progressent au sein du monde, leur position par rapport au groupe qu'ils cherchent à intégrer ou par rapport à leur propre identité. *Goya's Ghosts* est une histoire d'extrêmes dans laquelle Goya ne trouve pas de place, figé dans un éternel entre-deux (la passivité sociale, l'agressivité artistique). Lorenzo, en revanche, est un self-made man mais dans l'opportunisme, par le moyen et non la manière. Lorenzo exploite son environnement

pour briller ; ce n'est pas un meilleur monde qu'il espère créer par son avancée, mais une meilleure vie pour lui-même. Larry Flynt aussi a son côté opportuniste, mais le film présente toujours la genèse de ses idées sous l'angle esthétique ou constitutionnel, et non par l'accent sur les profits (ce que fait pourtant Larry Flynt dans son autobiographie). Lorenzo ne mérite pas réellement le terme de self-made man, tout d'abord parce qu'il est souvent aidé, utilisant ses relations pour monter en grade, mais aussi parce qu'il ne se crée pas dans son ascension ; il demeure essentiellement le même, d'un côté (Inquisition), puis de l'autre (révolution française). Il reste le même extrémiste, cherchant le pouvoir et le rayonnement quel que soit son costume. De plus, en accord avec la mise en scène présentée dans *The People vs. Larry Flynt*, celle de *Goya's Ghosts* ne met pas Lorenzo à l'écart dans une réflexion lucide sur le monde, mais bien au centre, dans le courant.

La définition n'est en fait complète que lorsque le personnage se transcende, lorsque Flynt devient réellement Larry Flynt, comme le précisent les scénaristes. Le monde des affaires sert dans le film de point de départ, plutôt que de destination. Une fois ce monde entravé par les lois de Cincinnati réduisant les libertés d'expression, Flynt va réellement combattre pour exister, d'une manière bien plus forte que pour ses affaires, qui ne sont pas le point d'orgue de sa carrière. C'est en brisant les règles, et en apprenant aussi à vivre au sein du système, qu'il *se fabrique*. Et c'est la définition que Forman donne lui-même du bio-pic, terme qu'il juge souvent abstrait et ambigu : déjà, tout film est un bio-pic selon lui, puisqu'il parle de la vie des hommes. Surtout, montrer le personnage se révéler devant l'objectif, prendre une certaine consistance, constitue le rôle majeur de la biographie filmée, que le spectateur le connaisse mieux ou non. L'important est qu'il ait appris à le comprendre et qu'il ne puisse nier une existence qui ne se résume pas à la mise en images d'événements. Le recours aux vraies personnes renforce cette transformation de l'être devant l'objectif : « I don't think we would be able to invent this character, Andy [Kaufman]. He's better than many invented stories »²⁸⁶.

Un dernier motif vient suggérer une dimension parallèle. En opposition totale avec les *possesseurs* des trésors historiques de la bibliothèque Morgan de *Ragtime*, les premiers rôles se rapprochent de Forman lui-même, concernant l'image de la liberté et de la création. Parfois noyaux attirant les autres personnages, ils sont aussi des électrons libres, **éternels itinérants**,

²⁸⁶ Scott Alexander & Larry Karaszewski, *Man on the Moon, The Shooting Script*, Newmarket Press, New York, 1999, p. 198.

vagabonds, Charlots, qui parcourent le monde et résistent à la sédentarité parentale. Apparaît alors l'image de la valise, aussi récurrente dans ses films que dans son récit autobiographique. A l'origine, ce n'est pas un choix, mais une nécessité. Forman, comme ses personnages, a dû s'exiler maintes fois, changer de résidence, fuir les espaces clos, et la valise est une réalité pratique : « Anything was possible and Uncle Boleslav was worried, so my Náchod relatives got together and decided that I should go live with Aunt Anna for a while. I packed up my suitcase and moved to the other end of Náchod »²⁸⁷. Il finit par s'associer à l'objet, comme Tom Sawyer à son baluchon et comme le public associe Charlot au chapeau et à la canne. Forman relie le travail de réalisateur à la capacité à créer à partir du minimum, voire de rien : « I didn't know it at the time, but I see now that living out of a suitcase gave me a very good training for my future trade as a director »²⁸⁸. On peut y voir de nombreuses définitions : liberté, indépendance, entreprise, créativité, errances. Et pourquoi pas une définition du mouvement, ou de l'ouverture de la lentille ?

Quel que soit l'objet filmé, tout réside dans le regard, et ici, dans la façon dont Forman et son équipe utilisent la valise. Déjà présente dans ses films tchèques (Milda dans *Loves of a Blonde*), la valise est comme une métaphore filée dans ses films américains. On voit ainsi Andy Kaufman partir avec sa valise et sa guitare conquérir le monde de la scène, après avoir orchestré son propre licenciement ; Larry Flynt et son frère reposent entièrement sur leur petite charrette et la force de leurs souliers ; Claude Bukowski quitte le cocon familial avec sa valise, Tateh dans *Ragtime* parcourt l'Amérique avec la sienne pour devenir cinéaste, et l'image du cowboy présente chez McMurphy, Kaufman et Berger confirme une itinérance presque innée. Enfin, c'est avec surprise puis fascination que Forman accepte la musique que lui propose Jack Nitzsche pour *Cuckoo's Nest*, issue d'un orchestre contenu dans une valise, le strict minimum : « he came in a cab, accompanied by an old man lugging a huge suitcase. (...) he recorded most of the soundtrack that morning with only the old man and his suitcase orchestra. I loved the music »²⁸⁹.

Accessoire de l'immigré, la valise devient le symbole de la ressource et du regard artistique : vols de plateau en plateau, d'histoire en histoire, de coucou en coucou, avec, comme seule ressource, l'objet qui renferme le strict nécessaire. Dans le script original de

²⁸⁷ Milos Forman, *Turnaround*, Faber and Faber, New York, 1993, p. 33.

²⁸⁸ Ibid., p. 35.

²⁸⁹ Ibid., p. 221.

Man on the Moon, Kaufman utilise sa valise comme arme lorsque deux hommes tentent de lui voler son argent. Il se met à jouer le rôle d'un étranger, d'un immigré maîtrisant à peine l'anglais, et lorsque la valise est finalement ouverte, seuls les objets définissant Kaufman sont révélés : non pas de l'argent, mais quelques vêtements (le nécessaire), ses congas (jeu de scène) et ses disques (« I am a song and dance man », qui peut aussi signifier qu'il fournit des histoires abracadabrantes). Cette scène était vouée à faire naître le personnage de Latka, l'immigrant timide, de façon spontanée. Dans le film, l'agression a été supprimée, et la scène repose sur l'image de Kaufman en metteur en scène de sa propre vie, armé de sa valise. Hormis les motifs scénaristiques (longueur de la scène, inutilité de l'explication de la naissance du personnage de Latka), la modification confirme un transfert de l'image de la valise : de l'immigrant (accessoire logique) au créateur (à l'image de Jack Nitzsche).

Bien qu'Hamid Naficy ne voie pas l'emploi de la valise comme un motif dans les films de Forman, il souligne lui aussi le poids de l'accessoire dans la vie du cinéaste : « If the suitcase does not figure prominently in Forman's films, it appears from his autobiographical account that the lessons it taught him shaped his perception of the world and his improvisational directorial working style. The provisionality that the suitcase imposes, the improvisation it encourages, and the displacement it symbolizes may all become sources of new rootedness and identity »²⁹⁰. Il reconnaît la force identitaire de la valise et le pouvoir d'improvisation (les ressources, la créativité). Mais il semble en rester à la valise elle-même, sur ce qu'elle signifie, sans prendre en compte l'image complète de l'homme à la valise, du lien entre l'homme et l'objet, connexion mise en valeur par les films, et par Forman lui-même : « I guess I'll always be moved by the sight of a young person with a suitcase seeking a connection in a strange city »²⁹¹. Les mots-clés sont « sight », désignant le tableau homme-objet, et la préposition « with », ramenant bien l'objet au centre, comme l'intitulé d'un tableau (*La Jeune Fille à la Perle* (Vermeer): la boucle d'oreille est au cœur de l'ensemble, mais n'existe qu'en relation avec le corps).

C'est donc une image proche de celle de l'immigrant ou du self-made man, mais sous l'angle de l'éclatement de l'espace, et de la mise en valeur de la quête de connexion humaine par rapport à l'esprit d'entreprise.

²⁹⁰ Hamid Naficy, *An Accented Cinema*, Princeton University Press, 2001, p. 262.

²⁹¹ Milos Forman, *Turnaround*, Faber and Faber, New York, 1993, p. 147.

Andy, Tateh et Claude

2.3.4 L'autonomie absolue

De nombreux symboles existent, surtout au cinéma, pour signifier la liberté. Plan sur un drapeau rappelant l'indépendance, sauts, vols, il semble qu'un tel idéal nécessite la force hyperbolique, le plan large, une intense dramatisation. C'est le cas de *Braveheart* [Mel Gibson, 1995], de *Titanic* [James Cameron, 1997], de *The Shawshank Redemption* [Les Evadés, Frank Darabont, 1994], comme les plans suivants tirés de films divers l'illustrent.

Horizons infinis et statue de la liberté

The Straight Story [*Une histoire vraie*, David Lynch, 1999]

Titanic

Sauts

Into the Wild [Sean Penn, 2007]

Billy Elliot [Stephen Daldry, 2000]

Evasion et réunion (lumière du jour, pluie, espaces)

The Hurricane [*Hurricane Carter*, Norman Jewison, 1999]

The Shawshank Redemption

Rescue Dawn [Werner Herzog, 2006]

L'aspect symbolique est dû à la tension dramatique nécessitant une approche emphatique, et souvent, la caméra ouvre les espaces. Forman fait parfois de même avec le plan final de *Cuckoo's Nest* ou celui de *Larry Flynt* (le plan sur Isaacman au Palais de Justice également), mais les outils qu'il préconise dans l'expression de la liberté participent d'une approche microscopique destinée à mettre en valeur, dans le quotidien, les **micro-symboles d'une**

liberté plus accessible, plus réaliste et moins dramatisée. Elle est surtout magnifiée concernant les personnages secondaires, car les antihéros possèdent déjà en eux un élan libertaire leur permettant d'adopter, dès le départ, des positions relativement autonomes. Montrer une autonomie absolue chez un personnage ancré dans le système, qui ne cherchait même pas à se battre, porte la force centripète à son paroxysme.

Proche de l'emploi métaphorique du poisson dans la scène du bateau dans *Cuckoo's Nest*, celui du ballon de basketball permet une anatomie de l'expression et de la notion de liberté par le recours à l'objet. Si le poisson était un symbole de virilité et de puissance, de travail collectif mais aussi d'existence individuelle, le ballon de basket acquiert, au cours de trois scènes de jeu, le statut de symbole de la liberté, d'une part, par la mise en scène de ces trois scènes, et d'autre part, par le lien entre ces scènes et les scènes d'intérieur.

Le film n'insiste pas sur l'objet de la même manière que le roman. Kesey l'emploie ouvertement comme symbole : les personnages qui manipulent le ballon sont conscients de son pouvoir métaphorique. En effet, le ballon qui est emmené à l'intérieur de l'institut brise la vitre du bureau de Ratched (un geste rebelle de Scanlon), et Chief emploie, dans sa narration, le pronom personnel possessif « our » pour se référer à cet objet signifiant : une révolte collective reposant sur la manipulation de l'arme. Mais le livre n'exploite pas le ballon autrement que sous l'angle de la rébellion. Il est même moins décrit sur le terrain que dans l'institut, Kesey préférant mettre en valeur l'envahissement de l'espace de Ratched par les armes masculines déguisées en instrument de jeu.

Le film l'exploite sous un angle magnétique : une fois que le contact est réalisé avec cet objet de feu, l'énergie envahit le corps et électrifie l'être, de manière constructive, et bien plus puissante que les électrochocs. Les deux boules blanches du casque posées sur les tempes des « électrocutés » ne font que faire passer un courant à travers elles, mais le ballon de basketball est la source, l'énergie pure.

Plusieurs outils permettent au spectateur d'adopter cette vision au cœur de la même scène. Le premier est une mise en valeur du pouvoir électrifiant du ballon par une rupture de son et d'image. Alors que Chief est devant un grillage, l'air apathique, comme figé dans une contemplation de sa prison intérieure, McMurphy fait son entrée dans le plan en jetant le ballon contre la barrière grillagée au niveau de la tête de Chief, comme une entrée dans le jeu du ballon prisonnier.

Le second est un gros plan sur l'objet lorsque McMurphy tente d'expliquer les règles à Chief. La balle devient presque un personnage. Il lui donne le ballon, lui explique les bases du jeu, lui fait lever les mains en l'air comme pour être prêt pour un dunk ou une passe, et ce geste, qui rappelle la position de la statue de la liberté, annonce son futur lever de main lors du vote. La caméra procède même à un zoom avant sur Chief lorsqu'il reçoit le ballon de McMurphy alors perché sur Bancini, comme une mise en valeur du réveil du personnage, de son déclat intérieur, de la dissipation de sa brume. La caméra, pour la première fois, accentue la singularisation de Chief dans le plan.

Gros plan (ballon), zooms avant (Chief) : le réveil par l'objet électrifiant

Illustrant ce pouvoir chez l'ensemble du groupe, la deuxième scène, un match entre patients et infirmiers après la sortie en bateau et le vote, représente un travail d'équipe et une forte individualité de tous. Billy se porte volontaire pour sortir du terrain en raison d'un surnombre, un geste simple, mais signe d'un grand pas pour ce personnage. Martini, électroché par le ballon qu'il reçoit, le jette contre le grillage au lieu de faire une passe à McMurphy, geste de don pur mais complètement confus, marquant le manque de contrôle d'une énergie nouvelle. Il rit en faisant cette passe manquée, dans la simple joie de lancer le ballon et de faire partie du jeu.

Le basket est un bon cadre pour l'étude du changement dans le libre-arbitre des patients, sport collectif mettant la gestuelle en valeur : un plan les montre les mains en l'air, tous avides de recevoir le ballon, d'être singularisés dans la masse et d'être à la tête d'une équipe, tandis qu'ils tentaient de se fondre dans le collectif dans les séances de thérapie, muets, la tête baissée, les mains cachées. Quant à Chief, il se met à sauter, courir et sourire en parcourant le terrain d'un bout à l'autre, mettant les paniers avec aisance ou faisant ressortir le ballon du filet en défense (il brise sa première règle). Si les plans précédents le plaçaient en arrière-plan ou l'étouffaient en gros plan, cette fois un plan large en travelling lui donne de l'espace. C'est pour la première fois Chief qui fait bouger la caméra. Le ballon est l'objet qui lui redonne son corps : en mettant les mains en l'air dans la première scène, il apprend à nouveau à regarder vers le haut, à mesurer la hauteur de son corps. C'est un mouvement vertical qui lui rappelle sa taille imposante, tandis qu'il se voyait tout petit, comme il l'explique à McMurphy à la fin du film : « I feel big now ». Pour mettre un panier ou défendre, il utilise deux mouvements : le mouvement vertical qui lui rappelle qu'il est le seul à pouvoir marquer, dépassant les autres de plusieurs têtes, et le mouvement horizontal, puisqu'il doit constamment être en attaque puis en défense et ainsi faire des allées et venues sur le terrain, lui rappelant sa taille - ses grands pas - et sa vitesse. Le ballon qui le réveille dans la première scène est en gros plan, en raison de sa mission et de son pouvoir, mais il s'efface ensuite au profit du personnage qui reprend sa place au centre de la scène.

Le lien entre ces scènes et le reste du film confirme l'interprétation symbolique du ballon qui réveille les individus. C'est après la première scène de basket que Chief commence à s'exprimer, même si ce n'est que pour la caméra. Auparavant, il se retirait dans les coins des pièces et du cadre, invisible. Dans le match, il utilise cette même posture et la retourne en position de force, invisibilité qui sert son efficacité. Il se place, sous les conseils de McMurphy, sous le panier, loin du reste de son équipe, et attend la balle. Il est certes réceptif, mais l'attente du ballon devient une stratégie d'attaque. Au lieu de prétendre balayer par mécanisme de défense, il prétend ne pas exister pour mieux surgir là où personne ne l'attend, tactique menant à une mise en chair soudaine du personnage lors du panier.

Quant aux autres patients, la scène suivant le match collectif est une rébellion contre Ratched, une conséquence du match qui les a libérés, électrisés, et leur a donné la force de prendre la balle à nouveau pour la renvoyer sur l'adversaire. Ratched est interrompue par Cheswick, chacun place sa balle, expose son problème avec l'institut, et c'est un match qui s'instaure entre les patients et Ratched, parallèlement au match de basketball entre les patients

et les infirmiers, institut contre internés²⁹². Tout comme dans le match, Cheswick lance la balle dans la mauvaise direction, et finit par hurler ses problèmes, ne sachant toujours pas comment contrôler son énergie rebelle. Chief vient aider McMurphy dans une lutte avec Washington, défenseur puis attaquant. La balle reste, comme la parole, à la fois collective et individuelle, mouvante, frappée, passée, saisie, jetée. Avant de conclure, rappelons un autre micro symbole de la liberté dans ce film : le chewing gum. C'est la marque McMurphy (« chewing gum in class ? » est sa définition ironique de ses infractions face à Spivey), et c'est par un petit coup de coude et la présentation de *Juicy Fruit*, que Chief oublie son mutisme, et laisse sortir la parole, symbolique de la réception : « thank you ».

Le film nous propose donc une dissection de la liberté en nous ramenant à son origine, aux premières sensations, comme pour rappeler à l'homme qu'elle n'est pas acquise ou statique, mais qu'elle doit être protégée, recherchée et comprise. Comme l'explique Howard à propos de la liberté dans le système américain, elle implique la compréhension de ses limites et de ses possibilités : « A free society requires that people generally understand the scope of their freedoms »²⁹³. C'est également un choix réaliste : il ne faut pas oublier que les patients ne parviennent pas à réfléchir sur le concept de liberté à grande échelle. Leur micro rébellion consiste à demander à Ratched de justifier les règles quotidiennes, à exiger du système un sens des lois restreignant leur liberté : Scanlon critique la fermeture du dortoir, Cheswick l'accès trop rare à ses cigarettes. Mais cette scène ne peut être interprétée comme le début d'une belle lutte politique, en raison du personnage de McMurphy qui objecte. Il vient de découvrir qu'ils sont volontaires, et cet illogisme (renoncer à la liberté) l'obsède. Malgré les questions qu'ils leur posent, (« what are you doing here ? », « you can go home anytime you want ? », « you haven't got the guts to walk out ? »), ils ne pensent leur révolte qu'à *l'intérieur du système* (« I want to know why the dorm is locked in the daytime and on the weekends », « may I have my cigarettes, please Miss Ratched ? ») et McMurphy ne parvient pas à leur faire considérer l'image globale : « forget the cigarettes, cigarettes are not important ! ». C'est un premier pas, mais la limite de leur pouvoir rebelle : ils n'embrasseront jamais la notion de liberté totale. Les plans sur leurs mains qui se lèvent enfin, mais qui ne mènent qu'à des esquisses de rébellion, expriment toute la frustration que verbalise McMurphy. Voici une des raisons fondamentales du choix du micro symbole : une façon de

²⁹² Claude Poizot analyse même le film entier sous l'angle du match : « Service -MacMurphy : il se jette sur elle et l'étrangle (avantage). C'est Ratched qui, par un dernier revers foudroyant, emporte la balle de match ». Voir *Milos Forman*, Editions DIS VOIR, Paris, 1987, p. 34.

²⁹³ Philip K. Howard, *Life Without Lawyers, Restoring Responsibility in America*, W.W. Norton & Company, New York, 2009, p. 12.

leur apporter le sentiment de liberté à leur échelle. Ce qui confirme cette interprétation est le choix du symbole à grande échelle pour Chief, le seul à embrasser la liberté totale : les plans de l'explosion de la fenêtre sont dramatiques, puissants et métaphoriques, vision que Forman possédait lui-même en rêve vis-à-vis des barrières du communisme, forcer l'ouverture d'une fenêtre pour s'échapper dans l'horizon infini de la nature.

Si Théophile Gauthier revendique l'art pour l'art, Forman met en avant l'importance de l'expression pure. En réaction à tous les régimes ou, au niveau du quotidien, à tous les individus qui emploient le langage comme moyen de pression, comme véhicule d'informations uniquement et comme moyen de communication réglé et collectif, Forman insère, dans tous ses films, un moment où l'expression est revendiquée comme énergie pure, sans besoin d'être utile ou collective.

On pense à McMurphy qui discute avec Chief sur le terrain de basketball, tout en sachant qu'il est sourd : que ça ne lui fait pas de mal (« it don't hurt him ») est sa réponse à un des Black Boys qui se moque de l'inutilité d'un tel échange. C'est la même expression qu'il emploie plus tard en face de Ratched alors qu'elle vient de lui interdire de changer l'emploi du temps : dans son regard se lit le savoir que rien ne changera la décision de l'infirmière, mais McMurphy hurle et râle devant elle avant de s'éloigner. L'absence d'effet de son lamento colérique n'invalide pas pour autant la nécessité de sa contestation, et les hurlements

des patients devant le poste de télévision éteint ne sont pas inutiles ; l'objet est inexistant (pas de match de baseball) mais l'expression n'est pas futile (protestation, contestation).

On pense aussi à Andy Kaufman qui fait un show à son mur dans sa chambre : la présence imaginaire de son public (« but they're right there ») est sa revendication de son existence dans les murs tandis que son père n'y voit que du plâtre. Larry Flynt, qui provoque le juge, sait bien qu'il ne réduira pas sa peine, mais bien l'inverse, et tout comme Kaufman ou McMurphy, ce n'est pas dans l'utilité immédiate de la parole que réside l'expression, mais dans une existence propre nécessaire à l'énonciateur plus qu'au destinataire. Renforçant le pouvoir de l'imagination (surtout chez Kaufman), Forman affirme une force de l'expression et d'un monde individuel dissociés du monde collectif, redonnant à ses personnages la volonté d'obtenir une autonomie absolue, sans le besoin d'avoir un destinataire humain conforme à la norme. Ils sont sourds et muets, imaginaires, antagonistes (Kaufman), et comme le précise Shapiro dans une discussion avec Kaufman sur la nature de son art, c'est bien l'énonciateur qui en tire le plus de bénéfices. Cette expression implique la jouissance de l'être-là sans aucun dessein, ou ce que Jean-Loup Bourget appelle l'éloge du gaspillage lorsqu'il parle de *Valmont* : « on partage la jubilation que metteur en scène et comédiens éprouvent moins à traverser cet espace qu'à lui conférer, en courant, en galopant, en nageant, le maximum d'expansion tous azimuts »²⁹⁴.

Une certaine jouissance accompagne donc la notion d'ouverture : la caméra découvre un espace intime, un personnage se fait plus dense au sein d'un groupe, le regard du spectateur s'adapte à différentes réalités. Lorsque les personnages opprimés parviennent enfin à affirmer leur présence, leur éveil est souvent mis en scène par la thématique de **la naissance**, donnant au spectateur le rôle de témoin. C'est la révélation de l'être au monde, l'ouverture de l'acteur face à la caméra, toute une panoplie de visages humains à l'image de l'ouverture de la fleur dans *Magnolia* [Paul Thomas Anderson, 1999], chaque pétale reflétant un visage.

On a pu voir Andy Kaufman se révéler volontairement à son public dans une naissance spectaculaire et surprenante sur scène en Elvis, ou Claude Bukowski naître peu à peu au sein de la tribu de *Hair*. Mais chez Kaufman, la naissance est préméditée, mise en scène par le personnage, et chez Claude, elle est ambiguë et saccadée. La naissance la plus nette est à

²⁹⁴ Jean-Loup Bourget, *Eloge du gaspillage (Valmont)*, dans *Positif* n°346, Décembre 1989, Opta, Paris, p. 3.

nouveau dans *Cuckoo's Nest*, car c'est réellement un film de naissances, et les personnages et les témoins sont multiples.

La scène la plus symbolique est celle du faux match de baseball sur le poste de télévision éteint que McMurphy prétend regarder. Mais au lieu de nous concentrer sur le sens du geste comme nous l'avons fait précédemment, nous mettrons en valeur la mise en scène, très géométrique : les cris de joie de McMurphy, en réponse à d'apparents exploits de joueurs de baseball, attirent les électrons Cheswick, Martini, Taber, Billy, Scanlon, etc., « le groupe McMurphy ». La mise en scène repose sur deux points : l'axe de la caméra et les plans sur le poste de télévision. La caméra se place près d'un mur formant un angle avec celui qui soutient le poste de télévision, permettant au spectateur d'observer les patients longeant le premier mur pour se diriger petit à petit vers le second, passage de la zone Ratched à l'espace McMurphy. On les voit hésiter, se tenir au mur comme pour se préparer à sauter, puis le laisser derrière eux alors qu'ils avancent vers le banc du public de baseball où sautille McMurphy.

L'angle du mur applique les premières touches de la symbolique : les patients quittent le cocon maternel préservé par Nurse Ratched (l'interdiction qu'elle vient de formuler concernant le changement d'emploi du temps contribue à renforcer la routine et la familiarité du cocon) pour entrer dans un autre monde, sans appui, sans soutien, sans mur qui permettrait de conserver un équilibre rassurant.

Le deuxième aspect symbolique est explicité par le zoom avant lent sur le poste, mimant le regard. On peut apprécier le reflet des personnages dans le poste éteint, ombres qui les dédoublent d'eux-mêmes, qui représentent explicitement l'apparition de leur être sur la toile - ou l'écran - de l'existence. Tant uniformisés par Nurse Ratched, ils sont réfléchis pour faire surgir leur individualité, et lorsqu'ils hurlent et jubilent devant cet écran, la caméra revient dessus pour un plan, les montrant en pleine euphorie, bougeant sur l'écran en ombres presque chinoises. Ils se voient, contemplent la réalité de leurs corps, de leurs mouvements ; le « complexe de Pinocchio » laisse place à une prise de conscience jubilatoire, *they are « real live boys »*, loin de la marionnettiste en chef. Leurs cris sont les échos de ceux de McMurphy, vagues sonores imperturbables et surpuissantes qui couvrent le frêle microphone de Nurse Ratched, qui ne produit qu'un son sans résonance.

De l'autre côté du miroir : une réalité propre

Quant aux témoins, ils sont multiples : la caméra (le spectateur) voit leurs regards changer et s'adapter à ce nouveau monde. Un plan large point-de-vue sur le groupe suggère le regard vaincu et distant de Ratched qui ne perçoit qu'une apparence uniforme du groupe et qui est trop loin pour les atteindre ; enfin, le plan sur le poste présentant leurs reflets est un plan aux points de vue multiples - le regard de tous ces personnages observant leurs reflets - incluant celui du spectateur dans une perception multidimensionnelle de l'épaisseur des

personnages, de leur existence ; par la symbolique de l'écran, le plan atteste de leur réalité à l'écran et par là-même, symboliquement, de l'épaisseur de la toile dans l'étude du réel.

Adaptation du regard au nouveau monde

Vision distante, uniforme et réduite de Nurse Ratched

Le dédoublement s'accroît lors de l'échappée en bus. Les plans insistent, dans le véhicule, sur le regard émerveillé des patients alors qu'ils observent le monde extérieur, aussi banal soit-il. Ils deviennent des touristes, contemplant les couleurs de la campagne, les canards, les panneaux de signalisation, tout ce qui s'offre au regard. Les plans employés pour représenter la balade correspondent aux plans typiquement utilisés pour décrire une visite mobile : plans fixes mis en mouvement par le bus montrant les vitrines et les paysages défilant latéralement, plans fixes sur le bus depuis la route le laissant sortir du champ, mise en scène presque photographique et objective appelant à la contemplation.

Comme pour représenter leur position symboliquement, un couple de personnes âgées est assis devant une vitrine et regarde la télévision exposée derrière, miroir du rituel des patients, mais cette fois, à l'extérieur, de l'autre côté de la glace.

Through the looking-glass

Ce « *bumpy ride* » est une suite de secousses altérant leur perception jusqu'au point d'orgue, le moment où McMurphy les présente au pêcheur qui leur loue le bateau. Il leur donne le rôle de médecins par la présence de « Doctor » devant leurs noms : Dr Cheswick, Dr Scanlon, Dr Sefelt, etc. Le film accentue le renversement thérapeutique par l'attribution de rôles de psychiatres. La farce est l'extrême retournement de situation, et elle est soutenue par les plans sur chaque patient qui acquiesce d'un air intellectuel : un mot et un mouvement de tête pour signifier un rang et un degré de respectabilité. L'aspect comique réside surtout dans la rapidité avec laquelle les patients acceptent de jouer le jeu, d'embrasser ces rôles, suggérant d'ailleurs une santé réelle et proche de celle des personnages qu'ils interprètent. Ils découvrent ici la réalité et le fonctionnement du pouvoir, et la facilité avec laquelle il peut être employé.

Scanlon, par sa ressemblance à un psychologue typique, peut-être même Freud, est introduit par McMurphy comme le célèbre Dr Scanlon, provoquant le rire, qui repose notamment sur la réalisation de cette ressemblance, montrant la fébrilité de l'étiquette de fou à lier.

Dans le roman de Kesey, le jeu de rôles est inverse : McMurphy, pour intimider le pêcheur, lui indique que les patients sont un groupe de meurtriers psychopathes. C'est pour eux l'occasion de transformer leur apparente absence de santé mentale en instrument de pouvoir, mais on peut voir que Forman pousse le renversement plus loin : en médecins d'un hôpital psychiatrique, la farce est plus forte et leurs personnages sont plus accessibles. Ils sont en effet davantage sains que meurtriers fous à lier, permettant une jouissance plus positive et constructive que sarcastique. Il est vrai aussi qu'au cinéma, cette tactique est plus réaliste que celle de Kesey. Ce n'est pas une négation ou une critique de l'emploi du jeu de rôles par Kesey, mais l'insistance sur l'objectif de chaque auteur : chez Kesey, ils utilisent leur définition de patients psychiatriques à leur avantage, chez Forman, ils affirment leur santé. Le pouvoir n'est pas le même non plus : intimidation par la peur chez Kesey, et par le respect de l'autorité chez Forman. Le réalisateur semble ressentir davantage de jouissance lorsqu'il peut enfin permettre à ses personnages de connaître le pouvoir. Ce qui est essentiel, c'est l'humour, la présence du comique, qui ne fait pas de cette scène une revanche et une quête de pouvoir similaire à celle de tout oppresseur, mais bien une revendication, bien qu'éphémère, de leur désir d'être au centre. Le regard du pêcheur indique une confusion, peut-être de l'incrédulité, et les cheveux broussailleux des patients nient presque leurs nouveaux titres ; la farce est surtout pour les patients, thérapeutique.

Cette traversée du miroir, qui les transforme en êtres humains, s'accompagne d'un retour aux origines, faisant d'eux des hommes. Ils découvrent Candy, image de la pin-up et pour eux, de la féminité (conquête), vont pêcher (chasseurs), et voient la nature de près : ils contemplent des canards (en dessin sur un panneau puis en réalité, passage de la vision enfantine au monde réel), Billy manque de tomber à l'eau, Fredrickson colle son nez au poisson-appât, et l'instinct primal domine (conquête féminine). Lorsque McMurphy suggérait le phallus avec Harding ou Billy, il leur rendait leur virilité, et ici, le dédoublement est comme une mue qui laisse derrière eux tout l'aspect *patient psychiatrique*, par le retour à la définition première de l'homme.

Le thème de la naissance s'applique aussi au cinéaste : son approche est fondée sur le désir de **voir le réel naître devant l'objectif**, par les acteurs, les décors, le style, un certain principe de la révélation du réel qui domine toutes les autres composantes. De nombreux

critiques posent la question du genre à Forman : a-t-il fait des films d'époque, historiques, des bio-pics ? La question revient sans cesse parce que les films semblent flirter avec divers genres, sans en respecter les codes à la lettre. Nous ne répondrons pas entièrement à la question des genres pour deux raisons : elle nécessite des analyses précises qui seront présentées ponctuellement au sein d'études et non réunies ici, et elle ne peut bénéficier, à ce stade, d'une réponse complète. Il nous faudra étudier d'autres éléments avant de pouvoir proposer une réponse satisfaisante (nous reviendrons donc une dernière fois sur ce point à la fin de notre étude). Cependant, ce qui est possible est une concentration de l'étude sur le thème de la naissance dans le processus de création : si ce principe est majeur, il expliquerait pourquoi les films ne suivent pas fidèlement les directions des genres, qui sont, par définition, limitant.

Tout d'abord, l'intérêt porté aux histoires vraies, et ainsi à une forme de biographie filmée, témoigne d'une volonté de voir la personne de la réalité surgir devant l'objectif, renaître dans le cadre de la fiction. Avec Larry Flynt, il a tenu à ce que tous les faits soient bien réels (concernant ses écarts avec la justice notamment), car cette vie est excessive, riche en rebondissements et si elle est, de plus, réelle, la vérité est plus forte et surtout, l'intérêt pour le personnage est encore plus naturel. Les adaptations d'œuvres participent aussi de cet objectif, puisque la transposition permet une mise en image du texte, un surgissement du personnage sur la toile.

En outre, le travail sur les décors témoigne d'une attention aux détails plus que rigoureuse, qui fait penser au réel de reconstitution, de simulacre, typique de bio-pics classiques, de films d'époque et historiques. Cependant, s'il est tentant de s'arrêter là et de raccrocher Forman à des traditions (néoréalisme avec les décors naturels, la liberté de l'acteur etc.), l'analyse serait erronée. Si l'on observe de près le choix des décors, on remarquera que la naissance du personnage chez l'acteur au sein du cadre est toujours l'objectif premier.

Plusieurs déclarations du cinéaste éloignent déjà les films de *period pieces* : « pour *Hair*, je n'ai pas cherché à faire un film d'époque »²⁹⁵, « [Amadeus] n'est pas seulement un film historique »²⁹⁶, éléments que nous avons abordés rapidement dans notre introduction. Ces éléments semblent entrer en contradiction avec d'autres commentaires de Forman, se définissant par exemple, dans son autobiographie, comme un réalisateur de films historiques :

²⁹⁵ Michel Ciment, *Passeport pour Hollywood*, Editions du Seuil, février 1987, p. 287.

²⁹⁶ Ibid., p. 304.

« since *Cuckoo's Nest*, I've made nothing but historical films »²⁹⁷, « I finally had to admit to myself that, in America, I'd found my métier in period films »²⁹⁸. Mais sa définition du film d'époque ne repose pas sur le détail de la reconstitution uniquement, et c'est là que la contradiction s'évapore : en s'appuyant sur des histoires du passé dans un pays qui n'est pas, à l'origine, le sien, il gagne en authenticité, et c'est bien là son objectif, dans les films quotidiens tchèques ou historiques américains (concernant les histoires européennes ou américaines) : «

And it's precisely my yearning for authenticity that has drawn me to period films in America, where I can't easily achieve the standard of authenticity that I aspire to with contemporary material »²⁹⁹. De plus, même si les décors sont souvent réels, et non recréés en studio, on découvre des motifs pratiques plus qu'historiques, même si le pratique peut, inversement, mener à la fidélité aux décors réels : filmer une scène d'été de *Hair* en décembre, avec des acteurs qui mettent des glaçons dans leurs bouches pour ne pas avoir d'haleines visibles, a été jugé ridicule, et le tournage a été repoussé. *Hair* n'a pas nécessité une transformation des décors à outrance pour correspondre à l'époque puisque seuls les voitures, les vêtements et quelques mots de vocabulaire avaient changé depuis. Les rues de New York ont constitué le décor le plus fréquemment employé, et l'appartement de Forman donnait sur Central Park où fut tournée la scène *Aquarius* ; utiliser des décors naturels offrait de nombreux avantages.

La préférence pour les décors extérieurs est repérable sur tous les tournages, avec une utilisation des studios hollywoodiens aussi rare que possible. Les bénéfices sont économiques (moins de détails à recréer dans un décor afilmique), avantage retrouvé sur le tournage de *Larry Flynt* avec Oxford Mississippi, Memphis Tennessee, localités présentant peu d'habitants (peu de routes à fermer) et une hospitalité agréable ; ils sont aussi créatifs puisque plus de temps peut être consacré à la répétition avec les acteurs. Pour Forman, c'est aussi une ambiance : un esprit communautaire, une atmosphère humaine, par rapport à l'aspect funéraire d'un studio vide le matin. Ainsi, l'autorisation d'une base militaire lui permettant de tourner les scènes de régiment de *Hair* chez eux est née d'une longue et intense argumentation

²⁹⁷ Milos Forman, *Turnaround*, Faber and Faber, New York, 1993, p. 286.

²⁹⁸ Ibid.

²⁹⁹ Ibid.

de la part du réalisateur. Il échoua en revanche pour la Bibliothèque Morgan (recréée en studio), et sa hantise du faux, « the fakiness of the sets »³⁰⁰ le mena à travailler encore plus avec Ondricek, par références picturales, sur le réalisme de *Ragtime*, souvent filmé en studio.

Tourner en décors naturels permet de revivre certaines périodes de l'Histoire, même si l'entreprise ne tourne pas autour du film d'époque. On ne peut ignorer qu'un des attraits principaux de Forman pour *Amadeus* fut l'époque : « pouvoir montrer à l'écran la splendeur visuelle de cette période de l'Histoire »³⁰¹. Mais tourner à Prague un film de cette époque lui permettait aussi de revenir à ses origines, et dans cette ville, le style rococo et baroque était relativement préservé, permettant un simulacre aisé. Il put même tourner au théâtre Tyl où eut lieu la première représentation de *Don Giovanni*, et ce tournage permit une double naissance : la renaissance de l'opéra sur scène, et la mise en chair de la pièce devant l'objectif.

Pour *Valmont*, le repérage a été intense et réalisé après la première ébauche du scénario, comme pour *Amadeus*, pour permettre à Milos Forman de s'imprégner de l'atmosphère des lieux avant de se remettre à l'écriture. L'époque choisie n'est pas fidèle à la réalité, premier décalage. Elle a été reculée pour deux raisons : reprendre la même période qu'*Amadeus* créerait une redondance, et les costumiers ne jugeaient pas le respect des habits de l'époque pratique pour les acteurs. Respectant le souci de l'acteur chez Forman, ils ont préféré prendre la partie du siècle des Lumières qui ne présentait pas encore des costumes élaborés et étouffants : «

»³⁰². A nouveau, le réalisme de reconstitution n'est pas l'objectif, comme le confirme le réalisateur : «

»³⁰³. Ce sont les personnages qui l'attirent : imaginer ce qu'ils font entre les lettres, ce qu'ils disent par rapport à ce qu'ils écrivent.

Pierre Guffroy a travaillé dans ce sens lors de son choix des décors pour *Valmont*, évitant les lieux typiquement employés dans les films historiques (trop connus, trop figés)

³⁰⁰ Harlan Kennedy, *Milos Forman Searches for the Right Key*, dans *American Film*, Volume VII, numéro 3, The American Film Institute, Décembre 1981, p. 42.

³⁰¹ Michel Ciment, *Passeport pour Hollywood*, Editions du Seuil, février 1987, p. 303.

³⁰² Dossier de Presse de *Valmont*, Presse, ARP, Paris, 1989, p. 35.

³⁰³ *Ibid.*, p. 15.

pour sélectionner des décors vivants, à la couleur humaine (avec des zones délabrées, des animaux, etc.). Ils incluent l'Abbaye aux Hommes à Caen pour le Couvent de Cécile, l'Opéra Comique de Paris pour les scènes d'Opéra, le Musée Nissim de Camondo pour la demeure de Madame de Volanges, le Château de La Motte Tilly près de Provins pour celle de Madame de Rosemonde, le Château de Bestegui à Montfort-L'Amaury pour le « lac de la séduction » de Tourvel par Valmont, les Grandes Ecuries de Chantilly pour la Salle d'Armes, l'Hôtel des Ambassadeurs de Hollande dans le quartier du marais à Paris pour les appartements de Madame de Tourvel, le Château de Nandy près de Melun pour ceux de Valmont, la ville de Bordeaux pour les scènes de rue, un cloître à Bordeaux pour la Taverne, la Cité épiscopale de Meaux pour le marché aux fripes, la forêt du château de Versailles pour le duel de Valmont, et la Chapelle royale du château de Versailles pour le mariage de Cécile : des décors réels et variés pour pratiquement tous les lieux du film, choisis en fonction de la scène et non du besoin de reconstitution, montrant, comme le dit Jean-Loup Bourget, que « Forman tourne le dos à l'esthétique de la pompe et du tableau posé »³⁰⁴, les personnages animant le décor et l'étirant dans tous les sens. Cela n'empêche pas une recherche très poussée sur l'époque et sur les lieux exacts de la part du chef décorateur, qui a étudié l'architecture, le mobilier, les mœurs de l'époque, «

»³⁰⁵. Le

costumier alla même jusqu'à dénicher les mémoires de la camériste de Marie-Antoinette tout en s'inspirant de Fragonard, de Boucher et de Watteau pour les costumes (rappelant un aspect du bio-pic classique employant la référence picturale pour la reconstitution). Mais ces détails servent l'exactitude de la création du monde, l'adhésion à la fiction, et ainsi, l'impression de réel des personnages. Theodor Pistek (chef costumier) respecte l'approche formarienne du souci de l'acteur et du personnage en adaptant le costume de Valmont qu'il a créé, une fois qu'il a rencontré l'acteur Colin Firth. Ce dernier possède déjà un physique raffiné, donc il renforce la virilité du costume (cuir sobre) pour éviter un aspect trop féminin du personnage.

Pour Jean-Claude Carrière, la recherche historique n'a pas été majeure au stade de l'écriture ; cet aspect a surtout concerné les costumiers et les décorateurs : «

»³⁰⁶. L'époque n'entre donc que peu en jeu dans le scénario lui-même, et l'importance accordée au repérage, ou à l'attention au détail dans les décors et dans

³⁰⁴ Jean-Loup Bourget, *Eloge du gaspillage (Valmont)*, dans *Positif* n°346, décembre 1989, Editions Opta, Paris, p. 3.

³⁰⁵ Dossier de Presse de *Valmont*, Presse, ARP, Paris, 1989, p. 33.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 25.

les costumes, permet de croire davantage à ce monde, répondant toujours au même objectif réaliste. Il emploie d'ailleurs, lors de notre entretien téléphonique, la même expression que celle que Milos utilise dans un entretien pour le dossier de presse de *Valmont* : «

»³⁰⁷. On peut rattacher cette vision à un enseignement que reçut Forman de la part de l'acteur et scénariste Jan Werich : « who enters the stage and what does he say ? »³⁰⁸.

L'étude des scénarios continue de montrer à quel point la naissance du personnage doit primer sur une ambiance ou un style. *Hair*, par exemple, offrait sur scène un enchaînement de scènes sans histoires, une plongée dans une ambiance qui aurait pu être retranscrite au cinéma, mais Forman a insisté pour partir de personnages et d'histoires racontables, stratégie de mise en chair : « si nous ne trouvions pas une histoire, toute approche de *Hair* serait mécanique. Il nous fallait un scénario cohérent qui nous permettrait de donner chair et sang aux personnages »³⁰⁹. La langue choisie, voire le langage, suivent la même direction : le texte original de Kesey pour *Cuckoo's Nest* a dû être modifié pour correspondre au langage employé par les patients, loin du style poétique de Chief dans le roman. De même, pour les films à costume, « le danger (...) c'est de voir disparaître la vie de l'écran »³¹⁰. Désireux de s'éloigner du style théâtral du langage qui le figerait dans un registre unique, Forman a décidé de s'écarter du réalisme de reconstitution pour se concentrer sur la vie à l'écran. Les acteurs manifestent bien des différences de langage (le registre familier pour Mozart dans le privé, soutenu dans la musique, registre soutenu pour la Cour de Vienne), et la Cour adopte un langage similaire à celui de la pièce tandis que Mozart est fortement moderne. Mais surtout, une certaine épuration de la langue a permis au spectateur de s'immerger dans l'œuvre et de croire aux personnages plus facilement. Forman maintient donc une signification du langage, mais cela, en valorisant la mise en chair au détriment de la fidélité historique, car « le texte est l'expression des personnages »³¹¹. Ainsi *Valmont* fut rédigé en anglais car Milos, malgré sa collaboration avec Jean-Claude Carrière, ne maîtrisait pas assez la langue française pour écrire un texte résonant de voix intimes. Une fois en anglais, il décide d'ouvrir les styles par rapport au roman épistolaire : Tourvel pouvait avoir un accent américain, n'étant pas née

³⁰⁷ Ibid., p. 18.

³⁰⁸ Milos Forman, *Turnaround*, Faber and Faber, New York, 1993, p. 189.

³⁰⁹ Michel Ciment, *Passeport pour Hollywood*, Editions du Seuil, février 1987, p.292.

³¹⁰ Ibid., p. 309.

³¹¹ Ibid.

aristocrate, Cécile devait avoir un accent varié, porteur d'influences multiples au couvent, Merteuil devait être difficile à situer, tandis que Valmont devait être élégant et raffiné, plutôt joué par un Britannique. Au-delà de ces caractérisations par l'accent et le style, la langue, comme pour *Amadeus*, a subi un éclatement, une forme de modernisation, que Shaffer a eu du mal à accepter, même s'il a concédé qu'il y avait bien une nécessité de la transformation pour le film. Si l'on en croit Miroslav Ondricek, le directeur de la photographie de Forman qui l'accompagne depuis 25 ans (excepté pour *Cuckoo's Nest* aux Etats-Unis, puisqu'Ondricek n'a pas été autorisé à quitter la Tchécoslovaquie), la méthode formanienne est la même depuis ses débuts, lorsqu'il faisait des films quotidiens. Elle a toujours été fondée sur un repérage offrant une imprégnation dans les décors et lui permettant de voir ce qui pourrait être filmé en décors extérieurs ou ce qui devait être filmé en studio (la petite maison où Cécile et Danceny se retrouvent par exemple, rare scène filmée en studio), mais aussi soucieux qu'il soit du détail historique, Forman a toujours suivi la vérité du film lui-même, servie par des acteurs bénéficiant d'une liberté de création suffisamment importante pour qu'ils puissent trouver la façon de faire naître le personnage en eux (même si cette approche implique aussi une constante pression créatrice qui les pousse à tout donner, à rester concentrés en permanence). A la question du style que lui posent plusieurs critiques et même un de ses chefs opérateurs, il répond simplement que « si ce que nous filmions était vrai, il y avait un style »³¹².

Enfin, après l'analyse de la mise en chair, tant dans les thèmes que dans le processus de réalisation, il convient d'étudier un dernier élément. Le principe d'individuation ne peut exister sans **l'attraction d'un idéal**, souvent la liberté. Sans être tragiques par nature, les films comportent en eux des éléments tragiques : presque tous les héros finissent par trouver la mort. Cependant, leur disparition ne s'apparente pas à une fatalité : on sent pendant le film la possibilité d'une échappée, d'une réussite, malgré une tonalité qui continue de suggérer l'ombre du réel. De plus, ils proposent la réalisation d'actes jugés impossibles ou rêveurs : l'échappée de Chief n'était-elle pas la réalisation d'un possible jugé impossible dans ce monde ? Larry Flynt n'a-t-il pas accompli le rêve américain ? Plusieurs scènes suggèrent la tangibilité du rêve, rappellent la beauté des possibles, expriment leur *puissance*.

Il s'agit là d'une vérité perceptible dans de nombreux films au cinéma : une scène rend avec force le bonheur possible de Mina dans *Mina Tannenbaum* [Martine Dugowson, 1994]

³¹² Ibid., p. 19.

avant que le réel ne s'effondre (son amie la délaisse et elle se suicide), où on peut la voir peindre avec passion, enfin constructive, tout en sachant que cette paix semble éphémère. *Thelma and Louise* [Ridley Scott, 1991] laisse envisager le possible de l'échappée, mais avec une lucidité plus forte sur l'absence de dénouement positif. Mais de nombreux films rendent l'enfermement vécu par les personnages par un cloisonnement total impliquant la fin des possibles : *Marie Antoinette* [Sofia Coppola, 2006] est une errance infinie dans les couloirs du château de Versailles et les champs de fleurs de la campagne, sans paix ou réalisations possibles et *No Country for Old Men* [*Non, ce pays n'est pas pour le vieil homme*, Ethan et Joel Coen, 2007] est une course qui dès le départ ne peut mener qu'à la mort.

D'autres jouent entièrement sur le possible et sur l'échappée : la série des *Cube* (*Cube* [Vincenzo Natali, 1997], *Cube² : Hypercube* [Andrzej Sekula, 2002], *Cube Zero* [Ernie Barbarash, 2004]) repose sur un pacte avec le spectateur, qui sait ou se doute qu'une sortie existe, et que le film est, tel *Les dix petits nègres*, le roman d'Agatha Christie, un jeu sur l'identité du gagnant plus que sur l'issue, au fur et à mesure que les personnages tombent dans les pièges et meurent. *After Hours* [Martin Scorsese, 1985] est une errance sous forme d'explosion où tout peut arriver, même l'invraisemblable, l'absurde ou le grotesque. Certains films tragiques éliminent un dénouement positif dès le début et ne présentent aucun espoir illusoire de modification : dès le départ, *Moulin Rouge !* [Baz Luhrmann, 2001] présente l'histoire comme tragique, et le parcours des personnages est entièrement confiné au Moulin ; le tragique de l'histoire n'est pas créé par une absence soudaine de dénouement heureux mais par la réalité d'une histoire qui aurait pu exister dans un autre monde.

Au lieu d'ouvrir les portes violemment, comme le fait Tim Burton avec *Big Fish* [2003], redonnant au possible la même force que le réel, voire une puissance supérieure, Forman reste ancré dans le réel et suggère la même idée que Burton, mais de l'autre côté du miroir. Ses films restent du côté des faits en laissant percevoir la beauté des possibles qui permettent une vérité puissante, tandis que Burton aime partir dans le fantastique, l'imaginaire hors-norme, pour les rendre réels.

Certains scènes s'apparentent à de belles illusions mais sont, en fait, la représentation de la puissance d'un possible, de son ascension vers le réel, et ainsi de la quasi-fusion de ces deux antonymes. Lorsque McMurphy déclare pouvoir soulever le bloc de marbre pour le jeter ensuite par la fenêtre, il exprime une idée presque impossible à réaliser, et qui se révèle d'autant plus inconcevable qu'il promet ensuite de sortir dans les rues pour trouver un bar et regarder le match de baseball du soir, comme une belle histoire. La tonalité exprime

l'in vraisemblance : les patients rient, se moquent, et la caméra montre le bloc de marbre. Mais lorsqu'il tente de le soulever, un glissement se produit : il semble évident qu'il est voué à l'échec - le bloc ne bouge pas d'un millimètre - et pourtant, les patients autour de lui le regardent avec émerveillement, comme prêts à être témoins d'un miracle. Sa réplique finale, « I tried, goddammit, at least I did that », est une revendication du potentiel de son idée, et l'évasion de Chief par ces mêmes moyens une confirmation de ce potentiel. Il a ouvert la conception du possible chez les patients, une belle illusion qui se rapproche dangereusement d'une formidable évasion. Ce n'est pas tant le rêve américain, l'idée que tout est possible, que le zoom sur le moment où un possible peut devenir (ou se transformer en) réel.

Avec *Valmont*, Forman conçoit même une scène entière comme ce qui pourrait très bien être la scène finale dans un film en happy ending. Il est évident que la scène ne clôt pas le film, mais elle est présentée comme une possibilité : et si on concevait, juste pour un moment, cette scène comme conclusion ? N'est-ce pas intéressant de voir à quel point ce possible est tangible ? Il s'agit de la scène d'amour entre Valmont et Tourvel, filmée comme si Forman ressentait un certain plaisir à imaginer que l'histoire pourrait se terminer là. C'est d'ailleurs ce qui le galvanise dans un scénario : la possibilité de créer des millions d'histoires. C'était pour lui l'attrait de *Ragtime*, avec ses multiples intrigues mêlées, capables de mener à tout : «

»³¹³. Il filme donc la scène d'amour entre Valmont et Tourvel comme une envolée, presque une résolution après leurs multiples conflits, et la clôt par un fondu au noir après l'extinction des bougies.

Enfin, Forman accepte de jouer le jeu avec Andy Kaufman jusqu'au bout, jusque dans la scène du *lit de mort*. Allongé sur une chaise longue, sa discussion avec Shapiro est une peinture de possibles illusoire et enfantins. Il imagine faire un show, s'entourer d'enfants et de bonheur simple, éviter tout conflit. Dans le scénario original, Shapiro réagissait avec confusion et distance, comme hésitant entre l'impression de folie d'Andy et de jeu. C'est la connivence entre les deux personnages qui a été choisie au montage final, une compréhension mutuelle de l'importance de ces possibles dans un réel qui les repousse. On peut penser à plusieurs scènes similaires au cinéma : *The Descent* [Neil Marshall, 2005] propose une échappée de l'héroïne hors de la caverne de monstres souterrains sanguinaires comme un possible, absolument opposé au réel qui la révèle toujours coincée dans le noir, les monstres approchant. Cette fin aurait été une possibilité du scénario, plausible et acceptable, mais elle

³¹³ Milos Forman, *Turnaround*, Faber and Faber, New York, 1993, p. 246.

est finalement replacée dans le cadre d'un dernier rêve avant la mort. On sent aussi, dans ce film, la fragile limite entre les deux fins. Cette idée est d'ailleurs devenue presque une mode scénaristique, voire le fondement de scénarios qui jouent à tromper le spectateur, à le perdre dans les méandres des scénarios possibles. On est proche aussi de *Finding Neverland* [Marc Forster, 2004] qui redonne à l'imaginaire la force du réel, transformant les décors au fil des idées de Barrie (joué par Johnny Depp), et mêlant de manière inextricable imaginaire et réel dans la dernière scène où la mère mourante, jouée par Kate Winslet, part dans Neverland (son jardin décoré par l'équipe de Barrie). Le jardin est un mélange des décors réels de Barrie et d'éléments imaginaires qu'il insuffle à la mère, mais la caméra ne fait pas de distinction.

Chez Forman, on se rapproche plutôt d'une scène comme celle de *La Vita è bella* [*La vie est belle*, Roberto Benigni, 1997]. Le scénario du possible est présenté par des mimiques par le père à son fils, alors qu'il est emmené par des soldats pour être fusillé : il fait le clown pour simuler un jeu et lui sourit jusqu'au bout. C'est comme une réalité autre, rassurante, presque comique, mais avec l'idée que tout n'est qu'un jeu, que le réel est bien là ; le jeu n'en perd pas pour autant sa signification ou sa force. La connivence entre Andy et Shapiro est le même clin d'œil, la présence du savoir lucide de la nature du réel, mais elle est nécessaire au fonctionnement du possible, rendu palpable. Ces possibles contribuent à fragiliser le réel, à le distendre, et presque comme le suggère Paul Thomas Anderson (surtout dans *Magnolia*, le film où tout peut arriver), à le fracasser. On n'est pas encore dans l'idée que tout est possible, les films restent dans l'équilibre entre les deux, les rapprochant *autant que possible* pour observer leurs frictions.

Au terme de cette étude sur les formes d'expression que les films magnifient au sein de systèmes fermés, nous pouvons répondre aux questions posées au départ. Tout d'abord, il est vrai que les films semblent libertaires, les notions d'antihéros, de saturation, de l'idéal et du possible, appelant à considérer la beauté d'une liberté absolue. La liberté reste au centre des films et des préoccupations du cinéaste, tant dans le traitement thématique que dans le processus de réalisation. Par une loi de l'excès et un anti héroïsme affirmé, les personnages principaux éclatent les barrières, des plus visibles (socio-politiques) aux plus infimes (quotidiennes, jusque dans la simple notion de prise de la parole). Ramener le concept dans le quotidien, comparé à des films ouvertement historiques ou des films de guerre, permet au réalisateur de faire sentir toutes les vibrations de la liberté au spectateur, appelé à réfléchir à la sienne, à tout ce qu'elle signifie et qui la menace.

Ensuite, on a pu voir que la notion de l'écart, stratégie du contournement permettant aux anti-héros de forcer l'ouverture de bâillons infinis, se doit d'être multiforme. Si des éléments communs sont aisément identifiables chez tous les anti-héros, dessinant les contours d'un art formantien du détour, ils ne résistent pas à la singularité de chaque personnage qui, à sa manière, réagit au moindre frein à l'expression. Les analyses peuvent alors foisonner, se pencher sur divers éléments et mettre en valeur, toujours spécifiquement, une multitude d'outils artistiques voués à faire surgir la parole, expliquant en partie l'intérêt du cinéaste pour ce thème qui lui permet, encore aujourd'hui, de l'étudier d'une manière qu'il n'aurait pas encore totalement explorée. Chaque film vient apporter une dimension supplémentaire au sujet, une forme d'expression nouvelle construite sur une fondation commune. C'est pourquoi la question du mouvement se posera à présent : le cinéma de Forman est-il pur mouvement, défini par le flux et la variété, à l'image de ses anti-héros, redéfinissant les tensions comme d'infinies forces poussant chaque élément thématique et esthétique à de perpétuelles explorations ?

III

3. Mouvements et errances

Si les mécanismes d'oppression du monde représentés dans les films de Forman ont été mis au jour, et si les forces permettant aux individus meneurs de s'exprimer ont été analysées, a-t-on défini le cinéma de Forman ? Thématiquement ou esthétiquement, la liberté semble au centre. Le fait que ces films soient américains, et que la plupart soient représentatifs d'une vision de l'Amérique, pourraient mener à la confirmation définitive de cette hypothèse, même pour les histoires européennes (vision globale), d'autant plus que le réalisateur a souffert de la loi collective (dictatures). Cependant, plusieurs éléments nuancent ce propos : le besoin des personnages de communiquer avec les autres, leur peur de l'ennui, et leur excès dans la recherche de l'expression pure, leur coûtant souvent la vie. Si Forman est lui-même un itinérant, un immigrant, se sentant parfois seul contre tous (même dans la réalisation aux Etats-Unis, qui lui impose parfois des producteurs capitalistes), il ne s'identifie pas complètement à ses personnages, qui ne sont pas non plus le reflet de ce qu'il aimerait être mais qu'il n'ose pas réaliser. Bien réels et non purs fantasmes, ses films posent plutôt la question suivante : où peut vivre l'individu ? S'il n'est pas à l'aise dans le système, et s'il s'ennuie seul, existe-t-il une position stable, ou bien l'être est-il condamné à une tension éternelle entre son centre et le besoin d'extension périphérique, le définissant par le flottement ? C'est une question importante à poser, tant les films jouent sur la double énergie étudiée précédemment en deux étapes, la force expressive et la force d'inertie. Mais elle doit mener à une autre question, encore plus centrale, celle du réalisme : si les films ne sont pas pessimistes, mais qu'ils exposent le gouffre entre l'idéal et le réel, offrent-ils un regard artistique fondé sur la lucidité et la représentation flottante du réel ?

Nous proposerons l'étude de ces tensions sous trois angles : tout d'abord, la nécessité du mouvement pour définir les antihéros mus par l'attrait des obstacles, se posant en réels outsiders ; ensuite, la permanence de brouillages rendant l'accès au réel délicat et problématique ; enfin, la mise sous tension des images dans une démarche pédagogique envers le spectateur.

3.1 Interactions

Rares sont les moments où les films proposent une accalmie de toutes les tensions du monde, un paradis de l'être, un calme plat. Ils le suggèrent ponctuellement : le paradis du cinéaste dans *Ragtime* (fête de Tateh), l'union de Valmont et de Tourvel, l'échappée de McMurphy et des patients en bateau, le bain de minuit de la tribu de *Hair*, mais même ces scènes ne sont pas de pures jouissances sans peur du lendemain, sans miroirs de conflits, sans aucune discordance. La fête de Tateh présente un schéma familial nouveau qui exclut Father et un succès qui permet à Evelyn Nesbit de profiter du système ; les plans serrés sur Tourvel suggèrent une euphorie féminine plus que la plénitude de Valmont, étrangement absent du cadre ; le bateau des patients de *Cuckoo's Nest* tourne en rond, et la baignade de la tribu est pétrie de tensions (sexuelles entre autres), culminant dans la farce (vol des vêtements). Alors que ces scènes semblent se diriger vers l'insouciance et le relâchement, par petites notes, Forman rappelle l'existence de contractions et de distensions.

3.1.1 Obstacles nécessaires

Elan libertaire, force magnétique éclatant les limites du système, l'énergie des films américains de Milos Forman précipite l'assimilation du réalisateur à un fervent défenseur de la liberté, qui jouit de la désintégration de l'étau institutionnel par des personnages visionnaires, impétueux et résistants. Bien que cette définition presque romantique semble appropriée, elle ne prend pas en compte la complexité des schémas dramatiques ou du réalisme psychologique des personnages. Ce sont bien des antihéros, qui finissent par se battre pour une des valeurs les plus éthiques et humaines qui soit.

On a pu voir plus tôt un réflexe de l'infraction, de l'indiscipline, les poussant à la transgression de tabous, à la rébellion face à une figure de pouvoir ou de simples résistances quotidiennes à tout ce qui menace leur liberté et expression. On a vu aussi une explication de la fascination pour l'antihéros, de l'attraction qu'il provoque : inclusion de l'écart (the road not taken), sensations du risque, palpation d'individus qui nous ressemblent (hommes apparemment ordinaires, parfois paresseux, idiots, à l'opposé du héros typique inaccessible et modèle pour le spectateur), et motifs de combats compréhensibles et réalistes (individuels au départ). La question que nous posons ici concerne l'attraction du réalisateur pour un thème si récurrent dans son œuvre : l'impression est que chaque film sert à étudier ce mouvement

étrange qui mène un individu à se transmuter, à vouloir s'exprimer pleinement, sans pour autant faire une simple apologie de la liberté. L'approche anatomique révélant les dynamiques de l'expression, les motifs d'actions, vise l'identification du phénomène de résistance dans sa plénitude, même avant que les conflits majeurs déclenchent une réaction en force, conflits qui sont d'ailleurs précipités par l'excès des antihéros, qui ne peuvent s'empêcher de tout transformer en jeu, défi ou guerre. Les personnages principaux semblent soit sombrer dans l'ennui soit vibrer dans la contestation, sans stabilité intermédiaire. N'y a-t-il pas, au-delà de pics de désobéissance ou de refus de l'autorité, un besoin de l'obstacle pouvant façonner les contours d'une liberté jusqu'alors impalpable ? Nous suggérons ainsi que ces personnages libertaires ne souhaitent pas l'absence de freins à leurs actions pour jouir pleinement de leur vie, mais qu'ils cherchent, peut-être inconsciemment, le contact avec un obstacle pour palper leur existence, dessiner le contour de leur être : jusqu'où peuvent-ils aller avant de devoir fermer le cercle de leurs possibilités ?

Notre approche sera double : d'une part, elle reposera sur la mise en valeur de ce désir de l'obstacle dans des scènes auparavant étudiées sous l'angle de la quête de liberté, pour montrer à quel point les films condensent toujours ces deux concepts, au lieu d'alterner leur expression. D'autre part, elle se concentrera sur des scènes-clés représentant le mieux cette quête de tribulations.

En dehors de la mise en valeur du plaisir ou de la nécessité de briser les règles, la mise en scène accentue **la recherche de l'obstacle**, associant presque les personnages à la figure d'Hercule, qui aime se mesurer à différents monstres, pour sentir leur humanité, leur liberté, leur corps, vibrer de réel. Ils fondent leur existence sur une construction par résistance. Au-delà de la figure du père Ubu, de l'Arlequin, qui participe plutôt de la représentation du style des personnages dans leur opposition face à un système jugé absurde, nous étudierons ici le point d'origine, le besoin premier de résistance, nécessaire à la matérialisation progressive de leur liberté.

Larry Flynt correspond bien à cette image : si les affaires, l'argent et les femmes motivent son ascension, elles ne constituent pas sa fibre. Nous avons vu que cette fibre est l'esprit d'entreprise, le retrait permettant la réflexion, qualités d'un nouveau self made man. Mais dans le quotidien ou dans les affaires, il est mû par l'attrait de l'obstacle, magnifiant son espace personnel par l'extension de ses limites.

Concernant la lutte contre les règles infinies par une constante désobéissance, le montage agit par coupures nettes entre une interdiction et l'infraction, comme pour montrer le réflexe du

miroir, de la posture symétrique, rappelant l'art de l'écart. Mais il faut noter la réaction du personnage. Ainsi, au début de sa carrière, lorsqu'on le prévient qu'un bureau de presse refuse de vendre son magazine par peur d'une arrestation, il court le vendre lui-même sous le nez de policiers et de caméras. La mise en scène magnifie la jouissance de Flynt lorsqu'on lui passe les menottes, joie de la liberté inconditionnelle ressentie par le franchissement de sa limite, et ainsi les affaires s'éloignent de son objectif pour être remplacées par l'exposition de la rigidité morale de Cincinnati.

Les cibles qu'il choisit sont parmi les plus intouchables : ses articles, dessins et photographies jouent, par provocations puissantes, sur les images de personnages déifiés par le public, de Jerry Falwell à Jackie O. en passant par le Christ. Ses stratégies de défense sont fondées sur la contre-attaque, et la provocation qu'il érige en art transforme les procès en scènes de jeux romains par une constante création d'obstacles à un procès fluide. Ce n'est pas seulement rationnel puisque certains plans sur Flynt posent la question de la perte de contrôle. Même dans les moments de quasi-folie où l'instinct est la seule ressource derrière la colère, la douleur et l'impatience, la poursuite de la confrontation reste maîtresse.

Attrait du défi, de la résistance à la fluidité de l'existence, peur de l'ennui, art de la provocation, toutes ces tendances reposent en fait sur une quête perpétuelle de sensations, de stimulations intellectuelles et de ressentis, une échappée hors du néant. Il n'est ainsi pas

anodin que Forman nous présente, sous différentes formes et traits humains, des Houdinis cherchant à s'extirper de situations complexes qu'ils ont créées, pour s'évader du vide étourdissant du rien, évasion loin de la mort mais aussi de la banalité, de l'absence, de l'insatisfaction d'une pure survie. Cette figure apparaît sous les traits du vrai Houdini dans *Ragtime*, ponctuant le film aux côtés d'autres célébrités dont les informations sont mises en musique par Coalhouse Walker Jr. Son miroir le plus proche est Andy Kaufman, véritable Houdini du spectacle. Se sortir d'une situation impossible avec son public est un attrait sans limites, le poussant à l'excès, cherchant toujours à gagner le défi, et à ne jamais se laisser transformer par le public en marionnette. Quatre situations illustrent son art de l'échappée avec une surenchère de la difficulté. Toutes proviennent de situations réelles vécues par Kaufman³¹⁴.

Un rapide aperçu de ces épreuves est nécessaire. Dans la première, il cherche à se sortir d'une situation où le public boude : en lui offrant de piètres badinages, le public devient froid et apathique. Une fois cet obstacle créé, Kaufman peut tenter, par sa transformation en Elvis, à le reconquérir. Dans le deuxième spectacle, il s'agit de réussir à faire rire par le silence dans une émission qui ne peut tolérer un temps mort. Sa troisième stratégie est une tentative de spectacle reposant sur l'agressivité et l'humiliation du public, par Tony Clifton ou par le biais du catch. Aigrir le public à l'extrême est le but, mais sans jamais quitter la scène. On le voit enfin en quête d'un espace de liberté au sein d'un monde automatisé comme dans *Saturday Night Live* réduisant le « live » à du programmé (le faux happening). Kaufman joue le jeu puis s'extirpe de l'étouffement du plateau par une improvisation provocante en direct, sans que personne ne puisse l'arrêter, en parfaite liberté après les bâillons imposés par la chaîne (et temporairement acceptés par Kaufman). Comme Houdini, Kaufman cherche sans cesse à surpasser sa précédente prestation. Son besoin d'obstacles pour créer sa situation de spectacle ne lui rapporte pas toujours les effets escomptés (il fait fuir son public, est rejeté de projets, abandonné par sa chaîne), mais il cherche toujours un schéma dans lequel il peut se lier de cordes et de chaînes suspendu au-dessus du vide pour pouvoir se donner la chance de s'en extirper et de retrouver la rassurante solidité du sol, embrassant le risque qu'il implique. C'est par un défi de trop, une injustice ou un rejet total de la vie terrestre qu'ils finissent, pour la plupart, par rester prisonniers de leurs propres toiles.

³¹⁴ *The Real Andy Kaufman*, Eclectic DVD Distribution, 2000.

C'est le film *Valmont* qui travaille le plus cette position ; on pourrait même voir le film comme une étude des personnages à obstacles, des conquérants, des Houdinis de l'amour. Il propose, avec Merteuil et Valmont, deux styles différents de prédation, mais avec une fondation commune : la nécessité d'obstacles permettant la conquête. Cependant, nous n'étudierons que Valmont, car pour Merteuil, comme nous l'avons vu plus tôt, il s'agit d'obstacles imposés qu'elle finit par employer à son avantage de manière stratégique, mais ce n'est pas un besoin inné de l'écueil.

Valmont est un conquérant d'espace, se déplaçant et fonçant sur son objectif, considérant «
»³¹⁵. Les obstacles le stimulent, rendant ses conquêtes plus fortes. Laclos le présente explicitement sous cet angle dans une lettre que Valmont écrit à Merteuil au début du roman, à propos de Tourvel : « Vous savez si je désire vivement, si je dévore les obstacles : mais ce que vous ignorez, c'est combien la solitude ajoute à l'ardeur du désir »³¹⁶. Il nous est présenté sous cet angle par Forman, notamment lors de la scène de la conquête de Madame de Tourvel : un plan représente sa vision prédatrice sur la proie (un plan panoramique comme représentatif d'une vision par jumelles), puis il se précipite vers elle par le biais de la barque, à toute allure, contournant l'obstacle fluvial. Il observe puis fonce, tel un félin. L'obstacle concentrant toute son énergie prédatrice est surtout la difficulté de la capture : Tourvel est non seulement mariée mais extrêmement morale et religieuse.

Même dans le quotidien, il adopte cette stratégie d'attaque : tout est une conquête et la présence de l'obstacle continue de rendre la victoire plus forte. Ainsi, lors d'un dîner, une discussion sur les maris et leurs femmes - la fidélité - est l'occasion pour Valmont de parler à une des femmes mariées, tout en prétendant faire la conversation : il lui demande si elle pourrait être infidèle si son mari était absent. Sous les dehors d'une question rhétorique, il fonce sur son objectif : il lui rend visite quelques moments plus tard dans sa chambre. Les obstacles, ici la présence même du mari à table, ne font qu'amplifier son énergie conquérante. Les refus de Tourvel, sa fuite, le transforment en chevalier. Pour la conquérir, il la transforme elle-même en conquérante par un arc et des flèches ; c'est la conquête du dîner, le moindre élément doit être mérité. Lorsqu'il danse avec les quatre femmes, Madame de Rosemonde, Merteuil, Tourvel et Cécile, il continue sa chasse, posant ses yeux sur Madame de Tourvel au

³¹⁵ Dossier de Presse de *Valmont* proposé à l'occasion de la sortie du film le 6 décembre 1989, Presse, p. 32.

³¹⁶ Choderlos de Laclos, *Les Liaisons Dangereuses*, Editions Gallimard et Librairie Générale Française, Paris, 1958, p. 32.

détour d'un pas de danse extérieur avec Merteuil. Lorsqu'il danse avec elle, il la perce du regard. Par rapport à Merteuil qui agit et séduit par petites touches, camouflée sous des successions d'obstacles, Valmont réduit au possible l'espace entre sa proie et son regard, fusant vers son objet. La caméra joue son jeu, adoptant par exemple un travelling avant sur Merteuil pour représenter l'avancée de Valmont sur elle, presque comme un tango.

Obsédé par la possession, il réagit à une défaite par une conquête. Ainsi, il part à la conquête de Cécile lorsqu'il pense avoir perdu Tourvel. Plus tard, une fois Tourvel conquise, il semble stagner dans l'inaction ; après leur union, on peut en effet voir Valmont dans une humeur plus sombre. La cause est que Tourvel s'offre entièrement à lui : elle lui avoue avoir tout expliqué à son mari dans une lettre déjà postée (on voit la peur sur le visage de Valmont), et elle se pose en sujette, non en objet (« I want to wait on you »). Les courses qu'elle fait au marché sont l'exact contraire de ce qu'il lui a proposé : alors qu'elle veut lui amener les provisions sur un plateau, il lui avait organisé un parcours culinaire nécessitant le dépassement d'obstacles. Image du chaperon rouge qui amène un panier de nourriture, Tourvel ne manque pas de tomber dans le piège et son retour au foyer est marqué, comme dans le conte, par la surprise de l'occupant du lit : le vide remplace le loup. Tourvel ne représente plus une conquête, et Valmont part donc, avant son retour, conquérir Merteuil. Observons un instant les plans du marché.

Les plans se concentrent sur les mains de Tourvel, les paniers qu'elle remplit, et les mouvements rapides et assurés du personnage, suivis par une caméra constamment en mouvement. Appelant la métaphore du chaperon rouge par l'habit et par l'insistance sur le panier, la scène suggère aussi le supplice des Danaïdes alors que Tourvel tente de combler un cœur qui refuse de se remplir (la lettre à son mari, confessant sa trahison et tuant son mariage, la rapproche encore plus du mythe).

La conquête de Merteuil tourne à la guerre lorsque Valmont tente de la transformer en simple récompense : en tisseuse de la toile, elle ne s'est jamais remariée pour rester une conquête potentielle et non confirmée (« so that no one could ever claim to have any rights over me at all ») et ne tolère pas de devenir l'objet. Elle se déplace ainsi vers le lit où elle joue l'ennuyée et, un livre à la main, elle s'offre à lui sans résistance et sans intérêt. Lui ôtant tout pouvoir de séduction, tout obstacle, il refuse. Merteuil sait parfaitement que Valmont fonctionne sur le mode du défi, et le seul obstacle à leur union (union qu'elle ne souhaite pas puisqu'elle refuse d'être une pure récompense), est justement l'absence d'obstacle, et cette connaissance du fonctionnement de Valmont, affichée devant lui, lui ôtant tout pouvoir. La fin du personnage de Valmont s'explique ainsi par une progressive absence de conquêtes, une dissolution dans la limpidité de l'existence, représentée esthétiquement par le liquide couleur sang dont il s'enivre (dissolution interne semblable à une autovampirisation).

Dans les scènes incluant ces deux prédateurs, les dialogues deviennent des **jeux sur les obstacles**, souvent par l'utilisation d'un troisième personnage comme obstacle à une conversation plus franche, rappelant leur travail sur les masques. C'est leur sport favori : déguiser, derrière un échange apparemment anodin, un duel. Les obstacles à un duel ouvert sont nécessaires, ou il n'y a plus de jeu, et il leur faut un public. Cécile, Tourvel et Danceny sont les obstacles de choix, tous touchés par une naïveté qui garantit un jeu sans expositions. Pour donner un exemple, nous proposons de reprendre une scène déjà étudiée, cette fois sous l'angle de l'obstacle nécessaire, dynamique constante des scènes du film, détectable à chaque minute derrière des thèmes plus ostentatoires. Il s'agit de la première scène d'opéra, où Cécile, assise à côté de Merteuil, rencontre Valmont, les présentations se transformant en confrontation implicite. Nos analyses précédentes de la scène avaient révélé l'absurdité des codes sociaux, et l'importance de Merteuil dans l'initiation de la jeune Volanges. Nous nous concentrons cette fois sur les détails résidant à l'extérieur de ces axes.

L'ouverture du duel est réalisée par Valmont. Sentant le regard protecteur de Merteuil, il vient suggérer une attaque : « won't you introduce me ? ». Merteuil répond, ramenant Cécile de son côté en lui suggérant de rester distante. Les regards entre les deux adversaires s'intensifient, et Cécile migre à une position secondaire. Les plans participent de cette mise en scène du duel en triangle, en représentant Cécile au premier plan (obstacle visible car nécessaire), mais Valmont ou Merteuil en points de fuite.

Le duel n'est pas unique, se décuplant à l'infini. Alors que Valmont tente d'engager la conversation avec Cécile, de l'exclure de son alliance féminine avec Merteuil, celle-ci emmène Valmont au loin, dans un autre espace pour lui donner une mission (le nouveau terrain appelle un nouvel obstacle). Valmont répond à cette stratégie d'éloignement en proposant, lui aussi, un nouveau terrain de jeu, précisant qu'il souhaite partir pour Paris, et que Merteuil devrait le rejoindre. Merteuil reste vague et ponctue ses mots d'obstacles à une ouverte acceptation : « give my love to your aunt ». Les mots semblent signifier un refus, mais elle le rejoint quelques scènes plus tard.

Les scènes de conquête mutuelle et de duels infinis, orchestrés autour d'obstacles variés (d'autres personnages, un discours hésitant), s'enchaînent ainsi tout au long du film, Valmont fonçant sur une proie, Merteuil glissant des obstacles sur sa route. Par ailleurs, l'obstacle doit être de taille, comme le révèle sa réaction envers l'idée de conquête de Cécile, proie trop aisée : « you want me to seduce a little girl, who's seen nothing, who knows nothing, who will probably flop on her back out of simple curiosity ? Well you don't need me for that, anyone can do that ». Chez Frears, Merteuil complexifie le jeu pour que Valmont y trouve un quelconque intérêt en poussant Madame de Volanges à faire fermer la porte de Cécile à clé le soir. La porte fermée devient l'obstacle concret à dépasser, exigeant une stratégie minutieuse, ce qui finit par intéresser Valmont. Forman met davantage l'accent sur la nécessité d'obstacles dans le discours de Valmont, sur son besoin de résistance, plutôt que d'explicitement une solution à ce problème. Ainsi, tout comme les paris s'échelonnent dans

Cuckoo's Nest, les obstacles gagnent en envergure : Merteuil visualise pour Valmont un obstacle permanent en parlant de Tourvel, « you'll never have her », et Valmont mord à l'appât, « what do you want to wager », misant une conquête supplémentaire, « you, your body », tandis que Merteuil suggère la plus colossale, « shut yourself in a monastery ». Son erreur sera de penser que Valmont respecte une échelle dans la course aux obstacles, alors que pour lui, tout défi est pris au sérieux.

Ces deux styles trouvent une expression commune dans le film, par une caméra qui devient parfois comme une tête chercheuse, à la recherche d'un personnage. Mise en scène prédatrice, elle est une union des deux stratégies d'approche. Elle n'est pas aussi agressive que dans *Magnolia* [Paul Thomas Anderson, 1999] par exemple, où la caméra fuse dans tous les coins de chaque pièce pour s'arrêter dès qu'elle trouve un personnage, par zooms avant rapides et caméra à l'épaule agitée. Mais elle n'est pas non plus aussi posée qu'une recherche pointilleuse par plan panoramique ou travelling lent, comme on peut le voir dans des films où un personnage parcourt lentement du regard la nature ou une rue pour en identifier un autre³¹⁷. On nous offre au contraire un entre-deux, des travellings avant ou arrière allant au rythme des personnages, la caméra traquant par exemple le futur mari de Cécile ou Madame de Volanges. L'allure est légèrement féline, mais mesurée, une caméra détective plutôt qu'ouvertement violatrice. Ces quelques séquences courtes de recherche d'un personnage contribuent à renforcer la thématique du regard et à rappeler l'approche possessive des deux héros. Ce n'est pas exactement le même point de vue qu'avec Salieri qui, en travelling avant et arrière, parcourt les pièces à la recherche de Mozart, lentement et avec le plaisir anticipé de la découverte du génie. Chez Salieri, il y a la nécessité d'une avancée sans obstacles, l'envie de démasquer le génie avant tout le monde, de le toucher. Cela dit, une fois de plus, Forman a recours à une petite chasse à l'homme au sein d'une foule, magnifiant la possibilité d'une individualité révélée au sein d'une masse informe, et on remarque l'importance de l'obstacle visuel dans le champ de vision, amplifiant la frénésie de la révélation de l'objet.

³¹⁷ Dans *Dancing with Wolves* [*Danse avec les loups*, Kevin Costner, 1991], de lents panoramiques révèlent les bisons avant la chasse.

On constate une tendance dans cette approche prédatrice : non seulement un besoin d'obstacles poussant les personnages à se dépasser, mais aussi le plaisir pris à les élaborer et à les surmonter. On peut rapprocher ce sentiment de l'énergie créative, stimulée par des résistances. Ce n'est pas sans rappeler un épisode marquant de sa vie, où pendant la guerre, il se retrouva face à un chameau échappé d'un cirque. Comme un symbole de paix à ses yeux, « my two-humped dove »³¹⁸, il tenta de le faire bouger alors que des soldats s'apprêtaient à tirer sur la bête par pur plaisir, juste parce qu'elle était sur leur chemin : « the funny thing about guns is that they give your energy an incredible boost »³¹⁹, ou comme il le formule plus loin à propos de son film *Firemen's Ball* qu'il tient à tout prix à faire sortir malgré les obstacles puissants que lui impose le système, « crises spur creativity »³²⁰. Ils ne sont pas plaisants, mais il semble que les moments de création, d'invention, de passion, trouvent leur essor dans le frottement avec ces écueils, aussi insurmontables que l'Hydre de Lerne. Cela rejoint la vision de liberté comme processus : elle n'est pas donnée aux personnages. Ils doivent l'expérimenter, la sentir, la tester, pour l'accomplir. Au début des films, ils sont mêmes privés d'une certaine liberté d'action : McMurphy était en prison, Claude et Kaufman enfants chez leurs parents, Mozart sous la tutelle de son père et du Prince-archevêque. Habités à un certain degré d'enfermement, ils souhaitent rapidement sentir les premiers soubresauts de la liberté, ce qui déclenche les événements des films. Mais ils doivent ensuite

³¹⁸ Milos Forman, *Turnaround*, Faber and Faber, New York, 1993, p. 39.

³¹⁹ Ibid.

³²⁰ Ibid., p. 166.

apprendre à la penser, et non se complaire dans l'insubordination totale. Cet apprentissage est alors logiquement semé d'embûches. Cette idée se rapproche de l'existentialisme de Sartre, qui postule que la liberté s'expérimente face aux contraintes du monde, sans quoi elle n'est pas réelle.

Un autre élément et son traitement suggèrent une **mise en valeur de l'obstacle** : si le désir sexuel est magnifié, le plaisir de la chair est régulièrement avorté par la mise en scène. On assiste à des passions des corps, mais la caméra prend volontairement ses distances au moment du paroxysme ou du simple acte sexuel. Elle part loin du bureau de Larry Flynt lors de son union avec Althea, revenant sur le couple après leur moment passionnel, et la scène du jacuzzi montrant rapidement l'acte se démarque du script original, qui avait prévu la représentation de la jouissance collective (« they all orgasm »³²¹) ; la consommation de l'acte entre Cécile et Valmont n'est pas visible, ni celui de Merteuil avec Danceny (aucune représentation de l'acte ou de corps entièrement nus dans le film) ; McMurphy ne peut s'unir avec Candy sur le bateau de pêche qui se met à tanguer, et même la nuit d'amour de Billy avec Candy n'est pas filmée ; Evelyn Nesbit court nue vers Younger Brother et leur jeu est interrompu par l'arrivée d'avocats ; Lorenzo séduit Inès dans le cachot et la caméra s'arrête sur le choc d'Inès, avant l'union des corps ; Mozart, pourtant libertin, n'est jamais représenté dans l'amour physique, malgré ses multiples conquêtes et son vocabulaire cru, et Salieri ne prendra pas Constanze qui s'offre à lui, interrompant la scène du dévoilement du corps (offrande) par le son de la clochette appelant le serviteur ; aucune scène ne montre la tribu de *Hair*, qui prône pourtant la liberté sexuelle, en train de consommer l'acte, laissant la caméra se concentrer sur les résultats (grossesse de Jeannie, embrassade de Sheila et Claude) et Andy Kaufman, dans une chambre avec deux prostituées, saute sur le lit et les invite à détruire sa série *Taxi*.

Une première interprétation est la pudeur de Forman, qui avoue souvent sa réticence à montrer du sang lors de meurtres ou de suicides (Salieri), son rejet de la pornographie et ses choix d'images sobres, ce qui participerait d'un réalisme litotique de pudeur, où il préfère laisser à l'imagination du spectateur la liberté de combler le vide visuel. Mais la récurrence de l'interruption des ébats oriente le regard vers une autre destination, celle des obstacles, applicable en dehors du contexte de la chair. Claude Poizot voit, dans ce style litotique, un

³²¹ Scott Alexander & Larry Karaszewski, *The People vs. Larry Flynt, The Shooting Script*, Newmarket Press, New York, 1996, p. 28.

intérêt double : « la parenthèse pudique qui affecte la figuration amoureuse, en diffusant l'érotisme, relance l'énergie dramatique »³²². Il voit aussi une lucidité purement féminine :

«

Car, de l'autre côté du miroir, elle est celle qui sait, d'un savoir qui n'est pas celui du discours ni du récit, que l'épreuve sera marquée de souffrance, de mort, d'échec.

»³²³. Si l'on part de cette analyse, on peut accéder à l'interprétation de ce motif comme la métaphore de l'avortement de la jouissance dans la plénitude, signe qu'atteindre son objectif, que profiter de la saisie du bonheur, est illusoire. Seule la tension vers l'obstacle puis le frottement contre la matérialité de l'impasse semble proposer un objectif accessible et, lors de son dépassement, une jubilation possible, mais elle restera temporaire et difficilement satisfaisante : serait-ce là la justification la plus logique de la loi de l'excès chez les antihéros, nécessitant la répétition de l'acte pour tenter, une nouvelle fois, la saisie de son paroxysme ? C'est en tout cas la loi de Kaufman sur le catch : « 'cause I'm gonna do it again, and again, and again and again ». De plus, au-delà d'une vision thématique et philosophique, il y a une dimension esthétique et cinématographique. Filmer une scène inclut toujours contourner certains obstacles : « si vous aviez un sujet incroyable, des dialogues parfaits, un décor sublime et deux acteurs magnifiques, alors vous pourriez juste planter votre caméra, filmer vos trois plans et voilà. Mais comme il y a toujours un problème à un niveau ou à un autre, il faut trouver une façon de le contourner »³²⁴. Naturellement, on ne peut suggérer que Forman aime l'obstacle à la réalisation d'une scène, recherche les défauts pour avoir le plaisir de les combattre, mais on peut avancer que l'obstacle rend la mise en scène plus dynamique parce qu'elle a dû prendre en compte une disposition des éléments la composant relativement complexe et mouvante, et non un cadre lisse qui ne requiert qu'une caméra fixe et des cadrages toujours classiques. Les obstacles favorisent l'innovation et l'adaptation, et ainsi la créativité.

³²² Claude Poizot, *Milos Forman*, Editions DIS VOIR, Paris, 1987, p. 55.

³²³ Ibid.

³²⁴ Milos Forman dans *Leçons de cinéma 2, Milos Forman* de Laurent Tirard, Nouveau Monde éditions, Paris, 2006, p. 17.

3.1.2 L'éternel entre-deux : la maison de verre

Typiquement défini comme l'étranger ou l'intrus rejeté par un système, l'outsider a fait l'objet de nombreux films : on le retrouve dans l'élan de la contre-culture dans *Easy Rider* [Dennis Hopper, 1969], dans *The Graduate* [*Le lauréat*, Mike Nichols, 1967], mais aussi dans *E.T.* [Steven Spielberg, 1982] ou encore *Sideways* [Alexander Payne, 2004]. Souvent représenté comme l'exclu ou celui qui reste volontairement à l'écart, il continue de passionner les artistes par sa position étrange, instable, et par la forte identification que fera le spectateur avec un personnage qui n'appartient à aucun monde précis. Les définitions sont nombreuses, variant par exemple entre le rebelle, l'immigrant, l'exotique, l'indésirable ou le hors-la-loi. Selon le *common law* britannique, un hors-la-loi est une personne ayant ignoré les lois du royaume, menant à une mort civile, une existence d'exclus.

Leur représentation ouvre les portes de la création et renvoie au réalisateur l'image de la position de la plupart des artistes dans le système. Ainsi, concernant Milos Forman, quelle définition employer pour qualifier les personnages principaux de ses films, qui semblent tant en retrait, en opposition, si différents des autres, et pas seulement rebelles ? Quels sont ses choix de représentation de cette position et quelle image de l'artiste renvoie-t-il ?

3.1.2.1 Flottements : entre *in* et *out*

Concernant leur position, un rapide parcours des trajectoires des personnages principaux permettra de confirmer la latence de l'outsider. En effet, ils finissent souvent **seuls** : McMurphy coupé du monde par une lobotomie, Walker seul sur les marches des escaliers de la bibliothèque Morgan au moment de sa mise à mort (et Father délaissé par Mother), Valmont expulsé du groupe et préférant la mort à l'isolement, Mozart seul sur son lit, Larry Flynt sans Althea, Berger seul hippie dans une armée et condamné à mourir au Vietnam, Lorenzo seul devant la foule qui le regarde mourir (et Goya coupé du monde par sa surdité et sa distance), Kaufman seul dans son monde et dans le plan après un rejet total par le monde télévisé. Presque tous y trouvent la mort, s'y réfugiant ou y étant condamnés. Leur mort n'intervient pas comme une surprise scénaristique, comme on a pu le voir plus tôt : leur lente décomposition et leur expulsion hors du monde annoncent leur mort physique. Mais même cette phase descendante n'est pas un retournement. Elle confirme plutôt l'échec d'une

connexion avec le monde ou un écrasement tragique de leur potentiel. S'agit-il d'une position fixe - simplement *out* - résultat d'un ostracisme ou d'une réclusion volontaire après l'échec de contacts ? Le moment de leur mort semble seul correspondre à une image fixe de la position de l'outsider.

Si l'on observe leur progression tout au long des films plus en détails, on remarque qu'ils sont toujours en train d'essayer de percer : convaincre, bousculer, mais aussi appartenir. Quel que soit le degré de répulsion qu'ils éprouvent envers le monde, ils veulent en faire partie, d'une manière ou d'une autre, n'acceptant guère le rejet, intellectuellement et émotionnellement. Comme éternellement entre deux mondes, ces personnages **flottent dans un espace indéfini** sans jamais trouver de paix dans le repos. Etant donné la fréquence de ce motif chez Forman, il semble justifié de parler de représentation, presque d'un leitmotiv. D'ailleurs, Forman insiste lui-même sur cet aspect, le rapprochant de son expérience et le replaçant dans son regard de cinéaste lorsqu'il parle, dans *Turnaround*, d'une soirée dans un bar russe à Moscou en compagnie de Pavel Juráček, un jeune réalisateur. C'est là sa propre définition de la position d'outsider, et il s'agit bien d'une ondulation entre deux magnétismes, et non d'une position fixe. Nous nous permettons une longue citation dans la mesure où elle écarte l'excès du recours autobiographique : Forman lui-même tisse le lien entre une expérience et son identité artistique, fondées sur l'impression d'être un *outsider*.

“

It's the emotion of standing by a glass house and seeing everything that goes on inside, but never touching it, never being touched by it. Maybe this feeling is never quite forgotten, maybe it can't be forgotten, maybe it still reverberates, maybe it always will, because looking back on my films I see outsiders everywhere and I see outsider feelings at their emotional core.

Cette définition nous permet-elle d'identifier avec précision les outsiders ? Si on se fie uniquement aux mots choisis par Forman, on peut penser que les outsiders sont uniquement les intrus, ceux que l'on reconnaît comme n'appartenant pas à un groupe, comme dans la scène de *Hair* où chaque membre de la tribu est montré du doigt par le père de Sheila, qui les dissocie du reste des invités. La caméra joue parfois ce jeu, comme s'il y avait un certain plaisir à fixer le regard sur un élément singulier au sein d'un groupe terne (« odd-looking character » sont les mots employés par le père de Sheila). Cependant, il n'y a pas chez eux de réel désir de s'intégrer à la société ; ils n'entrent dans la fête de Sheila que pour Claude, se moquent de tous les invités, et ils communiquent essentiellement avec d'autres groupes de hippies. Lorsqu'ils sont étrangers dans un monde, comme Berger à l'armée, ils sont des intrus montrés du doigt par les autres, non des outsiders. On peut les voir comme tels lorsqu'ils sont face à d'autres groupes, mais c'est surtout chez Claude et Sheila que réside un conflit, une attraction pour le monde extérieur parallèlement à un dégoût. De même, Chief s'est volontairement coupé du monde et n'aime pas en faire partie, si ce n'est lorsqu'il est avec McMurphy, scènes dans lesquelles il frise le rôle. Sa position *out* est une protection, un mécanisme de défense, et elle est caractérisée par la fixité. Sa sortie finale est presque comme un mouvement *in*, une entrée dans le monde, une naissance, mettant fin à la position *out*.

L'outsider n'est donc pas uniquement une position fixe étymologiquement fidèle au terme anglais et caractérisée par une scission par rapport au monde ; il est surtout flottement,

³²⁵ Milos Forman, *Turnaround*, Faber and Faber, New York, 1993, p. 155-156.

battement, et tensions par rapport à cette position. Il semblerait effectivement que sans oscillation, les personnages soient trop *in* ou trop *out*, et l'oscillation appelle le mouvement de l'image. Cependant, une image fixe existe : elle est celle de Claude dans *Hair*, le visage tourné à moitié vers la tribu et à moitié vers le monde, chantant « where do I go ? » (« où dois-je aller ? »), image du flottement entre deux pôles.

Il convient à présent d'examiner les impulsions derrière le flottement, ce qui pousse les personnages à intégrer le monde ou à vouloir s'en extirper, et cela de manière répétitive, ce qui mettra en valeur les moyens d'intégration et d'échappée de ces personnages, l'accès à la représentation de l'outsider dans une vision complète et non figée dans la position *in* ou *out*.

3.1.2.2 Implications et retraits

Dans la citation de *Turnaround*, un point essentiel est mentionné, notamment à propos de *Cuckoo's Nest* : les motifs des personnages, les raisons de leur désir de contact et de leur percée dans un monde autonome. On retrouve une logique narrative réaliste chez tous les personnages : **l'implication dans le monde est d'abord une nécessité de survie**. En observant la continuité des scènes, on remarque que McMurphy s'implique dans le groupe par intérêt, par exemple lorsque le vote pour le changement d'emploi du temps est évoqué à nouveau (deuxième scène de vote). On le voit alors passer d'un ennui profond à une implication de leader. De même, Goya maintient sa position de peintre pour le roi pour

subvenir à ses besoins (commandes de tableaux représentant les sujets royaux) et par peur de s'impliquer ouvertement dans une dénonciation du pouvoir ou de la religion ; il critique dans l'ombre. Il adopte une position d'entre-deux, plongé dans un monde qu'il craint et qu'il regarde avec distance mais sans le quitter. Son implication dans la vie d'Inès repose davantage sur un sentiment de culpabilité envers cette jeune fille au visage angélique que sur de l'héroïsme : « I won't abandon her again ! », paroles qu'il hurle devant Lorenzo, qui le supplie d'abandonner sa recherche de la fille d'Inès, Alicia. Il reste hanté par son visage, qu'il a inséré dans de nombreux tableaux, éternellement fasciné par son regard, le poussant à une connexion avec elle malgré le manque de lucidité d'Inès après sa libération. Naturellement en retrait, il sort ponctuellement de son effacement : pour peindre la reine par exemple (bien qu'il reste au possible derrière la toile), ou pour suivre une obsession. C'est la même position que Mozart, même si ce dernier n'est pas compositeur de la Cour ; ce sont les besoins du métier qui le font sortir de son refuge musical. Quant à Coalhouse Walker Jr, c'est l'ambition de la réussite dans un monde blanc et en pleine croissance qui le pousse à se lier au monde, tandis que la tribu contacte Claude pour se nourrir. Mais ces motifs suffisent-ils à expliquer cette tendance des personnages outsiders à chercher le contact, voire une certaine reconnaissance ?

Les motivations personnelles sont une réalité mais non un moteur. Elles permettent un déroulement logique de l'histoire, mais n'offrent aucun intérêt dramatique. Ces personnages sont davantage mis en scène dans leur constante oscillation entre leur refuge et le monde que dans leur tentative de satisfaire leurs objectifs pratiques, révélant un **désir de connexion ponctuelle**. Sur quels outils repose ainsi la représentation de ce flottement ?

Plusieurs instruments d'intégration et de distanciation peuvent être analysés, présents chez tous les personnages, et Forman se plaît à varier ses approches, comme en quête d'un panel de représentations de cette position ambiguë de l'homme qui, à la manière de Rousseau, cherche la solitude tout en sachant qu'il ne peut vivre sans le monde. En parcourant rapidement tous les films, on peut mettre en évidence cette multiplicité dans la représentation, en commençant par les moyens d'insertion.

Avec McMurphy, personnage accessoiriste, l'intégration au groupe se fait par l'objet, qui attire le regard par son bruit ou par son image. Ses cartes pornographiques lui offrent une insertion aisée dans le cercle de joueurs de cartes, brisant la routine et dispersant le groupe en attirant quelques-uns de ses composants. Il fera claquer son chewing-gum pendant

les séances de thérapie pour manifester sa présence face à Nurse Ratched, et utilisera à nouveau le chewing-gum avec Chief (ainsi qu'un petit coup de coude) pour déclencher sa parole une nouvelle fois après un prétendu mutisme.

Avec Goya, il s'agit d'une intégration sociale de bienséance (et non de perturbation), et c'est donc par les sourires qu'il s'insère dans le groupe d'invités au repas de Tomas Bilbatua, ou qu'il se fait accepter par le couple royal, même par Lorenzo lorsqu'il le peint. Souvent filmé de côté chez les Bilbatua, il reste invisible, en périphérie, au second plan, de dos ou masqué par des objets. Il est assis de côté en présence du roi qui lui joue du violon, image d'un seul pied dans la Cour. Ses mensonges dans cette scène sont une flatterie sans exagération, dosée :

“How did you like it?”

“Very much, your Majesty.”

“Are you telling me the truth?”

“I am, I am, I was very moved, your Majesty.”

C'est aussi par le rire que Sheila, dans *Hair*, s'imisce progressivement dans la tribu et laisse Berger entrer dans son monde. Dans une scène, Berger prend la place du conducteur dans la voiture du frère de Sheila, et au fur et à mesure de la conversation entre Berger et le frère, la caméra insère des plans sur Sheila, riant aux paroles de Berger, intégrant ce dernier au lieu de confirmer son statut d'intrus, comme le souhaiterait son frère. Comme le souligne Bergson, le rire est une action visant l'appartenance à un groupe, il est purement collectif, et sa fonction sociale est accentuée chez Sheila, qui oscille entre le regard froid et distanciateur de la désapprobation et le sourire ou le rire visant l'appartenance et l'acceptation. Claude, dans une position très proche de celle de Sheila, présente une oscillation par les mêmes outils, et la caméra les met en valeur par le biais du plan large après un gros plan, mimant l'espace d'intégration croissant ; le montage participe également de l'expression du mouvement vers l'extérieur, vers le groupe, par un parallèle entre la réaction (regard froid ou rire) et l'action (geste amical). Ci-dessous sont quelques exemples de ce procédé par plans.

Entre ces deux pôles, le lancement de la pièce de monnaie à Berger

Les provocations et le flirt de Berger : libération féminine, du gros plan (rectitude, étouffement) au plan moyen (décontraction)

Claude emploiera aussi une chanson pour marquer son appartenance à la tribu : *Manchester, England*. A l'origine consacrée aux différences ethniques entre les êtres, elle est chantée par Berger qui désigne Claude par le terme d'étranger. Il plaisante avant la chanson, plaçant Claude dans le rôle : « It's his day in America », « he just got off the boat ». Puis, par la chanson, il perfectionne le tableau.

Manchester, England, England
Across the Atlantic sea
And he's a genius genius
And he believes in God
And I believe that God believes in Claude
That's him
Claude Hooper Bukowski
Finds that it's groovy to hide in a movie
Pretends he's Fellini
Or Antonioni and also his countryman Roman Polanski
All rolled into one

Claude est presque absent dans la chorégraphie, servant de marionnette à Berger, les yeux fermés ; il se réveille après ces premiers vers et reprend la chanson en transformant le pronom *he* en *I* : « I believe in God / And I believe that God believes in Claude / That's me ». A l'origine, dans la version de Broadway, c'est uniquement Claude qui chante, et il n'y a pas

vraiment de scénario. Dans le film, elle est employée dans une séquence de découverte et de délires musicaux de nuit, et la permutation entre Berger et Claude construit un point dramatique : la chanson est l'illustration d'un moment où Claude sort de son invisibilité et intègre un groupe. On peut y voir aussi une résonance avec le statut d'immigrant par la mention de l'arrivée à New York et la vision de l'outsider par Forman dans *Turnaround* : il y a toujours le désir de s'intégrer malgré une certaine distance avec un monde qui paraît parfois violent et étranger.

Enfin, l'attirance d'un outsider pour un groupe est souvent accentuée par l'établissement d'un parallèle avec un autre élément adoptant une position différente, comme un miroir inversé. Ainsi, lorsque Claude est passé de l'autre côté (même si cela est temporaire), Sheila apparaît comme celle qui hésite à son tour. Au bord du lac, une fois la tribu à l'eau, Claude et Sheila semblent hésiter, mais Claude interrompt rapidement cette temporisation pour se jeter à l'eau, laissant Sheila dans un entre-deux. La position de Sheila (la non-convertie à ce stade) met donc en valeur l'insertion de Claude, son attirance continue pour la tribu (symbolisée par le saut dans l'eau). Sa sortie du plan est lente, le laissant venir vers la caméra avant de sortir du champ pour laisser Sheila isolée dans le cadre.

Proche de la bienséance, l'attitude de Coalhouse Walker Jr. est bien une tentative d'insertion dans le monde, et ses moyens d'insertion sont son apparence mettant en valeur sa réussite sociale plus que la couleur de sa peau. Il travaille sa posture, son élégance (habits, voiture), son discours. Tentant de se fondre dans la société en progrès et de faire partie des plus prometteurs, il ne quitte ce rôle que longtemps après avoir été rejeté par toutes les

sangsues du nouveau monde. Doctorow accentue la brillance de ses possessions dans son roman, suggérant le regard des autres : « His car shone. The brightwork gleamed. There was a glass windshield and a custom pantasote top »³²⁶. Dans la répétition de la notion d'éclat (*brightwork* avec le jeu de mot sur *brushwork* rappelant la technique au pinceau, et *gleamed*) s'exprime aussi la volonté de Coalhouse de travailler son apparence à l'extrême, tentant de se polir au maximum pour briller dans ce nouveau groupe (l'Amérique). Le film ne manque pas de représenter cette aspiration, détournée ensuite par les pompiers.

Jeux sur la brillance : polir l'image, se fondre dans le groupe

Détection de la surbrillance (racisme)

³²⁶ E.L. Doctorow, *Ragtime*, Plume, New York, 1996, p. 129.

Ces personnages ont surtout un **irrésistible besoin de communiquer**, et les films montrent bien cette tension par plusieurs détails ou scènes entières. L'ex-femme de Lafayette, malgré une évidente rupture, cherche la réconciliation par la chanson *Easy to be hard*, et elle rejoindra la tribu malgré l'éventuelle menace que représente, pour elle, Jeannie. Ce n'est pas un membre de la tribu ni un personnage principal, mais sa venue représente le désir d'intégration à un monde (la tribu) et provoque la réflexion de Lafayette sur sa position : sa première réaction est le retrait, puis la tribu le pousse à accepter le contact, attiré par l'appel de son ex-femme (pouvoir du chant). La fièvre d'intégration repose sur le jeu de l'actrice qui chante, magnifié par le plan rapproché épaule.

Symbole de la fièvre d'intégration : 'I need a friend'

Retrait et hésitations (Lafayette) : flottements périphériques

Retour vers l'intégration : flottement « in »

De même, malgré lui, McMurphy renoue toujours contact avec un être ou un groupe : il ne boude pas longtemps après que les patients ont refusé de voter en sa faveur, et il finit par les arroser d'eau en riant, tout comme sur le bateau, où il râle après eux, puis râle en riant. Mozart ne peut s'empêcher de rejoindre son groupe de musiciens malgré la fatigue, le surmenage et la culpabilité liée au délaissement de sa famille. Andy Kaufman a besoin de son groupe de méditation, et même du public : son rejet par celui de *Saturday Night Live* qui vote contre son retour le détruit, et il utilise son personnage Tony Clifton, alors joué par Zmuda, comme moyen de se faire accepter par le public en tant qu'Andy Kaufman (son apparition sur scène aux côtés de Clifton, détesté par le public, attire les applaudissements). Et Valmont est animé de ce que Doctorow nomme « frénésie d'appartenance », énergie dispersée le projetant dans des directions opposées jusqu'à l'éclatement.

Tous évoluent donc, consciemment ou inconsciemment, vers les autres, toujours en mouvement, « insane with the desire to become one of them »³²⁷. Un plan dans *Hair* illustre cette énergie, lors de la scène de la prison (non présente dans la pièce originale) ; la tribu chante *Hair* devant les barreaux des cellules renfermant les autres prisonniers en constante altercation, et les attire au dehors par leur cri de liberté.

³²⁷ Ibid., p. 43.

Mais, comme un réflexe ou un instinct de survie, les personnages se trouvent happés par l'isolement et le besoin de coupure, et le scénario ou la mise en scène renforcent cet angle. Car chez Forman, on ne reste pas dans la contemplation de la maison de verre : il y a, entremêlés à ces pointes d'ouverture, les **multiples accès de solitude**. Viennent-ils contrecarrer les élans d'insertion par les mêmes outils ou a-t-on affaire à une esthétique de la réclusion qui s'exprime par des moyens propres ?

Chez Claude Bukowski, le mouvement de repli s'effectue par le prétexte de l'emploi du temps. Lorsqu'il se sent dévier de son chemin, il évoque immédiatement un devoir : les sites touristiques de New York, la nécessité de sortir de prison, et l'armée. Même dans les détails quotidiens, il sort de la tribu par l'idée de nécessité (outil similaire à celui de l'insertion, renversé ici) : l'injonction « give me my clothes » est symbolique par rapport à la liberté vestimentaire de la tribu hippie. Elle marque sa sortie de l'eau, du cercle et de la découverte des sens, et le retour au rationnel par l'insistance sur le respect des codes (temporels et vestimentaires). Claude manifeste régulièrement ce réflexe du retour sur soi ;

c'est un personnage élastique qui ne cesse de se tendre et de se détendre sans trouver de point d'équilibre, observant la tribu plus qu'il n'en fait partie, restant volontairement légèrement en dehors, poussé par un conformisme latent et par le besoin de retrouver ses habitudes et ses références dans cette jungle new yorkaise. La chanson *Where do I go* est l'occasion de le montrer en maître de l'emploi du temps alors qu'une foule pressée lui obéit, dans une danse géométrique qui s'achève par une révérence presque royale, image du terrible désir de se raccrocher à ses obligations tandis qu'il bouillonne d'incertitudes : on a affaire à un parallèle entre les actes (danse géométrique) et le sentiment (chanson)³²⁸ et les paroles sont révélatrices de la peur de la responsabilité : « Where is the something / Where is the someone / That tells me why I live and die ? ».

Arrivée de Claude : du désordre à la géométrie rassurante (armée, emploi du temps, objectifs précis), de l'insignifiant à la maîtrise (la foule à ses pieds)

Mise à vide : dispersion de la foule et isolement → le poids de l'inconnu

Avec Goya, Forman avait employé l'image pour représenter son désir d'insertion, notamment les plans sur ses sourires ou sur son profil. Son besoin de repli est assez

³²⁸ L'idée du maître de l'emploi du temps dans cette scène a été suggérée par Claude Poizot dans *Milos Forman*, Editions DIS VOIR, Paris, 1987, p. 50.

logiquement marqué par le son. Tôt dans le film, Goya se retrouve davantage coupé du monde qu'à l'ordinaire en raison de sa surdité, fait véridique et repris dans le film, mais la mise en scène utilise cet événement comme outil thématique et esthétique. Ses crises, si le mot peut convenir à ces moments où Goya est déchiré par un son perçant le retirant du monde réel, surviennent lorsqu'il refuse d'écouter des propos hypocrites (ceux de Lorenzo accusant Goya d'être un lâche tandis que, de son côté, il profite bien du pouvoir) ou lorsqu'il vit un moment déchirant (l'immolation publique de son tableau représentant Lorenzo). Manifestation physique d'un ressenti psychologique, sa surdité lui apporte également une distance artistique presque nécessaire, ce qui rejoindrait la vision de Jean-Pierre Dhainault : « Défigurée par le silence, la bouche soudain muette des voix universelles ne retrouvera son intelligibilité qu'en se libérant par les yeux. Transcrite en impressions visuelles, Goya la déposera dans les images pour lui redonner voix. La maladie lui aura fait subir une mutation des sens qu'il va représenter au moyen de l'art qui lui est propre »³²⁹. La seule différence est que le film fait intervenir la surdité plus tard, après l'invasion des Français de 1808, tandis que l'Histoire atteste de la survenue de sa maladie en 1797, avant la réalisation des *Caprices*. Le film semble suggérer une vision sombre propre à l'artiste, indépendante de toute perte de l'ouïe, et il utilise ainsi la surdité comme un outil dramatique (crises), symbolique (les moments choisis pour faire intervenir ces crises), et esthétique (une vision encore plus sombre). On retrouve d'ailleurs cette distance envers le monde dans *Amadeus*, avec Mozart qui vit entièrement dans sa tête, certaines scènes faisant entendre au spectateur la musique pensée par Mozart et non les paroles des autres personnages. Goya, en témoin des misères du monde, (« to witness and record what has been happening here » sont ses mots en voix off), observe et critique, sourd aux discours du pouvoir mais témoin oculaire des violences déchirant le pays, surtout lors de la libération française. La voix off est utilisée pour décrire la libération, en opposition sémantique totale avec l'image : alors que cette scène révèle des meurtres barbares, des viols par les Français, des exécutions, de la confusion dans les rues avec l'association des espagnols aux poules piétinées par les chevaux de l'armée française, et de la violence présente également chez les Espagnols, on peut entendre ces mots : « To help liberate Spain, to bring us the noble ideas of the French revolution, liberty, equality, brotherhood ». L'image apporte ici la vérité, et Goya, sourd aux mensonges, l'exposera dans ses *Désastres de la guerre*. C'est la nécessité de la survie artistique, combattant la corruption du regard, et c'est aussi la manifestation d'un dégoût pour le monde dont il ne peut pourtant se couper entièrement.

³²⁹ Goya, *Les Caprices*, Les Editions de l'Amateur, Paris, 2005, p. 9.

La scène de l'autoportrait vise l'expression de cet **entre-deux**, mettant Goya lui-même au centre du regard artistique, soulevant la question de l'identité. Seul dans la pénombre percée seulement par quelques bougies, il peint. Le plan s'ouvre sur son visage reflété dans un miroir et surplombé d'un chapeau orné de bougies lui permettant de perfectionner son autoportrait de nuit. Ici, c'est le jeu sur les lumières qui marque son regard artistique confirmé par l'autoportrait : reclus, mais éclairé. C'est un plan référentiel à l'une de ses peintures les plus célèbres, et on peut apprécier le souci de ressemblance confirmant l'allusion, d'autant plus que le plan sur le tableau est long, appelant l'association.

Dans le film, le jeu sur les lumières est similaire à celui du tableau dans sa fonction : lumière blanche par la fenêtre ou lumière des bougies lorsqu'il peint de nuit, l'effet créé est l'image de Goya dans l'ombre cherchant à se voir clairement. Le tableau suggère qu'il s'observe dans un miroir, et logiquement, Forman montre l'objet de la réflexion.

Le regard critique sera, lui aussi, dépeint par la tonalité binaire : il s'agit de rendre le réel visible tout en restant intouchable.

Portrait du dénonciateur : Goya dans le clair-obscur, le témoin reclus, au regard lucide sur les enfers

Qu'il s'agisse du regard sur lui-même ou du regard sur le monde, Goya sort ponctuellement de son retranchement pour peindre une vérité. De plus, les moments où Goya s'implique dans le monde surviennent après une forme de crise : ce sont les scènes dans lesquelles Goya est brutalement confronté à une vérité qui finit par le hanter, et par le faire sortir de son effacement. Pour représenter ces crises, Forman emploie la relation image-son.

Son implication principale dans le film (du point de vue narratif) concerne Inès et, après sa libération, Goya est sourd, ce qui accentue l'aspect fantomatique d'Inès, qui reste pour lui, une image sans son. Dans ces scènes, Goya est confronté aux effets dévastateurs de l'Inquisition puis à ceux de la Révolution par le biais d'Inès. C'est notamment par elle ou à son sujet qu'il est frappé par l'inhumanité du monde.

Dans la première scène, Goya est seul chez lui, et Inès vient lui rendre visite pour la première fois après sa sortie de prison. Le spectateur est invité à voir le monde par les yeux de Goya puisque la scène est silencieuse. Les seuls bruits perceptibles sont ceux que fait Goya lorsqu'il débouche une bouteille, marche, tourne une clé, et parle (extensions directes de son être). Ces sons sont créés par Goya mais inaudibles pour ce dernier, donc on est à mi-chemin entre le plan subjectif et le plan objectif, dans un entre-deux, comme si le spectateur était présent (il entend ces bruits) mais était également dans la tête de Goya (silence du monde en dehors de ces bruits). On comprend l'arrivée d'une visite par le mouvement des chiens vers la porte d'entrée, tout comme Goya. Même en présence d'Inès, le point de vue de Goya est maintenu

(silence). Cette stratégie peut contribuer à renforcer l'identification du spectateur au personnage, mais l'insistance sur ce travail sonore tend à mettre l'accent davantage sur l'enjeu thématique autour de la distance (l'identification peut même y contribuer). Le recul est représenté : une vision lucide, fraîche et simple des choses apparaît. Ainsi, lorsqu'il demande à Inès si elle dit la vérité à propos de sa grossesse en prison, « swear to God Almighty you're telling the truth », le « yes » d'Inès est silencieux, on le lit sur ses lèvres. C'est un parallèle avec son expérience passée, avec la torture infligée par l'Inquisition pendant laquelle elle hurlait « tell me what the truth is », ne sachant que dire pour faire cesser la douleur, si ce n'est la vérité que personne ne trouvait satisfaisante. En opposition avec les hurlements de mensonges soutirés par la question, son « yes » est silencieux, mais pure vérité. On se place donc, par cette mise en scène, dans l'optique d'une vérité nue, sans décors, sans déguisements, exprimée par cette coupure sonore. Cette concentration sur l'image n'est pas érigée en théorie, puisqu'avec *Amadeus*, on a une concentration sur le son. Il s'agit d'une adaptation au personnage, à son regard, et chez Goya, la vérité est dans l'image, surtout dans celles qu'il garde dans son atelier, dans la mi-pénombre. La distance nécessaire de Goya est maintenue surtout par la surdité permettant, par plusieurs outils de mise en scène, de faire surgir le mensonge et de peindre une vérité simple. Beaucoup ont dit de lui que sa surdité l'avait aidé à voir des images que personne d'autre ne voyait, masquées par l'importance du son. Mais pour connaître le monde, il doit aussi en faire partie, l'intégrer, le menant à une perpétuelle oscillation entre implication (surtout dans la vie d'Inès) et recul (isolement), souvent involontaires. La peur de l'implication est un fait véridique puisque Goya ne savait à qui montrer ses *Désastres* (aux vaincus, aux vainqueurs ?), hésitait à accepter des commandes de portraits, ne savait où se placer entre son besoin de survie et sa nécessaire expression du réel. Dans le film, il se débarrasse d'Inès avant de la reconnaître, fuyant le moindre contact humain. Ce n'est qu'en retrouvant le fantôme de son visage qu'il finit par renouer avec un être humain et à s'impliquer sur le terrain.

A un niveau encore plus social et utilisant le même outil de dissociation image-son, *Ragtime* représente Coalhouse Walker Jr. comme l'outsider dans un monde de Blancs, mais dans une attirance inverse par rapport à Goya. Il veut appartenir au monde et finit par en être éccœuré : on le voit accompagnant au piano les informations (projetées à l'époque dans une salle de cinéma), images concernant surtout des Blancs et mises en musique par une mélodie typiquement noire, représentation esthétique de la scission sociale, comme l'illustre

ce plan, où les Blancs en grand écran effacent la présence de Coalhouse au piano, qui ne peut que les observer et accompagner leur existence.

La position d'outsider se définit donc par une tension : ils sont toujours en mouvement, en perpétuelle errance, dans une continuelle oscillation entre attraction et répulsion par rapport à un autre élément, justifiant le terme out-sider, *qui est du côté extérieur*. Lorsque ces positions *externe* et *interne* sont adoptées temporairement, elles font l'objet de plans représentant le personnage en dehors du cercle, observant ses composants, ou à l'intérieur, vivant en communauté. Le motif du cercle se retrouve dans plusieurs films, symbole de la limite entre deux mondes, et par la courbe de l'onde magnétique qui ne cesse d'attirer et de repousser l'élément extérieur.

C'est la caméra qui dessine un cercle dans Central Park dans *Hair*, contenant tous les danseurs hippies, par un travelling circulaire tournant surtout autour de la chanteuse, et par le regard de Claude parcourant le parc. Le spectateur s'identifie à Claude à ce moment du film (début) puisqu'il découvre, tout comme lui, le monde de New York et des hippies. Il est donc, lui aussi, placé en position d'outsider, curieux, observateur mais aussi méfiant, distance établie par les regards ambigus de Claude. Le cercle est une image récurrente, déjà symbolique dans la version de Broadway, comme le confirme Scott Miller : « the circle plays such an important role in the staging patterns of most productions of *Hair*,

the *Hair* tribes come together to sit, stand, and dance in a circle, to tell stories, to reach back to the beginning and find the essence of

what makes us human and what makes us still so very tribal »³³⁰. La simplicité du motif contribue à l'expression de ce sentiment d'unité collective, que l'on retrouve chez Forman ; lorsque McMurphy et les patients tournent en rond en bateau et rient aux éclats, il fait bien partie du cercle. Le panoramique sur le motif inclue l'eau, la pêche, et un sentiment aussi simple que la joie de la chasse collective, rejoignant le terme « *tribal* » de Scott Miller.

3.1.3 Altérité et identité : la nécessité de l'écho

Dans cette continuelle recherche de stimulations, dans cette tension vers les variations de la linéarité de l'existence, on peut aussi détecter une caractéristique humaine, liée à toutes les situations décrites plus haut : « the very competitive nature of man »³³¹. Compétitions avec d'autres ou avec soi-même, le besoin de se prouver semble tel qu'il meut tous les êtres chez Forman, du petit commerçant de *Black Peter* dans son cinéma tchèque, à Kaufman qui, malgré son apparente désinvolture, aime cependant mesurer ses capacités par le jugement d'autrui. Nous avons vu la prédominance des paris, justifiant le terme de compétition. Nous n'analyserons pas, cette fois, les instruments d'intégration ou d'isolement, mais la mise en scène des tensions entre les deux pôles, de manière plus intégrale, fondée sur l'importance des autres individus. Cette étude vise à compléter celle de l'outsider en insistant cette fois sur la

³³⁰ Scott Miller, *Let the Sun Shine in*, Heinemann, Portsmouth, NH, 2003, p. 5.

³³¹ Milos Forman, *Turnaround*, Faber and Faber, New York, 1993, p. 58.

représentation cinématographique des distensions des marginaux entre les deux bornes mises en valeur plus haut.

L'altérité, évident fondement de l'homme, joue un rôle prépondérant chez Forman mais peu commun. Ses personnages semblent solitaires et indépendants, mais ils restent fondamentalement sociaux, comme on a pu le voir. Les exemples sont multiples dans tous les films et témoignent de l'existence d'une tension éternelle entre l'irrésistible besoin de l'autre et la quête de solitude, comme l'analyse de l'outsider a pu le mettre en évidence. On remarque alors un motif esthétique et dramatique : le gonflement du nombre de personnages au sein de certaines scènes, comme si cette tension était exprimée géométriquement par l'ajout de points d'échos au personnage central, cassant sa tension vers l'isolement pour le dédoubler par d'infinis miroirs. Duos, triangles, tangos, cercles, plusieurs formes viennent configurer ces scènes, dont l'un des objectifs est de représenter l'ambiguïté de la relation à l'autre, un autre obstacle nécessaire et la tension la plus souveraine. Par tension, il faut entendre ici source de conflit mais aussi extension de l'être vers un autre point que lui-même, nécessité et fardeau.

Tout d'abord, le gonflement peut signifier le poids de l'autre, et non la pluralité des identités, représentation d'un **gonflement de l'autre par d'infinis miroirs**, comme l'illustre *Amadeus*. Salieri est l'un des personnages dont le rapport à l'autre est le plus distendu. Pour certains, Nous naît avant Moi, et Salieri confirme cette approche : « I can't think of a time when I didn't know his name ». Il est né dans son rapport à Mozart et existe *pour* lui, ce qui n'est pas sans rappeler les propos de Sartre sur l'altérité: « l'enfer, c'est les Autres »³³². Le conflit est peut-être destructeur, mais c'est précisément ce rapport qui fonde l'identité de ce personnage et qui construit son être.

Son enfance est présentée en parallèle avec celle de Mozart, et sa carrière, en tant que compositeur ou professeur, est mise en perspective par rapport à celle de son collègue et idole, renforçant son identité divisée. De plus, il vit dans une éternelle scission entre l'admiration pour ce génie et la haine et jalousie de cet homme chanceux. Il juxtapose ces deux sentiments dans sa confession au prêtre : « He was my idol. I was jealous ». Depuis l'enfance, Salieri s'est donc développé sur une base double et instable, sur un déséquilibre, une double polarité qui le tiraille sans cesse entre attraction et répulsion par rapport au noyau Amadeus. La confrontation avec l'autre rompt définitivement le semblant d'équilibre qui permettait à Salieri

³³² Jean-Paul Sartre, *Huis-clos* suivi de *Les Mouches*, Gallimard, 1975, p. 92.

de fonctionner. Tant que l'autre ne restait qu'une image, Salieri pouvait nager dans l'illusion du contrôle de son existence : « I liked myself...Until he came. That night changed my life ». Dans cette confession au prêtre, Salieri met le doigt sur l'enjeu grammatical du pronom « he ». L'équation change et s'inscrit sous le signe de la rupture. La santé mentale de Salieri chavire et son désir de posséder tout ce qui peut se rapprocher à Mozart le hante. C'est la rage de voir l'autre posséder un bien qu'il voudrait pour lui-même (le talent ou métaphoriquement dans le film, l'oiseau dans la cage, la beauté pure, la voix de Dieu) ; c'est l'expression extrême d'une jalousie profonde. Elle commence dès l'enfance, lorsque Salieri envie l'éducation paternelle de Mozart, son contact avec le Prince-archevêque, ses opportunités. Il fait vœu de chasteté en priant pour la mort de son père, et une fois libre du joug parental, il désire l'une de ses cantatrices favorites, Cavalieri. Mozart la courtise, et Salieri ressent cette possession comme un affront : « I couldn't bear the thought of someone touching her, especially the *creature* ». Une fois Mozart à Vienne, *l'autre* n'est plus une simple représentation, il devient une réalité existentielle constante, et Salieri ne se positionnera plus que par rapport à cette réalité. Ainsi, dans les plans ou scènes où Salieri est vu seul, sans la présence de Mozart, il est souvent représenté en train de prier pour avoir les opportunités de son rival, son talent, ou pour que Dieu envoie Mozart loin de lui. Cette position d'envieux, d'électron qui se positionne par rapport au noyau, est une honte pour lui, une haine de soi permanente.

Mais ce n'est pas seulement la quête de l'identité de l'alter ego que poursuit Salieri : il est littéralement hanté par l'étrange et improbable union d'un génie et de la *créature*. La dualité cafard-oiseau, l'union entre un homme vulgaire et un génie subtil dans un même corps, le fait douter de la bonté divine, faisant peu à peu de Dieu son ennemi. Pour lui, Mozart est donc l'expression même de la dualité, de la déchirure, et le paradoxe, c'est que l'identité de Mozart semble reposer sur l'équilibre entre ces deux entités. Mozart est vulgaire et obscène et extravagant, mais c'est cette même personnalité, cette énergie et ce désir de nouveauté, d'autre (autre langage, autre façon de vivre en société, autre musique) qui lui donne ce génie, cette musique unique, comme aucune autre existante. Mozart est l'autre dans toutes les définitions possibles. Le fait que Salieri soit hanté par Amadeus, par son rire qui clôt le film et annonce le générique, confirme l'interprétation selon laquelle l'autre est le lieu de l'inconscient. Mozart bat sous sa peau jusque dans ses pensées, songes, peurs et obsessions. Il est également un médiateur de sa conscience : Mozart semble représenter la conscience de Salieri, lui rappelant ses limites ou libérant ses peurs les plus effrayantes comme celle d'être humilié en public lorsque Mozart l'imite de façon vulgaire au bal ; il est aussi son miroir le plus juste, par

l'imitation (personnage sombre), le parallélisme de la mise en scène (les deux enfances), les conflits (les deux musiques opposées, la quête de pouvoir de Salieri contre la passion de la musique chez Mozart). Finalement, Salieri n'est jamais seul, ne peut exister sans l'autre, et la mort de Mozart appelle le suicide de Salieri ouvrant le film³³³.

Ensuite, le gonflement de l'autre s'exprime par l'ouverture géométrique, éclatement des lignes de fuite. On a pu voir avec *Valmont* l'entrée de personnages qui viennent modifier la géométrie de la scène, de duos en trios. On trouve un écho de ce schéma dans *Goya's Ghosts*, leitmotiv du film lorsque les personnages sont en présence d'un tableau. Exprimant la force de l'image, ces scènes reposent sur la peinture de Goya pour apporter à un personnage, souvent Goya lui-même, plusieurs points de résonance.

Au début du film, Inès pose pour Goya et regarde autour d'elle, découvrant plusieurs tableaux, dont celui de Lorenzo, sans visage. La scène devient un triangle, le corps sans tête un mystère qui attire les regards d'Inès et qui déplace l'énergie sur la périphérie. C'est la première ouverture d'Inès sur Lorenzo, presque immédiate. Comme dans cette première scène, elle sera figée sur l'image de Lorenzo au visage sans vie jusqu'à la fin. Plus tard, le duo Goya-Lorenzo est l'écho de cette première scène puisque Lorenzo, qui pose pour Goya, remarque le portrait d'Inès et reste fixé dessus, déviant la relation linéaire entre les deux hommes hors cadre pour inclure une nouvelle ligne. Dans ces deux exemples, c'est le tableau qui domine, qui happe le personnage, et la mise en scène ne force pas le personnage à contempler une nouvelle relation ; c'est, à chaque fois, le personnage qui cherche l'autre du regard, non satisfait d'une relation unique, et qui élargit sa propre géométrie par l'ajout d'une nouvelle ligne de fuite.

³³³ Certains critiques voient même dans cette relation l'histoire d'Abel et de Caïn.

Ouverture sur un nouveau point de fuite : l'appel du fantôme sans visage

*Mise en valeur par le plan large (1) et par le gros plan (2) du changement d'orientation de la scène
entière*

La scène du portrait de Lorenzo vient juste après celle d'Inès, en exact parallèle. Mais cette fois, l'insertion de l'image dans la conscience de Lorenzo est plus forte, et les plans sur le tableau s'accélèrent, avancent et reculent, imitant son regard qui devient fasciné par le visage d'Inès, puis qui tente de l'oublier en reculant, et qui y revient par une intrusion encore plus évidente.

*Parallèle entre Inès et les autres femmes : Dona Tadea Arias De Enriquez³³⁴ ne hante pas
longtemps son regard*

³³⁴ Huile, 1793.

Pendant cette tension des regards entre Lorenzo et Inès, celui-ci oriente son discours sur la tentation en prétendant être l'ignorant dans ce domaine : « This is probably a very naive question but I am a man of the cloth. Do you...Do you painters not become very intimate with your models? It must be very...very tempting, when you spend hours and hours alone with, not only beautiful, but young girl ». C'est sa propre tentation qu'il exprime sous le couvert de l'habit, comme s'il pouvait vivre le désir par procuration, à travers les paroles éventuelles de Goya sur son attirance pour ses modèles. Goya repousse la question par un rire, puis lui demande s'il souhaite que ses mains soient présentes dans son portrait : subtilement, il lui rappelle l'existence de son propre corps, et la scène s'achèvera sur la disparition des mains de Lorenzo sous son habit (trop chères pour être peintes), symbole d'un retour à la pratique religieuse, et à l'oubli nécessaire du désir.

Cette scène est le pivot du film : une fois la trajectoire du regard modifiée par Inès, Lorenzo ne parviendra pas à oublier son premier désir, et ses mains, temporairement cachées et absentes de son portrait, saisiront avec force et passion le corps d'Inès dans les cachots.

Ces géométries sont souvent destructrices, confirmant la nature ambiguë de la relation à l'autre. La psychanalyse et la philosophie ont établi de nombreuses théories sur l'altérité et sur les rapports conflictuels inévitables entre les êtres. De toutes les interprétations et des films de Forman demeure une évidence : le rapport à l'autre fonde l'identité. Ces personnages dépeignent donc, de par leurs orientations thématiques et dramatiques, l'inévitable tension animant les hommes et surtout les artistes ou personnalités irrévérencieuses, les orientant incessamment entre le doux fantasme de l'ermite et le besoin, bien que destructeur et éreintant, d'échos de leurs paroles.

Enfin, un dernier élément vient compléter l'étude : celui de la **puissance par la pluralité**. Deux scènes surtout représentent bien cette idée. La première, dans *Cuckoo's Nest*, est celle dans laquelle McMurphy a besoin du vote d'autres patients pour modifier l'emploi du temps du jour. A partir de ce détail scénaristique clair et simple, Forman bâtit une scène géométrique symbolique, montrant McMurphy presque frénétique dans sa chasse aux patients. Il tente de les ramener au centre, à lui, pour les inclure dans sa nouvelle équation. C'est l'une des premières situations forçant McMurphy à inclure les autres par besoin et non par choix. Le but est peut-être individuel, mais il se rend bien compte qu'il ne peut, à lui seul, remporter son pari contre Ratched.

Cet écho est représenté littéralement dans *Amadeus*. Mozart apporte un autre élément à cette nécessité : la possibilité d'une harmonie plus forte dans la pluralité, par la musique, semblable au travail de *Hair*. En expliquant *Les Noces de Figaro* à Joseph II, il insiste sur la différence entre la pièce de théâtre et son opéra en termes d'expression. Son explication est frénétique, passionnée, et elle est vouée à montrer à Joseph II que son adaptation est bien moins politique que la pièce, qu'il a tenu à en faire une œuvre sur l'amour et non un appel à la rébellion contre le pouvoir. La scène a été légèrement modifiée par rapport à la pièce puisqu'elle se passe devant Joseph II, et non seulement en présence de Salieri, de Vanswieten et de Vonstrack ; elle joue donc encore plus sur la dichotomie entre le pouvoir et l'art. La scène qu'il décrit est une scène de dispute : « the end of the second act for example. It starts out as a simple duet. Just a husband and a wife quarelling ». Mozart amplifie ensuite la scène en insérant des échos à cette dispute, de nouveaux personnages aux motifs variés mais tout aussi conflictuels : « Suddenly, the wife's scheming little maid comes in, it's a very funny situation. Duet turns into trio. Then the husband's vallet comes in, he's plotting with the maid.

Trio turns into quartet. Then his stupid old gardener comes in, quartet becomes quintet ». L'ajout de personnages antagoniques est une construction de tensions qui, ensemble, se lient et s'unissent au lieu de se détruire, à l'image de Mozart, qui puise les tensions dans son environnement et les catalyse en musique. La force des tensions déclenche une surenchère de la création qui n'a plus de limites :

“And so on, and on and on and on, sextet, septet, octet. How long do you think I can sustain that, Majesty?”

“No idea.”

“Guess, guess your Majesty. Imagine the longest time that such a thing could be sustained and then double it.”

“Well, six, seven minutes? Eight minutes?”

“Twenty, Sire, twenty minutes! Twenty minutes of continuous music, no recitatives! Sire, only opera can do this. In a play, if more than one person speaks at the same time, it's just noise, no one can understand a word, but with opera, with music, with music you can have twenty individuals talking at the same time and it's not noise, it's perfect harmony.”

Faire entrer de nouveaux personnages sur scène et les insérer dans les paroles originales du premier crée une cacophonie au théâtre, un brouhaha infernal, mais dans l'opéra, les différentes voix des personnages - chaque personnalité - peuvent se mêler aux autres et fonctionner, même si elles représentent des discours opposés. C'est ainsi, selon Mozart, la forme suprême de l'expression, celle qui permet de fusionner la pluralité et la diversité en une parfaite unité, en une pure expression du réel : « it's realer than any play »³³⁵, disait Mozart dans la pièce. McMurphy montre et découvre lui-même les bénéfices de l'alliance, et Mozart confirme cette idée de force en la soutenant par la possibilité de consonance.

Si Mozart transforme des paroles destructrices en harmonie, il redéfinit aussi des gestes négatifs par des significations positives, comme s'il inversait un négatif pour ouvrir le regard sur une nouvelle réalité. Poursuivant sa description des *Noces* pour prouver que son opéra est bienveillant, il revient cette fois à la scène d'ouverture (scène écrite pour le film par Forman et Shaffer). Il la décrit selon des critères habituels, communs, presque des réflexes d'interprétation, puis la transforme en une célébration de l'amour : « Look, there's a servant, down on his knees and you know why? Not from any oppression, no, but because he's

³³⁵ Peter Shaffer, *Amadeus*, Perennial, New York, 2001, p. 69.

measuring a space, and do you know what for? His wedding bed, to see if it will fit ! ». Il renverse donc la position soumise du serviteur agenouillé en lui attribuant les qualités d'un homme meneur et amoureux. Il mime la scène, lui-même agenouillé devant Joseph II dans une intéressante mise en abyme : ce n'est pas une marque d'allégeance ou de subordination, interprétation première logique si on regarde la scène sans paroles. C'est au contraire un refus de soumission - celui de ne jamais montrer son opéra - et une tentative de persuasion. De plus, il réussit à lui montrer une scène de son opéra - en la mimant lui-même - alors que le début de la scène était une fermeture totale de la Cour à son œuvre, un refus catégorique d'en entendre parler. Le renversement de la position est donc double.

Le plan sur Joseph II confirme le point de vue adopté par le film. Son sourire est comme une libération, un soulagement par rapport à cet opéra finalement plaisant et non politique, et une transition entre l'idée d'oppression et celle d'amour.

Feinte de la tension entre le roi et le sujet : fausse mise à genou du sujet, reconnaissance du roi

S'il réussit à exprimer les tensions du quotidien en une musique harmonieuse et puissante par la pluralité, comment expliquer sa progressive dégradation et décomposition menant à sa mort ? Si la musique est un personnage, il semble que Mozart finisse par être **écartelé par les différentes voix** résonnant en lui, harmonieuses d'abord, puis d'une force incontrôlable, image du créateur qui perd le contrôle de sa créature, rappelant que la relation à l'autre ne repose pas sur la fixité, aussi dévorante qu'enrichissante.

Pour répondre à cette question de manière détaillée et peut-être confirmer cette hypothèse, il faut observer l'évolution du personnage. Sa décomposition devient visible à partir de l'arrivée de Leopold, et par décomposition, il faut entendre l'impossible équilibre entre toutes les différentes parties de sa vie, le plongeant dans l'alcool, une tenue plus que négligée, en particulier sa coiffure, et un besoin grandissant de distractions proportionnel à la quantité de travail dans laquelle il s'immerge. La première partie du film, durant environ une heure, avant que l'on n'entre dans cette phase d'autodestruction, ne nous montre guère Mozart en train de composer (nous avons déjà fait cette remarque à propos de son processus de création dans l'analyse de la diversité). On le voit présenter sa musique, révélée aux Viennois, comme au spectateur, dans l'instant. On le voit face à Joseph II, en tête à tête avec Salieri, mais il nous est présenté comme une étrange et intéressante nouveauté, sans qu'on entre réellement dans sa tête. On reste relativement en dehors, et ce n'est qu'avec la déchirure qu'implique la venue de Leopold que l'on commence à s'immiscer dans sa vie et dans ses pensées (contrairement à sa vie réelle puisque Leopold n'est pas venu vivre chez lui). Jusque-là, il semblait en parfaite maîtrise de sa vie, gérant ses obstacles sans dommages, convainquant la Cour, maintenant une vie de couple assez stable. On a pu apercevoir des moments de déséquilibres annonçant la seconde partie. Par exemple, une scène avec Constanze annonce la scission future qui brisera leur couple : alors qu'elle lui reproche de ne pas montrer ses pages au Kappelmeister, ce qui l'empêche d'être professeur et de gagner de l'argent, il joue au billard dans l'autre moitié de la pièce, l'espace scindé accentuant la séparation naissante. Il ne répond guère à ses arguments et reproches, se justifiant passablement, jusqu'au moment où il gâche une boule en frappant trop fort, échec qui déteint sur son humeur : « Shut up, just shut up ! ». Mozart aime les jeux, mais dans cette scène, c'est le jeu et ses pensées qui dictent son comportement ; ils sont devenus plus qu'une distraction, un substitut. Ils guident son humeur, le séparent du reste du monde, et cet exemple annonce de plus grandes déchirures dans la deuxième partie du film, sur un mode similaire (refuge dans la solitude, aliénation des autres...).

Si le billard représente, à ce stade, un divertissement, les scènes ultérieures l'associent bien à la composition, notamment par le gros plan sur les boules et sur la plume. Le triangle régulier que trace la boule sur le billard (envoyée par Mozart contre une bande, rebondissant contre deux bandes supplémentaires pour revenir à lui) est le substitut du triangle du tempo du chef d'orchestre, métronome mental apaisant toutes les tensions accumulées.

Le billard est présent dans la pièce originale (Mozart aimerait écrire un morceau de musique sur l'art virtuose du billard) et dans l'adaptation de Stéphane Hillel, on peut même apercevoir les narrateurs de l'histoire jouant au billard sur le piano de Wolfgang. Le film choisit de représenter cette union des deux arts, l'impossible dissociation du jeu et de la musique, vision fidèle à la réalité si l'on en croit le biographe Mildred Clary : « Les élèves, les concerts à demeure, les répétitions, en plus du besoin constant de Mozart d'effervescence, de conversation, de rires, de visiteurs, de jeux de billard ; autant d'activités qui peuvent se prolonger jusqu'aux petites heures du matin : de tout cela il a besoin pour composer. C'est au milieu de ce vacarme, de cette agitation, que s'assemblent dans sa tête les idées musicales »³³⁶. Pour les répétitions, on pense à la scène de création de l'air de Papageno de la *Flûte* : Mozart et ses amis musiciens du groupe de Schikaneder, hurlent à tue-tête et forment peu à peu la syllabe *pa*, qui, répétée plusieurs fois, finit par mener à « *papapapapa Papageno...* ». Dans la pièce, c'est avec Constanze qu'il joue, passant de « Poppy », surnom affectueux, à « Pappa-pappa-pappa-pappa », donc le film insiste, à ce stade du film, sur la scission dans le couple et non sur leur connivence³³⁷. La chorégraphie étrange de ses partenaires lui donne l'idée de l'oiseau.

³³⁶ Mildred Clary, *Mozart, La lumière de Dieu*, Pygmalion, Flammarion, 2004, p. 147.

³³⁷ Peter Shaffer, *Amadeus*, Acte II, Scène 13, Harper Perennial, New York, 1981, p.95.

Naissance de Papageno Papagena en pleine effervescence

Concernant le billard, la différence majeure avec le film est que ce jeu est inclus dans les activités effervescentes, tandis que le film l'emploie comme un catalyseur lors de la transmission de la création sur papier. Ce n'est pas une opposition, car le moment de création dans le film a eu lieu, on peut l'imaginer, avant l'écriture sur papier, et Mozart associe dans cette scène le billard à la structure de la composition, et non au bouillonnement nécessaire à l'inspiration ; il reste bien associé à la création (simplement à une étape différente). Forman emploie donc le jeu, notamment le billard, comme instrument de création, qu'il s'agisse de jeux collectifs permettant une certaine frénésie créatrice - jeux de mots, déguisements, répétitions - ou de jeux individuels offrant un isolement bienfaiteur lors de la transmission. Au fur et à mesure du film, les moments d'isolement se raréfient, le billard reste surtout une échappée hors d'un monde pétri de tensions qui, malgré l'inspiration qu'elles procurent, finissent par l'épuiser. Son évanouissement a logiquement lieu lors d'une représentation, au cœur du bouillonnement.

C'est donc la musique - alors que le billard lui permet de réfléchir, de se concentrer - qui commence par le déséquilibrer, devenant une façon de gérer le quotidien de manière envahissante. Ainsi, le sermon de madame Weber (la mère de Constanze) lui donne l'image de la reine de la nuit, passage mental mis en valeur par le montage, qui passe, comme une

ellipse, d'un zoom avant sur la bouche ouverte de la mère de Constanze hurlant des reproches d'une voix perçante, à un plan fixe sur la reine de la nuit chantant d'une voix aiguë.

Sa musique semble donc, à première vue, représenter une échappée hors du réel oppressant, comme le sont ses jeux, mais elle est aussi une expression de ce réel : la reine de la nuit correspond bien à l'énergie de la mère de Constanze, le Commandeur à celle de Leopold. Dans le réel, les paroles sont brutes, se dispersent, n'ont guère de forme ni d'harmonie : la mère de Constanze est pure dissonance. Mais dans le chant, les aigus accèdent à la beauté par des notes précises et délicates, le mutisme de Leopold acquiert une voix aussi sombre que son regard, exprimant le non-dit. Le film suggère la beauté d'une telle inspiration, mais aussi son pouvoir destructeur, tant elle est ancrée dans le réel (impossible échappée totale).

On retrouve cet exact schéma lorsque Constanze lui reproche de ne pas finir le *Requiem*, qui lui rapporterait de l'argent, et de s'attarder sur *La flûte enchantée* pour Schikaneder, qui ne le paie guère. Après une période de léthargie, la musique du *Requiem* (rex tremendes) commence dans sa tête au moment où il lui lance « go back to bed » avec vigueur. C'est une nouvelle fois la musique, ici son besoin de composer, de se réfugier dans son œuvre pour gérer le présent, qui dicte ses paroles et ses actes. Elle remplace son libre-arbitre, se substituant presque inconsciemment et automatiquement à ses propres décisions (mécanisme suggéré par la synchronisation de la musique dans sa tête et de sa réaction). Au fil du film, il se réfugie de plus en plus dans la musique, quittant son foyer le soir pour rejoindre ses collègues de *La flûte* et jouer, jusqu'au bout de la nuit, des airs plus légers qui le libèrent du joug du *Requiem*. Cette immersion finit par l'épuiser jusqu'à la mort : même si les plans sur sa consommation d'alcool et sur son épuisement suggèrent aussi une mort physique logique, le film accentue davantage la force créatrice qui finit par le pousser encore plus dans l'alcoolisme et l'insomnie. On peut donc considérer que, dans ce mécanisme de concentration des tensions par la musique, si les tensions deviennent envahissantes et destructrices, la catalyse par la création devient elle aussi frénétique et puissante, tous ces tiraillements et

énergies finissant par affaiblir le corps frêle du musicien. L'incroyable capacité de la musique à composer à partir d'éléments disparates et dissonants est donc à double tranchant, une telle force centripète pouvant facilement entraîner le créateur en son sein.

Cette étude contribue à éloigner Salieri de Mozart sur la question de l'altérité, bien qu'ils soient tous deux déchirés par un autre. Si Salieri ne comprend pas le lien entre les deux parties de l'être de Wolfgang, ce dernier vit leur union sur le mode de l'harmonie, car ce n'est pas la bassesse du personnage qui finit par le tuer, c'est au contraire une trop forte symbiose avec la musique qui le consume, comme un courant électrique surpuissant provoque un court-circuit. Forman semble trouver une certaine **unité dans la tension entre l'homme et l'artiste** que Salieri ne perçoit que dans la scission, comme le précisait la pièce : « we were both ordinary men, he and I. Yet he from the ordinary created legends - and I from legends created only the ordinary »³³⁸. La personnalité étrange du compositeur, est, contrairement aux apparences, fortement liée à sa personnalité musicale, exposant l'idée que ce besoin de variétés et de nouveau, même sans le quotidien, sous-tend son génie dans la création. L'histoire révèle des paroles crues, mais surtout une dissonance d'après le public entre ses paroles et sa musique. Le monde n'a jamais embrassé cet homme en entier, seul son génie perdure ainsi qu'un questionnement envers l'homme, voire un dégoût pour sa nature. Comme le dit Clary, le monde a souvent voulu préserver une certaine pureté de l'être chez Mozart alors que toute sa personne nourrissait sa musique³³⁹. Il apprécie par exemple les jeux de mots, les assonances, le vulgaire, libération souvent puérile des serres de la vie sociale. D'après lui, il n'y a pas là de contradictions avec la beauté de sa musique : tout son être crée, s'exprime, nourrit sa musique, c'est ce moteur de recherche extrême du neuf et de l'inconnu qui compose l'être vulgaire et bouffon (l'extrême Hanswurst) et le compositeur, la seule différence étant que la musique, par rapport aux simples jeux de mots ou assonances vulgaires, est une réelle composition. La vision de Salieri correspond à celle de la plupart des biographes selon Clary, tant ces derniers éliminent les aspects humains ordinaires de la vie de Mozart pour ne garder que ses traits de génie : « Les biographes ont, la plupart du temps, refusé à Mozart le droit d'être autre chose qu'un génie, et surtout pas un simple mortel capable de s'exprimer (et souvent !) de manière très crue. (...) Mais c'est tout de même la vie et la personnalité d'un créateur qui nourrissent son œuvre et il semble grave, quand on veut

³³⁸ Peter Shaffer, *Amadeus*, Acte II, Scène 9, Harper Perennial, New York, 1981, p. 83.

³³⁹ Margaret Thatcher refusa d'admettre cette réalité après une représentation de la pièce, même au vu des lettres de Mozart envoyées par Peter Hall, lui prouvant la nature scatologique de l'humour du compositeur. Elle continua de refuser cette possibilité : « he couldn't have been like that. » Anecdote narrée par Peter Hall dans l'introduction à *Amadeus*, Peter Shaffer, First perennial library editions, New York, 1981, xii.

examiner cette vie au grand jour, de pratiquer de telles amputations ; d'en dissimuler des éléments importants, pour préserver « la pureté » d'une image »³⁴⁰. Nous reviendrons sur le travail de Forman concernant la mise en lumière de la vérité derrière des images fixes, mais concernant Mozart, il adhère à l'opinion de Clary en mettant en valeur le lien intrinsèque qui existe entre l'homme et la musique. Pourtant, Clary ne soutient pas l'adaptation de Shaffer (première représentation), critiquant avec virulence la transformation de Mozart en un ivrogne et un « idiot du village »³⁴¹. Selon lui, il y a une exagération des faits fondée sur la réalité historique - et scatologique - de son langage. Mais le film et Clary se rejoignent dans le besoin constant de jeux chez Wolfgang pour pouvoir composer, nécessité suprême rapportée par Clary qui fait automatiquement le lien avec la création : « la délectation qu'il éprouve à jouer avec les mots est celle-là même que l'on trouve dans l'harmonie phonétique qu'il choisit pour ses opéras »³⁴².

Destruction et oppression sont donc, jusqu'à un certain point, sublimées par Mozart, retournées en énergie créative, illustrant bien le **besoin de tensions** pour s'exprimer, comme Kaufman, qui crée Tony Clifton par l'art de la décomposition. C'est d'autant plus ostentatoire chez Goya, qui crée ses œuvres les plus intenses à partir de distensions sociales. Ses portraits de figures royales sont montrés dans le film comme un gagne-pain, un moyen de survivre comme peintre. Même s'il conserve son identité dans ces portraits qui restituent la vérité des êtres qu'il peint, la mise en scène ne concentre pas le regard sur les œuvres, mais plutôt sur la position de Goya lorsqu'il peint ces commandes, scènes offrant d'ailleurs d'intéressants dialogues mis au centre plus que les toiles. Les œuvres qui font l'objet d'une tension du regard par le biais de la caméra et de la mise en scène sont celles qu'il cache dans son atelier, celles qui sont présentées au début du film par Lorenzo, celles qui dénoncent.

L'exemple le plus abouti est la scène où Goya réalise une des gravures les plus célèbres de ses *Caprices*, le n° 52, *What a tailor can do* (*¿Lo que puede un sastre !*). L'idée de la gravure lui vient après sa conversation avec le père d'Inès Bilbatua, et le sens de cette création émerge par un rapide aperçu de la scène précédente qui la déclenche.

Bilbatua le supplie de l'aider à obtenir des informations sur la situation d'Inès au sein de l'Inquisition, et Goya se retrouve confronté à sa plus grande peur, celle de s'impliquer. Il se

³⁴⁰ Mildred Clary, *Mozart, La lumière de Dieu*, Pygmalion, Flammarion, 2004, p. 94-95.

³⁴¹ Ibid., p. 367.

³⁴² Ibid., p. 96.

retrouve écartelé entre le désir d'aider Inès et sa famille (représentées par le père Bilbatua), et sa peur de l'Inquisition (représentée par le tableau de Lorenzo en contrechamp). Sa distension est magnifiée par la mise en scène : il est en gros plan lorsqu'il apprend qu'Inès a été interrogée par le Saint-Office. Leur conversation est montrée en champ contre-champ, insistant sur l'importance de l'échange ; puis Bilbatua voit le tableau de Lorenzo et, ignorant son nom mais reconnaissant son visage, il explique qu'il est l'homme à contacter. Goya regarde le tableau hors champ à droite du cadre, et devient distrait, moins concentré sur les paroles de Bilbatua, comme happé par le tableau. L'ombre répartie sur la droite du plan et sur la moitié du visage de Goya, ainsi que sur son regard hors champ sur le tableau, magnifient la montée de sa peur. Il finit par sortir du champ vers le tableau, dans l'ombre, cherchant une échappatoire : « I'm in no position to curry favours from the Inquisition ». Il recule, se retourne, puis hurle son refus : « no ! I cannot talk to the Holy Office ». Bilbatua le suit, avance vers lui chaque fois qu'il recule, accentuant la montée de l'angoisse chez Goya. Il finit par le supplier (« I beg you Francisco »), là où Goya ne peut plus reculer. L'espace met en valeur son rôle dans la conversation : il est ici face à ses peurs mais aussi face à un homme désespéré, et il n'a plus d'espace pour fuir. Il regarde Bilbatua droit dans les yeux, signe d'un changement dans sa fuite.

La scène suivante, présentée dans une quasi-juxtaposition, s'inscrit en continuité et représente la réaction de Goya. C'est la gravure du Caprice, exprimant tout ce qu'il a tu et qui le déchire. C'est sa première action linéairement, comme une réaction viscérale, mais le film nous montre plus tard qu'il a, auparavant, fait appel à Lorenzo pour aider Bilbatua. Forman a donc délibérément placé cette scène avant la suite logique d'un point de vue linéaire, et a mis en avant la linéarité du ressenti. La gravure est une réponse à la scène avec Bilbatua, œuvre représentant les douces apparences du Saint-Office, déguisé sous l'habit religieux, aux intentions dangereuses.

Processus de création : immersion dans l'expression des tensions, étape par étape

La scène de la gravure s'inscrit donc dans une continuité thématique avec celle de l'échange, scène réactive dans laquelle Goya concentre toutes les tensions ressenties lors de sa conversation avec Bilbatua en une création engagée. C'est sa manière de s'impliquer, d'exprimer tout ce qu'il maintient sous la surface, et de dépasser l'aspect destructeur de sa stagnation précédente, par la création : « Goya n'attendait pas la commande ni les suggestions d'autrui pour se mettre à graver : l'eau-forte devint son mode de création le plus personnel et ce fut dans ses périodes de crises existentielles - maladie, guerre, effondrement du pouvoir et réaction politique - qu'apparaissent ses séries de gravures, comme surgies d'une impérieuse nécessité intérieure »³⁴³.

Cette dissection des étapes de réalisation du *Caprice n°52, Ce que peut un tailleur* n'est donc pas seulement une tentative de comprendre le génie par une approche anatomique ; on peut d'ailleurs l'interpréter sous l'angle de **l'envol de l'artiste** qui, dans la pénombre de son atelier, fuse vers la vérité qu'il peut enfin exprimer en toute liberté (œuvre privée). Cet envol vers l'expression complète de l'être rappelle l'image du self-made man, image qui se crée peu à peu, mais ce que nous verrons ici est la fusion de multiples tensions permettant cette expression complexe.

Jean-Pierre Dhainault voyait, dans le processus de création des estampes, un envol presque littéral de la matière : « ce que Goya a voulu enfoncer dans la plaque gravée de tout le poids de son corps, c'est la légèreté de l'envol. Car dans ce travail, la matière elle-même s'envole.

³⁴³ Sophie Renouard de Bussierre, « Rembrandt-Goya », *Goya graveur*, collectif accompagnant l'exposition au Musée des Beaux-Arts de Paris, 13 mars-9 juin 2008, Paris-Musées, p. 64.

»³⁴⁴. L'envol n'est pas pure apesanteur, il est une puissante détonation, mélange de pressions et de détente. On peut remarquer une association de l'individu et du collectif car cette création est soutenue par l'assistance technique de ses employés (entre le retrait et la communauté), ainsi qu'un envol littéral de l'image.

Travail collectif pour une œuvre unique

³⁴⁴ Goya, *Les Caprices*, présentation de Jean-Pierre Dhainault, Les éditions de l'Amateur, Paris, 2005, p. 22.

Envol

Cela confirme que les personnages ne peuvent vivre seuls. Il s'agirait plutôt, comme le propose Peter Hames à propos de *Cuckoo's Nest*, d'une mise en valeur du rôle de l'individu dans le bon fonctionnement d'une vie collective : « *McMurphy's actions can be seen as something more than individualism : as a sense of individual worth being a prerequisite for collective action* »³⁴⁵. Et cela rappelle la position du metteur en scène au sein de l'art collectif qu'est le cinéma, leçon que rappelle Forman à ses étudiants de Columbia : « il faut être ouvert aux apports extérieurs, qu'ils viennent des acteurs, du directeur de la photographie ou du compositeur. La seule intégrité qui compte est celle du sujet, de l'idée qui est transmise dans le film - pas celle du réalisateur en tant qu'artiste. Le cinéma est - et doit être - un art collectif »³⁴⁶.

A première vue, on semble se rapprocher de la vision de Cocteau selon laquelle « on imagine mal une pièce sans crise »³⁴⁷, confirmée ironiquement dans *Turnaround* à propos du communisme : « *in the early fifties, the Party aestheticians wrestled with an ulcerative problem. With communism and its perfect society looming, where, they asked, will our writers get their dramatic conflicts ?* »³⁴⁸. Les tensions semblent répondre à un intérêt dramatique tout en respectant l'étude de l'être humain, restituant avec fidélité son attirance pour les obstacles. Mais Forman va au-delà. Il n'a d'ailleurs eu aucun mal à choisir, dans sa période tchèque, des sujets sans événements importants, même s'il craignait parfois d'être

³⁴⁵ Peter Hames, *Five filmmakers, Part two Forman*, Daniel J. Goulding (Editor), Indiana University Press, avril 1994, p. 70.

³⁴⁶ Laurent Tirard, *Leçons de cinéma 2, Milos Forman*, Nouveau Monde éditions, Paris, 2006, p. 19.

³⁴⁷ Jean Cocteau, *Le Foyer des Artistes*, Plon, Paris, 1947, p. 158.

³⁴⁸ Milos Forman, *Turnaround*, Faber and Faber, New York, 1993, p. 87.

ennuyeux. Pour lui, les tensions sont la vérité même de l'être, tant dans cette poursuite de résistance que dans le mouvement qu'elles impliquent. Si la plupart des personnages n'atteignent pas les objectifs qu'ils se sont fixés, leurs mouvements vers ces points de mire sont la représentation de leur nature, et l'homme chez Forman est, comme le cinéma, éternel mouvement, nid d'infinies tensions qui décomposent, scindent, ouvrent et animent. Le cinéma, et surtout celui de Forman, fonctionnent de manière similaire : les tensions, les énergies diffuses et incontrôlées, permettent la capture du réel, et par la nécessaire structure du film, elles permettent une **réelle création signifiante**, rappelant la possibilité de l'unité dans la diversité par l'œuvre artistique. Nous l'appliquons, cette fois, au processus de création du cinéaste, sur le concept du montage.

C'est ce qu'explique Edward Norton à propos de son travail avec Forman pendant le tournage de *Larry Flynt*. Présent sur le plateau même en dehors de ses jours de tournage pour apprendre le plus possible du réalisateur, il a pu remarquer que certaines scènes entre Woody Harrelson [Larry Flynt] et Courtney Love [Althea] étaient improvisées, en particulier celles de la demande en mariage et de la dispute à propos du baptême de Flynt, toutes deux situées dans le jacuzzi. L'improvisation fut telle que Norton peinait à concevoir le produit fini : la liberté permise par cette approche mène à des moments inattendus, des explorations des scènes dans tous les sens, et ces expéditions dans les recoins des personnages et des scènes sont, au montage, orchestrées en un tout logique et puissant, surtout d'après Edward Norton, qui vante la patte formanienne dans un entretien avec Elvis Mitchell, dans son émission *Under The Influence* :

E.N. "There's a scene between Larry Flynt and Althea Flynt and Woody Harrelson and Courtney Love are two extremely improvisational free form kind of actors and..."

E.M. "Courtney basically has no acting training."

E.N. "Yes, exactly and he left them riff around the subject of their relationship, and should they get married and all these things, and he rolled it and rolled it, and I remember thinking, 'wow, that was just all over the place, he didn't get anything there', and then watching him in the cutting room months later, cutting it back together, he shaped this scene that had never taken place in one go that way, and I remember sitting in the cutting room going 'this is one of the greatest lessons I will ever learn about making movies'. He made me realize how plastic the whole thing was."³⁴⁹

³⁴⁹ Robert Trachtenberg, *Elvis Mitchell : Under the Influence, Saison 1, Episode 5, « Edward Norton »*, TCM, 7 novembre 2008.

C'est l'effervescence, le bouillonnement des acteurs plongés dans l'exploration de leurs personnages, d'autres identités, qui permet d'extirper des moments de vérité pure, et c'est le travail de restructuration par le montage qui finit par donner tout le sens nécessaire à ces bribes de réel captées sur le vif, et une voix humaine harmonieuse faite de milliers de sons et d'images.

3.1.4 Comédie et tragédie : concordia discors

« Life [is] a tragedy cut with a comedy »³⁵⁰. Ces paroles de Forman au sujet d'événements personnels évoquent **la persistance du tragicomique** dans les œuvres dramatiques, et ses films ne cessent de travailler son emploi. Il suffit de penser au rire de Mozart au générique de fin, à celui de Taber juste avant celui de *Cuckoo's Nest*, aux danses et rires de la population dans *Ragtime* après les meurtres et déchirements des protagonistes, aux rires provoqués par Kaufman le jour de son enterrement. La première question qui se pose est celle d'un éventuel héritage : l'alliance délicate de tonalités comiques et tragiques est-elle, chez Forman, une empreinte tchèque, une influence de la nouvelle-vague ? Si le rire peut être rattaché à la culture tchèque, comme nous l'avons vu précédemment, influencé par Kafka, et un mécanisme de défense face à l'altérité, particulièrement employé en Tchécoslovaquie face au nazisme et au stalinisme, le tragicomique de ses films ne semble pourtant pas uniquement marqué par ses propres épreuves. De nombreuses scènes tragicomiques font intervenir les éléments de la définition classique, d'autres correspondent à une utilisation plus moderne du comique dans les films à dominante tragique. Nous proposons donc d'appeler pour l'instant le tissage des deux éléments « tragicomique », dans sa définition de base (mélange des deux tons), et de définir le fondement du tragicomique chez Forman par l'étude des scènes principalement concernées, pour voir si son alliance du comique et du tragique correspond à ce que l'écrivain britannique Samuel Johnson appelait le miroir de la vie, un mélange naturel de tonalités reflétant le tissage réel, le film ne faisant que capter le réel, expliquant la présence inévitable du comique au sein du tragique et vice versa. Emploie-t-il donc le tragicomique comme outil réaliste ou est-ce une manière de rendre le film plus agréable, plus visible, et cela par tous ? A cette problématique s'ajoute la question du style, de la manière dont Forman fera apparaître ce mélange. Nous n'ouvrons pas ici la porte à une analyse de la prégnance du tragicomique théâtral et de ses évolutions au fil des siècles dans le cinéma de Forman, même

³⁵⁰ Milos Forman, *Turnaround*, Faber and Faber, New York, 1993, p. 74.

si le terme trouve son origine dans le théâtre et même si nous pourrions, par moments, effectuer quelques rapprochements concernant les méthodes employées. Il est important ici de restreindre l'axe d'étude au lien entre les tensions, au sein des films, entre les éléments tragiques et les éléments comiques, et à la démarche du réalisateur. Plus qu'une définition du terme tragicomique, c'est une tentative de mise en lumière des moyens cinématographiques mis en œuvre pour le représenter, et des fonctions de ce tissage.

Le rapport entre la comédie et la tragédie est, certes, une fondation universelle, mais il demeure, chez Forman, une tonalité bien spécifique. Revoir *Cuckoo's Nest* peut paraître difficile en raison des multiples tensions, de l'atmosphère étouffante et de l'anticipation de tragédies, mais c'est toujours avec une grande surprise qu'on peut découvrir à quel point le film offre matière à rire. Forman se déclare d'ailleurs heureux d'entendre Michel Ciment définir ce film comme un mélange d'humour et de tragique, tant il tient à maintenir ces deux niveaux, comme dans les films de Chaplin qu'il admire. Sans être un film comique, *Cuckoo's Nest* offre un nombre de moments comiques inspirant réellement le rire, et non seulement le sourire, qui sont très nombreux, presque plus que les moments tragiques ou éprouvants. Pourtant, l'impression laissée par le film est toujours celle d'un moment douloureux, d'un film tendu et profondément déstabilisant. Comment expliquer cette double relation au ton des films, cette impression de constantes tragédies contrastant avec la réalité d'un pouvoir comique ?

Au sein de tous les enchevêtrements, on peut identifier quelques fonctions majeures. La première est la classique - et par là nous entendons la définition théâtrale présente notamment chez Shakespeare - **nécessité du relâchement des tensions dramatiques** permettant au spectateur de souffler - d'autant plus qu'il s'agit, dans *Cuckoo's Nest*, d'un huis clos - et d'être entièrement présent dans les moments de tension extrême. Même si ces baisses de tension sont aussi thématiques, n'étant jamais superficiellement liées au besoin de comique, elles sont, dans certaines scènes, l'un des objectifs majeurs.

Dans *Cuckoo's Nest*, lors de la première séance de thérapie, les rires de McMurphy, en réponse aux paroles et aux gestes des patients, permettent une relaxation libératrice au sein de la zizanie qu'est devenu le dialogue mené par Harding et Taber. Les cris s'amplifient, la caméra accélère les plans entre chacun des patients, et ces gros plans appellent à une forte implication du spectateur. Par les plans plus larges sur McMurphy riant aux éclats en reprenant les gestes de Harding, la tension spectateur-image est relâchée, insérant une

distance et un recul par rapport à la scène, et appelant à présent à l'observation rationnelle plus qu'à l'implication émotionnelle.

Si une scène comporte plusieurs paroxysmes de tensions, on trouvera un relâchement entre chaque point d'orgue : la scène de la salle de bain est riche en tensions dramatiques qui ne cessent de varier. Elle commence par un moment calme où les patients jouent au Monopoly tandis que McMurphy, au premier plan, boude. La léthargie de la scène s'évapore peu à peu au fil des gros plans sur Harding et Taber qui, une fois de plus, s'entrechoquent.

Taber vient énerver Harding, le pousser à bout ; le dialogue s'amplifie et se transforme en menaces. La tension monte donc rapidement, une nouvelle fois soutenue par le rapprochement de la caméra, et McMurphy calme les boxeurs par le jet d'eau. C'est une euphorie libératrice qui dissout toutes ces tensions négatives. On arrive alors à un moment d'accalmie, pendant lequel McMurphy ramène la scène autour de lui, change le noyau. Il finit par parier qu'il peut soulever le bloc de marbre et cette nouvelle tension est, cette fois, une condensation de tous les espoirs de McMurphy et de toutes les curiosités des autres patients, concentrés sur ce bloc de marbre. La tension monte par les plans fixes sur les visages des patients et par le plan rapproché sur McMurphy dont tout le corps est distendu dans l'effort. Une fois l'échec admis, il part et les laisse dans le silence. Entre deux moments de pure tension, qu'elle soit fatigante ou fascinante, la scène fait table rase de toutes les dynamiques de la première disposition, et prépare la seconde. La transition s'effectue ici par un renversement des tensions (extrême libération du jet d'eau) qui permet le retour au centre et au calme. Ces moments n'apparaissent pas comme tragiques au premier abord, mais l'impossibilité d'un réel échange entre Harding et Taber - le blocage d'Harding, son incapacité à faire face aux attaques de Taber - et l'effondrement de l'espoir de McMurphy quant à son pouvoir au sein de l'institut, sont bien tragiques, une lutte vaine contre la fatalité de l'enfermement et de la perte d'autorité, une réalité alarmante qui conduit Harding (avant le jet d'eau) aux bords de la crise (« just touch me once more ! Just once more ! ») et McMurphy à quitter la scène, vidé.

A plus petite échelle, certaines scènes tragiques sont ponctuées de **moments comiques éphémères qui renforcent le tragique** par la force du contraste. C'est souvent le rôle donné aux serviteurs, notamment dans *Amadeus* ou *Valmont*. La première scène d'*Amadeus* est la tentative de suicide de Salieri, ouverture tragique. Au sein des murs de sa résidence se font entendre ses cris, « Mozart », « I killed you ». Le ton est directement dramatique, les couleurs sont sombres avec, comme seule lumière, les lueurs des bougeoirs, et le montage est fluide, procédant surtout par travellings privilégiant l'avancée vers la source du tragique et la découverte lente des décors. Les serviteurs sont alors révélés, et une touche légère s'instille par la révélation d'un plateau adorné de friandises, signifiant les plaisirs du palais. La légèreté est tempérée par l'étrange contraste que les gâteaux et la glace forment avec l'atmosphère tendue. L'anticipation est maintenue, mais dans cet instant, et jusqu'à la porte fermée, elle est assouplie par le possible rôle de la nourriture et une éventuelle déviation de la scène vers des cieux plus clairs. Le rôle des serviteurs rappelle l'emploi classique de personnages de classes sociales inférieures à celles du protagoniste principal au théâtre, notamment Plaute qui, dans

Amphitryon, revendiquait la partie comique de la pièce soutenue par la présence de valets : « I don't think it is proper for me to make it entirely a comedy wherein kings and gods appear. What then ? Since the servant also has a part, therefore let it be, as I said, a tragicomedy »³⁵¹. Au-delà du jeu sur les classes sociales, Forman emploie le motif de la cloison : la porte fermée annonce une barrière à l'élan comique des serviteurs. L'espace inconnu, masqué par cette barrière de bois luxueux, est magnifié par cette séparation entre la légèreté des serviteurs et le possible tragique de Salieri. Les deux tonalités s'amplifient alors chacune de leur côté : un serviteur frappe à la porte et réprimande Salieri comme un enfant (« All right, that's enough, open the door ! »), tandis que l'autre trempe sa bouche jusqu'au nez dans la glace, et Salieri continue d'émettre d'étranges bruits. La caméra intensifie l'anticipation ainsi que le comique par de gros plans sur les serviteurs, plongeant le spectateur dans l'éphémère du plaisir, exprimé par la glace, et dans celui du comique, transmis par le péché du serviteur. Le cri déchirant de Salieri, puis les retentissements d'un objet et de notes dissonantes du piano, mettent fin au comique comme une coupure nette. Les gros plans sur les serviteurs révèlent leurs regards apeurés, la nourriture est rejetée sur le plateau et toute l'attention est à présent concentrée sur la porte qu'il faut franchir, sur l'autre côté (la pièce de Salieri, mais aussi l'autre versant du comique). L'ouverture soudaine de la porte est faite en tempo. Le serviteur prend son élan et la musique de Mozart marque la découverte de la scène (Salieri ensanglanté). La division de la scène entre tragique et comique n'est pas une réelle barrière, les deux tonalités étant ressenties simultanément. Mais la porte permet de faire sonner une tonalité plus que l'autre à certains moments, et l'insertion du comique dans une scène finalement extrêmement tragique ne vient pas perturber la tension dramatique : elle vient au contraire tisser ce moment émotionnel complexe qu'est le choc de la découverte de Salieri en sang.

Cet emploi de la cloison trouve peut-être son origine dans un événement marquant de la vie théâtrale de l'auteur, comme s'il transférait le motif du rideau de scène dans ses films, marqué par le lien entre le tragicomique et le motif de la cloison (la scène a d'ailleurs été écrite par Forman et Shaffer pour le film). En effet, il mentionne cette intrigante union du comique et du tragique observée autour de lui à propos d'une représentation à Slańy de *The Ballad of Rags*, comédie musicale sur laquelle il a travaillé, dans sa jeunesse, avec Jaromír

³⁵¹ Prologue d'*Amphitryon* cité dans *Tragicomedy : its origin and development in Italy, France, and England*, Marvin T. Herrick, Illinois studies in language and literature, volume 39, The University of Illinois press, Urbana, 1955, p. 1.

Tot et quelques personnes passionnées mais inexpérimentées. Observons sa narration pour mieux comprendre la possible traduction en images.

“

The spectators were dying
to see whether the set had collapsed again or what other calamity had befallen us.

Behind the curtain, our stagehand lay unconscious on the floor in a pool of blood.

The shock had knocked him off the tall
ladder and caused the pandemonium among the cheering theatergoers.

„ 352

La narration, employée par Forman avec l'aide de Jan Novak, amplifie d'un côté, la montée du rire et de l'envie de comique chez le public, et de l'autre côté du rideau, la montée de la peur et de la honte, sentiments liés à la représentation. Le paroxysme est atteint lors de la demande collective bruyante d'ouverture du rideau, point d'orgue de la tragédie derrière le rideau puisque c'est le moment choisi pour révéler les détails choquants de la cause du bruit, en une phrase courte et fracassante. Forman lie bien les deux sentiments : le sujet « the shock » est suivi de la tragédie (« knocked him off the tall ladder ») et de la comédie (« caused the pandemonium among the theatergoers »), lien qu'il réitère ensuite en juxtaposant l'ovation et le séjour à l'hôpital du blessé. Par la narration, il exprime l'idée du mot « cut » employé après cette citation (« a tragedy cut with a comedy »), comme le passage d'un plan à un autre, comme si la caméra montrait un plan du public puis un plan du blessé en juxtaposition étrange. « Cut » signifie aussi une certaine distillation, comme l'ajout d'eau à un whisky ou un café trop fort, et ce passage distille le moment tragique par les détails vivifiants des rires du public ; il s'agit donc d'un équilibre fragile entre tragédie et comédie, tension qui

³⁵² Milos Forman, *Turnaround*, Faber and Faber, New York, 1993, p. 74.

reflète les événements réels et que Forman restitue d'ailleurs dans ses films, et il est frappant de constater la similitude entre cet épisode et la scène d'*Amadeus*. Dans la pièce, le public entend les voix de Viennois murmurer « Salieri », « assassin », « I don't believe it », relatant le scandale (Salieri s'accuse d'avoir tué Mozart). Ce n'est qu'à la fin de la pièce que Salieri, en saint patron des médiocrités, se tranche la gorge. Les deux serviteurs (cuisinier et valet) arrivent avec le petit déjeuner et découvrent immédiatement la scène, puis amènent le fauteuil roulant, plaçant Salieri devant le public pour qu'il puisse prononcer ces paroles : « Mediocrities everywhere - now and to come - I absolve you all. Amen ! »³⁵³. Comme dans le film, il ne meurt pas de sa tentative de suicide et finit par se déclarer roi des médiocres. Mais le film place la tentative de suicide au début, pour des raisons dramatiques (élément déclencheur de l'histoire), réalistes (Salieri doit donc logiquement parler à un prêtre et narrer son histoire) et thématiques (il se nomme le saint patron des médiocrités après sa confession, cheminement psychologique plus logique qu'immédiatement après sa tentative de suicide). L'effet tragicomique n'en est que renforcé : le comique des serviteurs serait beaucoup plus faible en fin de parcours, et, placé en scène d'ouverture, il permet l'invitation du spectateur (attiré par le rire collectif) et la mise en valeur du scandale qui devient double (assassinat probable de Mozart et tentative de suicide alors considérée comme un péché).

L'adaptation renforce donc le tissage du tragicomique. L'élément tragique semble prédominer, tout comme dans la pièce, mais il s'agit bien d'un choix, car la mise en scène d'Hillel accentuait le comique, transformant pratiquement la pièce en pure comédie. Pour Forman, on se situe plutôt, comme il le formulait lui-même, dans le tragique entrecoupé de moments comiques. Est-ce là une vision pessimiste ou lucide du monde ? Son passé joue certainement sur son regard, et son autobiographie relate plus de tragédies que de moments comiques, mais la fin des films (souvent ouverte sur l'espoir), la force du comique au sein du tragique et le choix des thèmes (la beauté de la liberté) le rapprochent de la lucidité. En un sens, Woody Allen est plus pessimiste, malgré la force comique de ses films, exprimant souvent l'absurde continu du monde, l'impossible contrôle des forces, même dans le comique. Forman montre aussi ces éléments mais ne conclut pas dessus : il semble toujours y avoir, chez lui, un besoin d'ouverture sur la possibilité du mieux.

Proche de l'emploi de la cloison se trouve **l'abondance de masques**, liée au tragicomique, et que nous avons constatée avec l'analyse des arlequins et de personnages

³⁵³ Peter Shaffer, *Amadeus*, Harper Perennial, New York, 1981, p. 118.

rappelant ponctuellement ceux de la Commedia dell'arte. Les masques sont présents littéralement (*Amadeus* lors du bal, *Ragtime* avec le maquillage du visage de Younger Brother et les cagoules des alliés de Coalhouse, *Man on the Moon* avec la transformation en Tony Clifton), ou métaphoriquement (prétendre être un autre comme les patients de *Cuckoo's Nest* qui endossent le rôle de médecins par des mimiques de visages, Valmont qui fait l'enfant, Berger qui se transforme en soldat et se moque de l'armée), mascarades identitaires, comme le précise Faye Ran-Moseley qui mentionne, de son côté, *Some Like it Hot* [*Certains l'aiment chaud*, Billy Wilder, 1959] ou *Tootsie* [Sydney Pollack, 1982] : « it allows the self to contradict itself, to become another self, or be two selves simultaneously »³⁵⁴. Cette interprétation conviendrait à notre étude puisque les films de Forman regorgent de personnages janusiens qui explorent tantôt un extrême de leur courbe identitaire tantôt l'autre, à l'image du costume de Leopold qui sourit ou se tord de colère. « Comic unmasking »³⁵⁵, pour reprendre l'expression de Ran-Moseley, et qui correspondrait au retrait du costume dans cette scène de bal, révélant la fureur de Leopold sous le sourire du costume, comporte toujours deux sentiments : la peur de la découverte du visage réel, mêlée au comique de la surprise et de la chute du stratagème. La prégnance de l'alter-ego (également forte dans *Turnaround* avec Ivan Passer comme Alter Ego), du double, du soutien, du doppelgänger, formant des couples comme Kaufman-Clifton, Kaufman-Zmuda et Kaufman-public, Flynt-Althea et Flynt-Isaacman (Isaacman se fait aussi tirer dessus, il prononce le discours gagnant à la Cour Suprême), Valmont-Merteuil, Claude-Berger, Mozart-Salieri, fait surgir le moi ou l'extrême du moi chez un autre, « the other self »³⁵⁶, qui rappellerait la dualité des choses et du monde, et que, si une idée existe, son contraire existe aussi : « twofoldness without implying duplication »³⁵⁷.

Le tissage correspond aussi au **combat des antihéros par le rire**. Larry Flynt emploie une stratégie double dans son combat, bombardant les tribunaux par un humour fracassant et un comportement ubuesque (crachant, lançant des oranges, provoquant les juges et affichant un manque de respect envers les moindres conventions juridiques), incarnant deux types de clowns classiques (acrobatique et de caractère), et attaquant les figures d'autorité par la caricature (Falwell), ce qui rappelle Mattacino et les fêtes joyeuses, où le Fou de cour ose

³⁵⁴ Faye Ran-Moseley, *The Tragic-comic Passion, A History and Analysis of Tragicomedy and Tragicomic Characterization in Drama, Film, and Literature*, Peter Lang, New York, 1994, p. 8.

³⁵⁵ Ibid., p. 9.

³⁵⁶ Ibid., p. 27.

³⁵⁷ Ibid.

s'adresser au roi sans vergogne, comme le souligne Ran-Moseley : « it was standard practice to burlesque figures of conventional masculine authority, such as priests and noblemen »³⁵⁸. Il transforme les tribunaux en rings proches de ceux du catch de Kaufman, fait des pirouettes (même chez lui en fauteuil roulant devant les écrans de télévision affichant sa transformation du monde en tabloïde, et son lancement d'oranges s'apparente aux prouesses des jongleurs), créant une pièce de théâtre au sein du film, avec des pics comiques et des sanctions tragiques, le tout dans un ton qui hésite entre ces deux extrêmes, qui choque (Mantke) et amuse (Althea). Le ring circulaire, apparu au XVIIIe siècle et auquel fait référence Ran-Moseley dans son livre, lieu d'une forte mixité d'activités clownesques, est recréé dans la scène de son arrestation par les U.S. Marshals sur ordre du juge Mantke, lorsque la caméra le laisse tourner quatre fois sur lui-même en plan fixe alors qu'il célèbre sa transformation du monde en cirque.

« *Circusisation* », *l'intempérance jouissive avant l'arrestation*

Le combat concerne aussi McMurphy face à Ratched, et dans *Cuckoo's Nest*, on remarque un tragicomique par **enchevêtrement des énergies des personnages**, McMurphy s'exprimant par la comédie, Ratched créant des tragédies. On a ainsi des *scènes McMurphy* et des *scènes Ratched*. Celle qui montre McMurphy en discussion avec Spivey à propos de Ratched est bien une scène Ratched : McMurphy est léthargique et ne pense qu'à elle, obsédé

³⁵⁸ Ibid., p. 12.

par ce monstre. Il évite les questions, utilise à nouveau son jeu de cartes pornographiques pour simuler la légèreté de la situation, mais, dans cette scène, il est terrassé par l'énergie Ratched qui le vide peu à peu. La scène suivante est l'explosion devant le poste de télévision éteint, scène de pure euphorie, libératrice après l'apathie de la scène précédente. La scène du jeu de basket collectif, extrêmement comique (les patients rient de leurs erreurs de jeu, prennent l'offensive, rient de leurs étranges tactiques), est insérée entre la scène dans laquelle Ratched explique aux autres médecins qu'elle aimerait garder McMurphy dans l'institut plus longtemps, et celle où McMurphy, dans la piscine, apprend qu'il ne purge pas une peine mais qu'il sera traité indéfiniment si l'institut le souhaite. Ces deux moments tragiques (traitant de l'enfermement éternel de McMurphy) sont mis en valeur par la scène du basket qui amplifie cette énergie, la rend réelle pour mieux exprimer son emprisonnement. La séquence du vol du camion et de la pêche est, elle, entièrement comique, du vol de l'engin à la prise du poisson, sans aucune tonalité tragique. Loin de l'institut, le tissage ne semble pas nécessaire.

Si l'on considère certaines scènes comme des *scènes McMurphy* ou *Ratched*, on ne peut cependant s'en tenir uniquement à la thématique, ni même à l'atmosphère générale. C'est bien McMurphy qui donne le ton. Dans la scène de la séance de thérapie où il exprime sa colère envers les patients qui l'ont laissé dans l'ombre à propos de sa liberté au sein de l'institut, les patients finissent par se rebeller et par se libérer (à leur échelle, comme nous l'avons vu). Ils rient de Harding qui a perdu sa cigarette et qui la cherche dans les jambes des autres, Harding rit de lui-même quand Ratched lui reproche sa conduite, et l'atmosphère semble se détendre, mais ce n'est pas une scène de pur comique ni de libération jouissive car McMurphy n'y prend pas part. La scène reste tendue ; ce soulèvement marque une avancée collective contre Ratched, sur le point de perdre son sang-froid, et l'absence de McMurphy, qui cherche à tout calmer et à revenir sur sa propre situation, marque un frein dans l'élan comique de la scène. Il emploie des mots vulgaires quand il leur dit qu'ils ne sont pas fous, ce qui enclenche le réflexe du rire, mais cette fois, McMurphy n'encourage pas la révolte par le comique : « You think that's funny ? ».

Pourquoi la tonalité de la scène est-elle tant fondée sur McMurphy ? Pourquoi reste-t-il au centre ? Tout simplement parce que le film l'a associé à la source du comique. Plus tôt, lorsqu'il apprend à Chief à jouer au basket pour la première fois, la scène est à la fois une démonstration de la volonté de McMurphy de s'amuser et d'entraîner tous ceux qui l'entourent, et une scène très comique. L'alliance des deux nous pousse dans le personnage de McMurphy, dans son territoire lors de ce jeu de basket avec un ennemi invisible. Le comique

réside surtout dans le rapport de McMurphy à Bancini, ce dernier le tenant comme il peut sur ses épaules, repartant soudain dans le mauvais sens vers le banc puis revenant au panier lorsque McMurphy l'oriente dans le bon sens d'un petit coup de bassin. C'est l'aspect mécanique et impromptu des deux corps qui crée le rire et le seul spectateur de cette scène qui peut en rire, c'est nous. Les autres sont impliqués (Chief, Bancini, Black Boys) et Ratched est furieuse. Le comique se répercute donc chez le spectateur qui intègre le monde de McMurphy et sa joie sans limites. Ainsi, lorsque McMurphy rit dans les scènes ultérieures, il donne le ton de la scène, et son air renfrogné dans la séance de thérapie tendue empêche le comique de devenir majeur.

Une technique similaire est employée pour permettre au spectateur de se lier à un personnage par le biais du comique, ce qui se produit souvent dans d'autres films, avec Berger ou Coalhouse Walker Jr. Avec Billy Bibbit, la caméra est souvent en gros plan, et lorsqu'il rit de lui-même, ce moment comique montre l'illumination de son visage, coupé net par les paroles de Ratched qui le ramènent au tragique de sa vie (oppression maternelle par le biais de l'infirmière). Le comique, inséré brièvement dans une discussion oppressante (la scène la plus nette sur le tragique de la vie de Billy), est un interstice permettant au spectateur d'entrer dans le personnage et de voir les scènes ultérieures de l'intérieur, de son point de vue. Ce n'est pas lui qui donne le ton des scènes, car il n'est jamais à la source du comique, mais il demeure l'écho du comique, repéré par les autres, chez lui.

Enfin, le comique inséré au sein d'une tonalité tragique ou dramatique permet, à la manière des techniques précédentes établissant une connexion entre les personnages et le spectateur, **d'exprimer et d'embrasser une certaine étrangeté**. On revoit Valmont salir le sol du château (honte ou joie de l'infraction ?), Goya jouant avec le sens des mots avec Inès (les sorcières et les fantômes) ou Lorenzo (plaisanterie et vision unique d'un personnage peu commun).

McMurphy est, lui aussi, intrigant au début du film. On ignore les raisons de son arrivée ; on peut donc s'attendre à un personnage fou, étrange, anormal. On le voit rire comme un fou une fois libéré des menottes, et embrasser un gardien. Ce moment était important pour Forman, qui a d'ailleurs demandé à Jack Nicholson d'embrasser l'autre gardien, et non pas celui qui était prévu dans les répétitions. La surprise est ainsi bien lisible chez le personnage, spontanéité qui ajoute beaucoup au comique.

Ce moment brise la tension de l'arrivée, enraye l'anticipation du spectateur, et avec la musique qui s'enclenche, guillerette et douce, la tonalité est ouvertement joyeuse, tempérée par l'atmosphère carcérale de l'institut et l'attente de la découverte. La scène n'est donc pas purement comique, mais l'atmosphère dramatique attendue, ainsi que l'univers sombre de l'institut, sont distillés par ce moment comique et se diluent quelque peu pour restituer un mélange de réalités et embrasser cet étrange personnage. Le tragi-comique participe alors de l'émergence du réel qui frappe là où on ne l'attend pas, à l'image de ce baiser de McMurphy inattendu même pour l'acteur qui le reçoit.

C'est encore plus évident avec la découverte de chaque patient autour de la table de blackjack. McMurphy fait l'Indien devant Chief et hurle, comique accepté par l'écho qu'il trouve chez Billy Bibbit qui sourit. Ce moment vient détendre l'atmosphère alors qu'on découvre l'étrangeté de chaque patient : Cheswick et Martini semblent être de grands enfants, Bibbit bégaye, Harding semble sévère, Chief est muet et impassible. Dans cette tension du regard qui cherche à comprendre un nouveau monde bien spécifique, le comique créé par McMurphy et encouragé par les patients permet d'intégrer cette scène, d'embrasser l'étrange et d'attiser la curiosité du spectateur. C'est un mélange de tonalités qui forment une ouverture sur ce monde clos au lieu de le présenter ouvertement comme une tragédie ou un monde trop distant et froid, ce qui pousserait le spectateur à la juger comme telle sans questionnement (on aurait pu avoir l'absence de musique ou une musique plus sombre, McMurphy moins guilleret feignant la folie d'une autre manière, des patients encore moins ouverts et ne répondant pas à McMurphy). Par cette distillation, la démarche est réaliste, et elle est une invitation.

Le roman de Kesey montre lui aussi de nombreux moments comiques, presque tous ayant, à leur source, une parole ou une action provocante de McMurphy. Mais la narration est

personnelle : tout est montré du point de vue de Chief, qui se noie dans la peur de l'institut et dans les nombreuses drogues qu'il lui fait prendre. Le lecteur est appelé à prendre parti rapidement, et à juger. Le comique est davantage ponctuel, bien qu'entremêlé aussi avec les récits d'événements tragiques (avec plus de morts que dans le film). Ce que vise Forman avec l'association du comique et du tragique est l'attirance - ou la tension - du regard du spectateur vers le cœur de ce monde, l'appelant à observer, souffrir et se libérer comme les patients ; bref, il cherche à créer une implication maximale, et il est intéressant de voir qu'il n'y a pas d'antagonisme entre ces deux tonalités. Il y a bien une alliance dans la mise en scène, une complémentarité, un équilibre mouvant qui change sans cesse de position au fur et à mesure que le tragique évolue vers sa révélation ultime.

Inversement, **le comique n'a de puissance que s'il est soutenu par une forme de tension**. Il s'agit là d'une fondation du comique : on la trouve dans la conception d'Annette Bening (Merteuil) qui, dans un cours qu'elle donnait au Conservatoire, insistait déjà sur l'alliance des deux tons : « The best comedy comes from the most serious place »³⁵⁹. Forman travaille cet aspect très explicitement dans *Man on the Moon*. Déjà, dans les shows d'Andy, on ne sait jamais si l'on doit rire ou non, et surtout, si le rire est sans danger, s'il est permis, ou si la scène va virer à la tragédie de l'humiliation de l'artiste sur scène. De plus, Kaufman refuse de proposer des blagues qui ne sont qu'une livraison de comique sans investissement du public, une forme basse (vue également dans *Taxi*). Il refuse donc d'être la figure du « hired fool »³⁶⁰, première catégorie de pitres chez Ran-Moseley. Dans cette classification apparaît ensuite l'imitateur, que Kaufman rejette tout autant en étant le pire imitateur au monde (pour Jimmy Carter). Il refuse la troisième catégorie, « natural fool »³⁶¹, qui correspond à une vision systématisé par des aberrations physiques ou mentales (il refuse de faire Latka sur demande, s'amuse de la vision stéréotypée du catcheur qu'il interprète par le public). Sa façon d'obtenir des rires honnêtes et purs, complètement spontanés et puissants, est de surprendre après une démonstration d'incompétence totale. On a pu voir plus tôt les détails de cet art du contrepoint, et c'est bien la définition qu'offre Kaufman à propos du comique. Refusant le titre de « comedian », il offre une forme de comique reposant sur la création de tensions, de moments tragiques (l'échec du comédien, l'humiliation publique) qui,

³⁵⁹ Mentionné par Teri Hatcher, élève de Bening, dans *Inside the Actors Studio*, émission présentée par James Lipton le 18 septembre 2006 sur *Bravo*.

³⁶⁰ Faye Ran-Moseley, *The Tragic-comic Passion, A History and Analysis of Tragicomedy and Tragicomic Characterization in Drama, Film, and Literature*, Peter Lang, New York, 1994, p. 15.

³⁶¹ *Ibid.*

lorsqu'ils s'évaporent, deviennent comiques, créant une quatrième et nouvelle catégorie, si toutefois le terme catégorie est appropriée, car Kaufman sort sans cesse des gonds de tout type risquant de se créer. Il pourrait être qualifié de « trickster »³⁶², celui qui prend au piège, stratégie à double tranchant. Il reste malgré tout l'image de l'insaisissable, de la tonalité ambiguë, qui rappelle parfois Ludvik du roman *The Joke* de Milan Kundera (mentionné aussi par Ran-Moseley à propos des multiples visages du trickster) : « I made believe I had an extra layer of skin, invisible and impenetrable (...) who was the real me ? »³⁶³.

Le tragicomique est donc bien un outil réaliste. Outre les extravagances clownesques d'antihéros prêts à tout pour secouer le monde et en révéler les failles dans des scènes euphorisantes et tendues, les films présentent une forme d'équilibre des tonalités qui les laissent éternellement en puissance, et si l'on en croit Faye Ran-Moseley, la figure du fou ou de l'idiot joue un rôle central dans ce tissage, bien que l'auteur fasse référence à un archétype : « the archetypal fool remains a source of inspiration and renewal. He remains in the vanguard, showing us the way - the right way and the wrong way. He will, however, never tell us which is which. Therein lies the potential for tragedy, comedy, and more often than not, tragicomedy »³⁶⁴. Ce que l'on peut appliquer à Forman est l'impossibilité de savoir où vont les scènes, si elles se dirigent vers le comique ou vers le tragique, métaphore de la difficulté de saisie du réel. L'incertitude n'est pas non plus extrême, et nous reviendrons sur cette capitale retenue dans la représentation du mystère.

³⁶² Ibid., p. 16.

³⁶³ Milan Kundera, *The Joke*, Perennial, HarperCollins Publisher, New York, 2001, p. 33.

³⁶⁴ Faye Ran-Mosely, *The Tragic-comic Passion, A History and Analysis of Tragicomedy and Tragicomic Characterization in Drama, Film, and Literature*, Peter Lang, New York, 1994, p. 55.

3.2 Brouillages

On a pu remarquer, avec l'outsider par exemple, l'antihéros, le self-made man, que les définitions classiques de termes et de concepts sont soumis à une transformation par les films. Comme le processus de désacralisation, qui redynamise les objets et les idées pour leur attribuer une fonction nouvelle, celui du repositionnement, de la nécessité de nouvelles caractérisations, alimente chaque représentation des éléments du monde, qu'il s'agisse des personnages le composant, de traits de caractère ou de structures sociales. Par une approche parasitique, le réalisateur appelle le spectateur à repenser des choses connues, à relire des images classiques, pour découvrir, derrière elles, la possibilité d'un sens tout autre. Cette stratégie du brouillage participe de l'expression d'un réel empli de mystères et constamment soumis à la loi du doute.

3.2.1 Redéfinitions

Bien que de nombreux sujets soient soumis à cette stratégie parasitique, nous nous appuyons sur ceux qui représentent le plus un travail de redynamisation et qui envahissent les films de manière indéniable. Ils sont liés à l'étude de la nature humaine, à celle du processus filmique, et de manière plus générale et métaphorique, à celle de la structure du monde.

3.2.1.1 Folie

« Expliquez-moi comment l'homme raisonne et je vous dirai comment il déraisonne »³⁶⁵. C'est ainsi qu'Esquirol, père fondateur de la psychiatrie, parlait de la folie, maladie mystérieuse qui, au travers des siècles, a évolué vers des définitions de plus en plus nuancées. Chez Forman, elle concerne un film entier (*Cuckoo's Nest*, dont le titre rappelle certes l'oiseau qui va pondre chez les autres, mais aussi la notion de folie), de nombreux thèmes d'*Amadeus* et de *Man on the Moon*, plusieurs scènes de *Goya's Ghosts* et de *The People vs Larry Flynt*, et certains actes de *Valmont*, de *Ragtime* et de *Hair*. Et pourtant, aucun de ces films ne semble associé à une étude de la folie. Ils ne présentent pas les images classiques du fou et ne s'attardent pas sur l'aspect médical de ce dysfonctionnement, même

³⁶⁵ Claude Quétel, *Images de la folie*, Gallimard, Italie, 1990, p. 9.

Cuckoo's Nest. Il y a pourtant, comme on a pu le voir au début de cette étude avec les antihéros devenant presque fous, une fascination pour la folie (on entend ici la définition basique du comportement considéré comme anormal). Chaque film aborde le thème, qu'il soit central ou périphérique, mais il n'y a jamais de validation du terme « folie ». Ainsi, la folie semble s'inscrire dans la démarche réaliste du réalisateur. Forman rejette-t-il ce terme trop facilement employé pour distancier les indésirables, propose-t-il une nouvelle définition de cet état étrange caractérisé par l'extrême, ou utilise-t-il cet état passionnant et déroutant pour confronter le spectateur à ce qu'il appelle la normalité de la folie, rejoignant son thème favori sur les obstacles à la connaissance ? Pour répondre à cette question, il faut déterminer les scènes dans lesquelles les films mentionnent explicitement la folie, qui est à l'origine de cette caractérisation, et les raisons de ce positionnement. Il faut aussi comparer la représentation de la folie dans ces films avec les images connues (des peintures du Moyen-Âge aux photographies modernes par exemple) pour savoir si celles de Forman sont un rejet de ces images par allusions explicites, ou si elles utilisent consciemment les éléments psychiatriques de ce monde (décor, méthodes...), et enfin il conviendra d'étudier le rapport du spectateur avec ces images pour orienter le propos.

On peut déjà confirmer une forme de rejet de la définition première (trouble mental), dans les scènes où elle est explicitée par certains personnages. Ils qualifient le héros de fou, employant divers adjectifs communs, mais rien, dans ces scènes, ne soutient leur vision psychiatrique. Il s'agit davantage d'un **rejet de l'autre**, d'une distanciation par association à un comportement extrême, rappelant la folie.

On trouve cette distanciation dans *Ragtime* avec le procès d'Harry K. Thaw pour le meurtre de Stanford White. Ses avocats tentent de démontrer une folie passagère pour lui éviter la condamnation pour meurtre au premier degré (exécution), preuve d'une définition purement stratégique, et plusieurs commentaires, apportés par divers personnages, sont soumis au doute : lorsqu'Evelyn déclare qu'il est fou, « he's crazy though, you know », c'est après avoir hésité à confirmer qu'elle ne souhaite pas le voir exécuté, pur rejet d'un mari envahissant.

On retrouve cette forme relationnelle chez les frères Flynt, surtout dans leur enfance. Jimmy ne sait comment intégrer la violence et l'insubordination de Larry, qui vient de jeter une cruche à la tête de son père ivre : « People will think you're crazy ». Une similaire

distanciation s'observe chez les parents d'Andy Kaufman (« that kid is totally meshuga »³⁶⁶), chez Lorenzo qui rejette Inès (« that poor woman has lost her mind ») ainsi que chez le maître de l'asile qui critique l'avarice de Goya (« you must be crazy, and take it as a professional opinion ! »). L'emploi de « people » chez Jimmy est un détour lui évitant de confronter son frère directement, et la folie est le miroir choisi pour tempérer le caractère fougueux de Larry et en chercher la source. On a bien affaire ici à une simple distanciation insufflée par le refus de comprendre l'autre, de l'accepter, et à une peur de la ressemblance (frères) avec un comportement dissonant. La réponse de Larry invalide d'ailleurs le terme psychiatrique par la revendication d'un geste rationnel (« I'm just trying to make an honest buck »), opposant l'hypocrisie du père buvant son alcool à l'honnêteté avec laquelle il déclare gagner son argent, d'où le mot « honest » impliquant un travail individuel. Mais la caméra qui coupe sur un dollar glissé dans la culotte d'une strip-teaseuse quinze ans plus tard vient soulever la question de l'honnêteté dans un autre sens, celui de la vertu, du respect de la loi morale (gagner *honnêtement* sa vie). Si le film refuse de qualifier la pornographie d'immorale, par ce montage, le spectateur est malgré tout appelé à questionner le personnage et à chercher à comprendre ses motivations, donc à le définir autrement que par les mots qui sont proposés par les autres personnages le jugeant. S'il ne semble pas fou, est-il cependant honnête et moral comme il le prétend ? La recherche d'une définition adéquate est donc exprimée par cette tension entre le rejet des dires de Jimmy par Larry, l'acceptation momentanée de ceux de Larry par le spectateur, et le nouveau recul sur le personnage par la suggestion de l'immoralité, le tout en quelques secondes (tension prégnante). La folie sera assidûment posée comme problématique et toujours soumise à une tension herméneutique.

Ainsi, plusieurs moments confirment la force du rationnel chez Flynt, comme la revendication de ses ressources intellectuelles pour contrer les attaques (refus de prendre des drogues une fois sa douleur éliminée par chirurgie), son besoin de se concentrer au lieu de s'amuser avec Althea lorsque le travail l'appelle (lors de sa critique de *Playboy* ou de son entretien avec Isaacman sur ses problèmes judiciaires), et esthétiquement les nombreux gros plans sur son regard déterminé. Mais aucune explication n'est donnée pour sa soudaine conversion à la religion ou pour certains excès dans les tribunaux, soulevant à nouveau la question : n'y a-t-il pas une forme de folie dans l'extrémité de ses actes, à savoir une absence de mesure des risques, ou une démesure quittant le rationnel ? Forman avoue ignorer le fond

³⁶⁶ Mot d'argot yiddish pour « fou ».

du personnage. On est à l'évidence loin de la folie puisque tous les moments l'associant à un fou sont condamnés : la camisole qu'il porte comme sanction de son insubordination envers le juge ne fait intervenir aucun élément clinique justifiant l'incarcération, et le montage favorise la rapidité de l'emprisonnement, l'absence de justification médicale.

L'enchaînement des deux scènes s'effectue par une continuité de motifs - l'habit des gardes, identiques lors du procès et lors de l'incarcération - pour renforcer la continuité logique des actes et la prégnance du thème les unifiant (l'enfermement excessif et systématique).

L'incarcération psychiatrique est entièrement rejetée, renversant l'image pour définir le monde, et non Flynt, sous les traits de la folie. Les paroles du vrai Larry suggèrent une diabolisation récurrente de son image au fil de sa carrière, poussée par des actes provocateurs et presque fous par leur excès : « Journalists who have come to my office recently have been surprised. They expect a madman or perhaps a crass, foul-mouthed boor. But they find someone else »³⁶⁷. Dans son autobiographie, il ne narre pas en détails ses quinze mois en institut psychiatrique, passant directement à sa candidature présidentielle l'année suivante. En

³⁶⁷ Larry Flynt, *An Unseemly Man*, Bloomsbury, London, 1997, p. 157.

revanche, le script original avait prévu un rapide aperçu des décors conformément aux images classiques des asiles : « Dim corridors buzz with flickering fluorescents. Terrifying muffled SCREAMS echo off the walls. Prisoners in straitjackets bang their heads in padded cells »³⁶⁸. Les images choisies sont proches : on peut apprécier les couleurs froides et cauchemardesques, les patients étranges qui le fixent du regard, errent, semblent se tordre de douleur ou pris d'un délire, et surtout, le regard apeuré de Flynt qui découvre un monde terrifiant : la camisole et ses cheveux en bataille sont les seuls attributs de l'aliéné, insuffisants en raison de la plongée du personnage au regard inquisiteur dans un monde fermé et codé.

La position du patient dans le troisième plan rappelle une gravure des aliénés d'Ambroise Tardieu³⁶⁹ - graveur géographe qui a fait plus de 800 portraits de personnages célèbres et d'aliénés - tandis que Flynt frappe par sa normalité (surtout son regard qui est logiquement frappé de terreur).

³⁶⁸ Scott Alexander & Larry Karaszewski, *The People vs. Larry Flynt, The Shooting Script*, Newmarket Press, New York, 1996, p. 114.

³⁶⁹ Portrait d'un aliéné d'Ambroise Tardieu (1838), dans *Images de la folie*, Claude Quétel, Gallimard, Italie, 1990, p. 113.

L'aliéné dans le couloir (image agrandie ici), et l'aliéné chez Tardieu : Flynt en inadéquation avec ces images du fou

L'étiquette psychiatrique n'a été posée que par le juge : « this court fears that you're seriously mentally ill ». Certes, les débordements de Flynt suggèrent la possibilité d'un trouble causé par ses souffrances physiques et par l'excès de censure, mais son incarcération psychiatrique va dans le sens de l'oppression du système par tous les moyens, et le décor carcéral accentue la nature pénitentiaire de la sanction.

L'étude des comportements des patients et des médecins finit toujours par refléter le dysfonctionnement du monde : les suicides des patients ne provoquent guère de bouleversements et sont même intégrés dans la routine (maintenue après celui de Billy par Nurse Ratched) tandis qu'une attaque sur un médecin mène à des bouleversements radicaux (lobotomie). *Man on the Moon* joue même sur la fameuse image de l'extraction de la pierre de la folie lorsqu'Andy découvre que son miracle médical réside dans la fausse extraction de sa tumeur. Il se met à rire, rappelant ses mots plus tôt dans le film : le monde est bien une illusion, et paraît même complètement fou.

La tromperie figure dans les trois représentations, par l'entonnoir chez Bosch³⁷⁰, par le « caractère charlatanesque »³⁷¹ indiqué par le « chapeau extravagant du chirurgien, des diplômes et la panoplie de pierres de folie »³⁷² chez Weydmans³⁷³, et par le plan sur la préparation de la supercherie dans le bol chez Forman.

³⁷⁰ Jérôme Bosch, *L'Extraction de la pierre de la folie*, huile sur bois, v. 1490, dans *Images de la folie*, Claude Quétel, Gallimard, Italie, 2010, p. 35.

³⁷¹ Claude Quétel, *Images de la folie*, Gallimard, Italie, 2010, p. 39.

³⁷² Ibid.

³⁷³ Nicolas Weydmans, *Opération de la pierre de folie* (ici, une partie du tableau), huile sur bois, 1620-1630, ibid.

Illusion de l'extraction : folie du monde

L'association d'un personnage à la folie est donc un **mode de critique du système**, le résultat de son illogisme. Dans *Goya's Ghosts*, Inès semble folle et est retrouvée dans un asile, convaincue d'être enceinte, violente avec les autres, folie (inadéquation avec le réel) provoquée par l'étirement temporel infligé par l'Inquisition. L'enfermement inhumain et injuste d'Inès est entièrement responsable de son état, et les quelques scènes d'Inès jeune avant son arrestation prouvaient l'absence de dysfonctionnements mentaux. De même, certains plans sur des personnages apathiques, rappelant les mélancoliques du Moyen-Âge, insistent sur la source de la rage contenue : chez McMurphy, la main de fer de Ratched. Son apathie correspondrait à la définition de Caelius Aurelianus : « ceux qui sont atteints d'une mélancolie réellement installée sont emplis d'anxiété et de malaise, avec en plus une tristesse accompagnée de mutisme et de haine de l'entourage »³⁷⁴.

³⁷⁴ Ibid., p. 22.

Images de la mélancolie ?³⁷⁵

Mais cette image trouve une explication rationnelle : la haine de l'entourage dans le premier plan est due au refus des patients de soutenir McMurphy dans son renversement de l'emploi du temps, tandis que le second plan accentue le mutisme, la tristesse et le malaise. De plus, si cet état est le résultat de la pression institutionnelle, ce qui va dans le sens de la dénonciation, il est surtout, on l'a vu plus tôt, l'autre pôle de la pile : après la mélancolie du premier plan, McMurphy tente l'impossible levée du bloc de marbre, insufflant l'espoir de la réalisation de soi chez les patients, et avant le second plan, il a feint le match de baseball et mené les patients à une joie euphorique libératrice. Cette apathie est davantage une retombée de l'énergie, suggérant l'exceptionnelle force nécessaire à ces actes, le laissant par moments

³⁷⁵ Image 1 : Deodato di Orlando, *Saint Jean*, peinture sur bois, dernier quart du XVIIIe siècle, *ibid.*, p. 23 ; image 2 : *portrait de Walther von der Vodelweide*, anonyme, entre 1305 et 1340, *ibid.*, p. 22.

« vidé » et rappelant les paroles d'Aristote sur le parallèle entre le génie et le mélancolique, posant la mélancolie comme nature du génie, et non comme maladie : « pourquoi tous les hommes exceptionnels dans la philosophie, la politique, la poésie ou les arts, sont-ils manifestement des mélancoliques ? »³⁷⁶. Ces paroles rappellent celles de Shapiro s'adressant à Kaufman : « you're insane ! But you might also be brilliant ». Elles portent en elles la tension entre deux extrêmes manifestée par des traits similaires, et tout le travail du cinéaste est d'appeler à l'étude de la conjonction.

En outre, les films ne proposent **pas d'étude détaillée de l'état de folie**, d'images précises des asiles, de portraits poussés d'aliénés. Seuls *Amadeus*, *Goya's Ghosts* et *The People vs. Larry Flynt* utilisent les images connues d'asiles, mais brièvement, accompagnant une certaine descente aux enfers des personnages. Ces images sont pourtant très fortes, et il faut d'abord établir si elles sont fidèles à la réalité de chaque époque, ou si la mise en scène joue sur les peurs et les images connues pour accentuer l'horreur des scènes, car la réalité des asiles dans les siècles passés suffit à provoquer l'effroi.

Amadeus utilise des images très proches de celles de Goya dans *La Maison des Fous*³⁷⁷ ou *Le Préau des fous à Saragosse*³⁷⁸, dates qui correspondent, respectivement, au temps de vie de Mozart et de Salieri âgé (1794 et 1812 ou 1815 pour les œuvres de Goya, tandis que Mozart mourut en 1791 et Salieri en 1825, donc le film se situe lorsqu'il est assez vieux, vers 1820). On retrouve les mêmes images : des patients nus, d'autres étrangement déguisés, isolés ou agressifs, et les couleurs sont similaires.

³⁷⁶ Aristote, *Problèmes*, XXX, 1, Broché, 2004, p. 7.

³⁷⁷ Huile sur bois, entre 1812 et 1815 dans *Images de la folie*, Claude Quétel, Gallimard, Italie, 1990, p. 65.

³⁷⁸ Huile sur fer blanc, 1794, *ibid.*, p. 64.

Froideur des lieux, folie du traitement des hommes

Comme Goya, Forman dépeint une réalité froide, violente et choquante. Pour le degré de réalisme, on peut se référer à la description qu'Esquirol a fait des asiles qu'il a visités au début du XIXe siècle, finissant par en dénoncer les moyens de contention et les conditions générales de vie, puisque dans les deux cas, le regard est critique : « Je les ai vus dans des réduits étroits, sales, infects, sans air, sans lumière, enchaînés dans des antres où l'on craindrait de renfermer des bêtes féroces que le luxe des gouvernements entretient à grands frais (...). On met des colliers de fer, des ceintures de fer, des fers aux pieds et aux mains³⁷⁹ ». Les asiles ou instituts ont beaucoup évolué mais à l'époque de Mozart et de Goya, on trouvait encore beaucoup de « maisons de fous » de ce type (la persécution du fou a toujours existé). La proximité avec la vision de Goya renforce en tout cas la condamnation, mais cela va plus

³⁷⁹ Claude Quétel, *Images de la folie*, Gallimard, Italie, 2010, p. 56.

loin. Le sentiment premier est bien celui du dégoût, de l'horreur ressentie par Goya, mais la logique, le sens, n'a pas quitté ce monde. Par exemple, l'arrivée en masse des fous vers la porte est expliquée : le prêtre vient d'arriver, et ils cherchent l'absolution. Dans ces quelques images se bousculent deux associations : celles des tableaux de Goya et celle de la scène dont la logique semble aller à l'encontre de la première, montrant plutôt l'horreur des conditions de vie que la nature de la folie.

La scène finale du film soutient cette analyse : Salieri absout les aliénés, les médiocrités du monde selon ses mots, et le spectateur est ainsi face à deux possibles folies (sénilité, folie construite sur le regret pour Salieri, et aliénés typiques autour de lui), ou à deux normalités (Salieri trouve une forme de résolution de sa dissonance dans l'acceptation du rôle de saint patron des médiocres, et les patients sont simplement mal traités).

Arrivée du prêtre : folie du monde (conditions) ou des aliénés ?

Plans point de vue de Salieri : le miroir de la folie (les aliénés qui le regardent comme s'il était fou)

Goya's Ghosts nous donne un aperçu des visages d'aliénés qui, de près, semblent assez communs. Ils sont surtout sales et observateurs, ce qui leur donne une impression d'égarement. Inès souffre de confusion temporelle et d'hystérie provoquées par son internement, confirmant la thèse du monde qui rend fou. Les plans furtifs sur différents visages rappellent les photographies de Byron Bramwell qui montraient l'absence de signes distincts de la folie malgré les tentatives par le très gros plan.

Aliénés ou visages communs ? Explications fournies par la scène : plans 1 et 2, réactions à l'arrivée d'hommes (Goya, son interprète, le gérant) ; plan 3 : déguisement en Napoléon (illusion ou provocation par l'image de la folie des grandeurs) ; plan 4 : amusement devant le vol du coussin faisant office de faux ventre de grossesse chez Inès (bataille entre femmes, le plan 5 montre la voleuse) ; plan 6 : un observateur de la scène.

Inès est semblable à Taber ou Cheswick, brisée par un monde aliénant, tandis que les patients inconnus des asiles ne sont pas disponibles pour une connaissance approfondie, servant plutôt d'instillation de l'horreur (conditions de vie des asiles et référence aux images

connues comme les peintures de Goya) et de réflexion sur la nature des dysfonctionnements comportementaux (physiques, mentaux, simples désespoirs, colères... ?). La présence d'asiles dans les films participe de la stratégie du doute, car le fou (ainsi étiqueté par la société) continue de susciter l'inquiétude et l'absence de toute certitude du réel.

Cuckoo's Nest est filmé de façon encore plus réaliste, proposant le quotidien des patients au XXe siècle. Leurs visages frappent par leur ambiguïté : visages étranges qu'on pourrait facilement associer à un trouble latent, et pourtant si assimilables à des médecins lorsqu'ils prétendent être du métier. Encore une fois, il n'y a pas de signes ostentatoires du trouble mental, il faudra que le spectateur observe les patients en profondeur. Quant à l'asile, il est bien sûr réaliste puisque Forman a tourné en lieux réels, en maintenant le plus possible la réalité des locaux. La contention est légère (sangles sur les lits), correspondant à l'époque. Les médicaments, les séances de thérapie, les électrochocs, sont également un reflet véridique des pratiques, mais le film va beaucoup moins loin dans l'axe antipsychiatrique que le livre. Kesey décrit l'asile en détails, les patients sont plus instables, Chief hallucine régulièrement et est schizophrène. Le Dr Brooks, qui joue Spivey, craignait une adaptation fidèle à l'élan antipsychiatrique mais il fut rassuré lorsqu'il vit le script et discuta avec Forman de ses objectifs.

Loin de vouloir lancer un courant anti-institutionnel sur les égarements et oppressions de la psychiatrie, Forman tenait à montrer le quotidien de patients qui sont, par leur présence dans un institut mental, immédiatement considérés comme des aliénés : tout système, nécessaire ici puisque les patients sont volontaires, sont venus chercher de l'aide, finit par transformer les êtres qu'il contient, par les assujettir par peur de perte de contrôle, par facilité de gestion. Sans rejeter la folie comme inexistante, Forman insiste sur l'introspection : si la folie existe, où est-elle ? Elle concerne plus facilement certains patients (muets, au regard perdu, hystériques) que ceux qui font partie du groupe principal. Les internés ne sont guère montrés dans le film, car il est plus intéressant pour Forman d'étudier les volontaires. Si par choix, ils deviennent des sujets, est-ce alors une forme de folie ? McMurphy est-il fou lorsqu'il se lance corps et âme dans sa lutte anti-pouvoir ? Où est-ce héroïque, et les volontaires sont alors l'emblème du poids de la liberté ressentie par l'homme qui préfère un cocon codé à l'horizon infini de la liberté ? Celui qui danse sans cesse est-il fou, nostalgique, guilleret ? Le livre travaillait déjà l'image typique du fou en rappelant par exemple la facilité de l'appellation lorsqu'une situation est simplement prise hors contexte : lorsque le groupe hurle de joie devant le poste de télévision éteint, est-ce de la folie ? « If somebody'd of come

in and took a look, men watching a blank TV, a fifty-year-old woman hollering and squealing at the back of their heads about discipline and order and recriminations, they'd of thought the whole bunch was crazy as loons »³⁸⁰. Le film n'offre aucun diagnostic physique ou mental des comportements, les termes « hystérie », « schizophrénie », « hallucination » ne sont jamais employés par rapport au livre. Claude Quétel place le film dans les œuvres de révolution contre la psychiatrie policière, mais le film se détache nettement de *The Snake Pit* [*La Fosse aux Serpents*, Anatole Litvak, 1948]. On ne voit pas d'abus tels que les camisoles de force, l'usage excessif de médicaments ou les tortures extrêmes, les contentions du type de celles d'*Amadeus*. Ce qui est montré est un système codé qui s'habitue trop vite à la contention mentale du patient, au lieu de l'aider à assumer sa liberté et sa condition. Les infirmiers représentent l'aspect policier de l'institut, et la critique du système se voit bien dans la mise en scène, mais elle n'est jamais uniquement psychiatrique, elle est métonymique.

Ce qui nous permet de l'affirmer est la mise en scène des moments de troubles (folie apparente). Comme nous l'avons vu précédemment, il y a déjà les moments de confrontation entre un personnage et l'aberration du système (notamment avec Larry Flynt). On se rapproche dans ces moments de la dénonciation de Sébastien Brant avec la nef des fous montrant le monde atteint de folie, courant à sa perte. Forman est bien moins pessimiste, mais il s'adonne à une certaine peinture de la nef dans ces scènes où le personnage central est choqué ou rit (distance) de voir l'état du monde. La référence n'est pas explicite, et il n'y a pas de morale (chrétienne chez Brant), mais comment oublier que Forman fait lui-même référence dans ses interviews à la jungle qu'était le communisme, et au zoo qu'est le capitalisme, lorsque l'on sait que la nef a évolué au fil des siècles pour devenir un hôpital allégorique, « zoo de tous les spécimens de la folie des hommes »³⁸¹? Les patients de *Cuckoo's Nest* à bord du bateau semblent proches des fous voyageant vers Narragonia, terre promise des insensés, mais cette image ne résiste pas à l'introspection puisque la scène les associe de plus en plus à des gens normaux qui ne savent pas pêcher, des enfants qui suivent les ordres d'un père. L'association est déclenchée par le contexte (fous en bateau) mais le film s'en éloigne ensuite volontairement pour ramener la réalité des comportements devant l'allégorie. On pourrait associer facilement McMurphy à Pinel qui fit tomber les chaînes des aliénés pour leur rappeler leur liberté, *Ratched* prenant alors le rôle d'Esquirol qui traite par immersion de l'individu dans le collectif, ramenant la psychiatrie à l'aliénisme tandis que Pinel a fait entrer la folie dans le domaine de la médecine. Mais voir le film comme une étude

³⁸⁰ Ken Kesey, *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, Signet Books, New York, 1962, p. 128.

³⁸¹ Claude Quétel, *Images de la folie*, Gallimard, Italie, 1990, p. 18.

de l'aliénisme et de la psychiatrie médicale est invalidé par l'élan libertaire qui pousse les patients à se penser en dehors de toute définition psychiatrique, quelle qu'elle soit : « what do you think you are, for Christ's sake ? Crazy or something ? Well you're not, you're not ! » (McMurphy au groupe). McMurphy se définissait lui-même sous les traits extrêmes du fou si le système considère la singularité, la différence, comme folie : « they're telling me I'm crazy over here, because I don't sit there like a goddamn vegetable. It don't make a bit of sense to me. If that's what being crazy is, then I'm senseless, out of it, gone down the road, wacko ». A ces mots, le Dr Spivey ôte alors ses lunettes, signe, comme on l'a vu, du retrait du costume social pour accéder à une vérité intéressante. On ne nous propose pas de référence théorique sous les traits d'un médecin qui fournirait les détails médicaux (ici, le Dr Spivey ne parle que des incarcérations), et le film s'empresse de nier toute étiquette. Nous n'avons pas accès aux dossiers psychiatriques des patients, aucun jargon médical n'est employé. Certaines scènes rappellent des images psychiatriques comme Pinel, Esquirol ou Goya, mais elles s'en éloignent aussitôt. La perte de contrôle de Cheswick lors d'une séance de thérapie convoque plusieurs images : la folie d'Oreste (position du corps), mais aussi l'enfant en crise (refus d'écouter en se couvrant les oreilles) et le malaise social comme formulé par Antonin Artaud lorsque Cheswick, hurlant et agité, se fait exclure du groupe : « car un aliéné est aussi un homme que la société n'a pas voulu entendre et qu'elle a voulu empêcher d'émettre d'insupportables vérités »³⁸² (on repense à Flynt, Kaufman, Walker, considérés comme des aliénés par un système qui les bâillonne à la moindre occasion).

*Folie d'Oreste ?*³⁸³

³⁸² Antonin Artaud, *Œuvres*, Gallimard, Paris, « Quarto », 2004, p. 1441.

³⁸³ A gauche, huile sur toile de William Bouguereau, *La Folie d'Oreste*, 1862.

Associer systématiquement les images du film à des images connues sur la folie (Oreste) est agir comme tout système et étiqueter l'objet du regard. Le film nous montre un institut psychiatrique, et le spectateur doit maintenir son regard affuté sans tomber dans la facilité de la connaissance par associations. En outre, Forman a tenu à montrer à quel point ces patients aspirent à la normalité (avec notamment la scène du jeu de rôles où ils prétendent être médecins), ce qui rappelle son travail avec les acteurs visant à incorporer les manières du malade qui leur est assigné comme modèle à leur jeu, au lieu d'imaginer comment ils joueraient un fou : « Ce qu'il y a d'ailleurs de plus émouvants chez les malades mentaux, c'est leur volonté farouche d'apparaître normaux »³⁸⁴. Cela rappelle le discours de Thaw dans *Ragtime* : acquitté pour folie passagère, il se révolte contre le verdict et traite le monde de fou, se définissant comme un homme sain qui a servi la justice en éliminant un monstre de l'humanité : « This whole trial has been a fiasco, I am as sane as any man in this room, you're the ones that are insane! (...) The man was a beast, you should thank me! Where is your sense of morality? I did the law a favor ! ». La caméra adopte une position ambiguë : elle isole Thaw du reste de la Cour qui évacue les lieux, montre la chaise vide du juge alors que Thaw déclare avoir servi la justice, reste fixée sur ce personnage qui hurle sa colère. Y a-t-il une once de vérité dans son discours, à savoir que la justice n'est qu'une mascarade (il y a bien eu détournement des faits pour créer un semblant de folie chez l'accusé, exprimé ironiquement par l'expression « by reason of insanity ») ? Cette vérité reste nuancée par la connaissance qu'a le spectateur concernant les faits : White ne battait pas Evelyn, contrairement à Thaw, et la jalousie de Thaw, uniquement déclenchée par l'arrivée de White au Madison Square Garden, reste condamnable. Revendiquer être sain d'esprit pourrait alors être l'aveu d'une vraie criminalité, d'une violence affichée et difficilement contenue par le système qui la laisse libre de se reproduire. Il y aurait alors une véritable folie morale.

Réflexion sur l'image, notamment sur les visages, les corps, les comportements, la folie est le thème idéal dans l'expression de la difficulté de la connaissance. Quant aux héros, ici *McMurphy*, ils semblent s'en rapprocher dans les moments où ils perdent pied avec la réalité, s'oubliant dans la fièvre iconoclaste. Oser le risque et le rêve est pure folie : si les personnages sont possédés chez Forman, ce n'est pas par le démon mais par le rêve³⁸⁵. *McMurphy* vit dans le rêve de l'échappée continuelle, que ce soit en dehors de la prison, de

³⁸⁴ Claude Poizot, *Milos Forman*, Editions DIS VOIR, Paris, 1987, p.43.

³⁸⁵ Freud disait à ce sujet : « on pourrait définir le rêve comme une brève folie et la folie comme un long rêve », voir Harry Stroeken, *Rêves et rêveries*, L'Harmattan, Paris, 2010, p. 105.

l'institut par les virées en bateau, ou à l'intérieur de l'institut par la fête, et ses retombées sur terre se raréfient (la plus nette est sa prise de conscience de son internement forcé). Il arrive dans la vie des patients sous les traits du fou (cartes de jeu en main, interrompant une partie de cartes), et quitte entièrement la terre ferme lorsqu'il se jette sur Ratched. L'identification avec McMurphy est forte car tout homme pense un jour à commettre un acte de folie, en ressent l'apesanteur, sent vibrer les contours de sa liberté, rappelant les paroles de Lacan : « et l'être de l'homme non seulement ne peut être compris sans la folie, mais il ne serait pas l'être de l'homme s'il ne portait en lui la folie comme limite de sa liberté »³⁸⁶. Cela explique pourquoi le film devient un huis-clos, pourquoi l'aspect cellulaire est si prégnant. Sous l'angle de la liberté, la folie devient plus philosophique que médicale (et on se souvient de son pouvoir créateur lorsqu'elle libère l'artiste des fers de la raison). Le jeu de McMurphy joue fortement dans cette direction, brouillant les pistes interprétatives, jouant sur les images connues des mimiques de la folie et même des mimiques de Nicholson, déjà bien connu du spectateur (surtout américain). Forman insiste lui-même sur la nécessité du mystère du jeu de l'acteur pour renforcer le mystère du personnage : « what is great about McMurphy's character is his unpredictability, you don't see through him. Is he really sane or insane - you don't know »³⁸⁷. Dans *Positif*³⁸⁸, Vincent Amiel analyse la façon qu'a McMurphy - Nicholson surtout - de jouer sur les multiples aspects de la définition de la folie. Nous nous permettons une longue citation dans la mesure où l'analyse inclut plusieurs scènes, et vient confirmer les points mentionnés ci-dessus.

«

³⁸⁶ Cett référence ne sert pas à souligner une association de Forman avec les opposants de l'aliénisme, ce que fit le texte de Lacan, mais à suggérer un rapprochement entre les deux hommes parce qu'ils considèrent tous deux que la folie n'est pas tant une maladie mentale qu'un élément important de la nature de l'homme, surtout chez les hors-normes. Citation issue de son texte « *Propos sur la causalité psychique* », présenté lors des journées psychiatriques de Bonneval en 1946.

³⁸⁷ Richard Combs, *Sentimental Journey*, dans *Sight and Sound* 46, 1977, p. 153.

³⁸⁸ Vincent Amiel, *Positif* n°581-582, juillet-août 2009, Editions Scope, p. 17-18.

A la question

« Comment jouer la folie ? » se substitue très vite celle-ci : « Où est la folie ? » Dans quels signes repose-t-elle ? Et quelle est la légitimité pour tout un chacun de chercher à les interpréter ? ».

On revient sur la quête de la vérité, devant et derrière la caméra, dans l'interprétation des images, et cette quête dans l'observation semble dominer la vision romantique de la folie créatrice des artistes. Cet exemple fait également penser au casting de Howard Rollins Jr. dans *Ragtime* (Coalhouse), étape majeure du film pour Forman pour que le réalisme fonctionne grâce à un personnage complexe : « there has to be a suggestion of political innocence in him. If Coalhouse was just a very strong, mature, and conscious character, the story could become slightly preechy and unpleasant, socially and politically self-conscious. On the other hand, of course, if you have someone who is *just* a crazy guy, the whole thing becomes a little campy and loses its meaning. So you have to feel that he is a man who is both proud and vulnerable »³⁸⁹.

Etudier ce qui définit la folie ou son absence est une façon de chercher les limites de l'humain, « une expérience des limites »³⁹⁰. Les personnages ressentent ce bouillonnement interne qui menace de les dissoudre à jamais, et ils cherchent souvent, parfois inconsciemment, à se raccrocher à un autre pôle, rejoignant le concept de l'alter ego : l'image du couple, de la binarité, s'explique cette fois en termes d'équilibre d'énergies, et non seulement de baromètre. Ainsi, lorsque Kaufman se sent à son point le plus vulnérable, perdu dans les méandres de l'incertitude de sa propre identité, Lynne vient s'insérer dans le cadre et lui apporte le soutien moral et géométrique nécessaire. Elle lui apporte de la glace (sa

³⁸⁹ Harlan Kennedy, *Milos Forman Searches For the Right Key* dans *American Film*, Volume VII, numéro 3, publié par The American Film Institute, Décembre 1981, p. 40.

³⁹⁰ Claude Poizot, *Milos Forman*, Editions DIS VOIR, Paris, 1987, p. 44.

nourriture favorite), affirme son identité (« there is no real you »), et vient interrompre la noyade du visage d'Andy dans les flots de couleur des draps du lit. De manière très explicite, *Ragtime* expose cette dynamique de manière verbale : Younger Brother est l'un des seuls personnages formaniens à se rapprocher du titre d'antihéros sans jamais y parvenir entièrement, et inmanquablement, passionnément, il ne cesse de chercher son alter ego. Du point de vue de l'intrigue, il cherche sa place : ne rayonnant guère au sein de la famille de sa sœur, il cherche la passion avec Evelyn, puis, déçu, intègre le groupe Coalhouse en quête de justice. Esthétiquement, il est le personnage intrus : il pénètre dans des pièces déjà occupées (il interrompt Father, qui explique à Sarah qu'il n'y a plus d'issues légales pour Coalhouse, manifeste son désaccord, puis est prié de se retirer), personne ne l'écoute (Evelyn a trop de choses en tête, Father est occupé), et il se sent prêt à exploser. Son dialogue avec Evelyn révèle une description de tensions internes, qui l'assimilent à ce qu'il crée quotidiennement (feux d'artifice) : une explosion imminente, qu'il s'agisse de feux d'artifice ou de bombes, dans une direction inconnue et incontrôlable : « I'm trying to do well in the firm, I'm trying so hard and sometimes everything seems to be going fine and then I don't know, I don't know what's wrong with me, it all falls apart. I can't even walk down the street without being afraid that somebody's gonna talk to me. I need you with me ». Image du château de cartes qui s'écroule ou du court-circuit, cette désintégration se rapproche de la folie, surtout lorsqu'il mentionne la peur viscérale de l'autre et de la communication. Mais elle n'est peut-être que le résultat de l'absence d'un catalyseur, qu'Evelyn n'incarne pas suffisamment, et en fabriquant des bombes pour le groupe Coalhouse, Younger Brother semble trouver une forme d'explosion qui ne le déchire pas. La folie reste une possibilité : changement de visage, activités violentes, abandon d'une vie confortable. Mais le film suggère surtout que le personnage ne parvenait pas à vivre dans l'inaction et dans l'ombre. Son maquillage, utilisé pour passer pour un des Noirs du groupe, rappelle aussi son désir de visibilité : dès qu'il le peut, il ôte la cagoule blanche et révèle son visage noir dans un fort contraste des couleurs. Ainsi la folie peut-elle cacher des sentiments aussi simples que le besoin de l'autre ou la nécessité d'agir, formes d'expression d'un désir manifeste d'existence.

Spielberg emploie une autre méthode et une autre image que la folie, mais c'est le même objectif d'étude des limites humaines. Ses films nous proposent souvent des monstres, humains, animaux ou machines, qui, au premier abord, semblent jouer le rôle de catharsis, d'expression des peurs. Mais ces monstres sont rarement au premier plan ; on les voit surtout en train de traquer l'homme qui est bien, lui, au centre du regard. Reflet de sa proie, le

monstre chez Spielberg est d'ailleurs fortement humain, ou vice-versa. Le camion de *Duel* [1971] est filmé comme une entité indépendante de tout conducteur, et humanisé par des plans sur son huile coulant comme du sang, sur son ventilateur vibrant tel un cœur et des poumons. Le requin de *Jaws* [*Les Dents de la Mer*, 1975] ressemble fortement au pêcheur Quinn, tous deux rois des mers, manquant une dent, et s'acharnant dans un duel vain. Les dinosaures de *Jurassic Park* [1993] et *Jurassic Park II* [*Le Monde Perdu*, 1997] démontrent leurs instincts maternels, ou tapent leurs griffes sur le sol dans un clin d'œil à un geste humain d'anticipation. Les aliens de *War of the Worlds* [*La Guerre des Mondes*, 2005] sont un étrange mélange entre plusieurs espèces (araignées, oiseau, les tripodes mécaniques ont des réactions animales), et les humains montrent qu'ils sont bien plus monstrueux et prédateurs que ces aliens. Ces quelques exemples rappellent que Spielberg aime brouiller les limites entre les genres, notamment chez l'homme, l'associant à des machines, des animaux, des monstres, cherchant à étirer sa définition et à susciter un éternel questionnement sur la nature des choses (le requin de *Jaws* est sujet à de multiples tentatives de définition, et même l'océanographe précise d'abord tout ce qu'il n'est pas, traçant des cercles autour de sa définition étrange). Forman brouille lui aussi les pistes et les définitions, en passant lui aussi par tout ce que l'homme n'est pas (ces signes ne signifient pas la folie...). Sa technique est différente, et s'inscrivant dans un contexte réaliste, il fonde son approche sur la création d'un flou sur l'image, sur ce qu'elle représente, qu'il s'agisse des gestes des acteurs ou du sens d'une scène. Le fou formanien se rapproche davantage du bouffon : miroir grotesque de la folie du monde, mais aussi formidable déclencheur de crises, de réflexions et de création par l'impossible respect de limites. Comme le dit Forman à propos de son trio tchèque l'ayant aidé à créer *Black Peter*, une certaine folie chez les autres (et chez soi) ouvre le regard : « The end result was a dialogue, often accompanied by quarrels ; and that suited me fine. [...] Of course, if it hadn't been for Papoušek, Black Peter would never have been made.

And Mirek Ondříček – he's crazy, and one always needs a crazy man around »³⁹¹.

³⁹¹ Antonín J. Liehm, *The Milos Forman Stories*, IASP, New York, 1975, p. 40.

Logiquement, la liberté elle-même est soumise à cette tension, reposant souvent sur l'image complexe de la folie. Avec *Larry Flynt*, la liberté inclut le vulgaire et l'obscène ; avec *Cuckoo's Nest*, il y a le vertige que cette ascension vers les cieux de la liberté implique (les patients n'osent pas quitter l'institut, ont peur de l'immensité de l'océan). Dans *Hair*, c'est une liberté d'ébullition, sans guides, sans cohérence, et Claude en ressent le bouillonnement dangereux. Dans *Goya's Ghosts*, la liberté est redéfinie par la notion de limites. Idée fascinante et vertigineuse, elle peut facilement mener à l'impression de liberté totale au-delà même des lois ou de l'éthique, mais dans un monde en plein chaos, où sont les lois ? Lors de l'arrivée des Français, les deux partis font preuve de violence et de barbarisme, dans un monde où règne la confusion. Les lois sont brisées, mais les plans mettent en valeur la cruauté si naturelle des hommes qui profitent des situations de guerre pour assouvir leurs désirs destructeurs. Le concept est donc étiré dans tous les sens : les films nous montrent une vie sans liberté (rétrécissement maximum), une vie où elle perce et s'épaissit (*Cuckoo's Nest*, *Larry Flynt*), puis des vies menacées par son poids, qu'il s'agisse de ses possibilités vertigineuses ôtant tout guide aux personnages (*Hair*) et les laissant dans la plus complète des indépendances sans préparation (*Cuckoo's Nest*), ou de ses conséquences lorsqu'elle est étirée à l'extrême pour englober des actes individuels répréhensibles (*Goya's Ghosts*). Comme Forman, Doctorow avait exprimé dans *Ragtime* cette ambiguïté en parlant de Tateh, l'immigrant qui embarque pour New York en quête de liberté mais qui en ressent tout le poids. A bord du train sur le chemin de la liberté, il se sent prisonnier du monde : « his head pressed against the bars like a man in prison begging to be set free »³⁹².

3.2.1.2 Le rire

Forman emploie la même approche lorsqu'il aborde des outils comme le rire. Malgré une tendance à voir le rire comme une nécessité et une arme contre le pouvoir (héritage tchèque utilisant le rire comme mécanisme de défense), Forman insère des plans sur des personnages qui rient par consensus, et montre, par sa mise en scène, les dangers qu'il peut impliquer. On aurait pu analyser cette perspective dans le cadre de la mise en scène de la contagion, comme on a pu le voir avec *Larry Flynt*, film dans lequel la contagion du puritanisme et de l'intolérance se fait par le regard et les grimaces. Mais le rire est bien

³⁹² E.L. Doctorow, *Ragtime*, Plume, New York, 1996, p. 106.

différent ; il est rarement perçu comme une menace, et montrer son côté sombre constitue davantage une approche réaliste du monde qu'un angle thématique de combat.

Ainsi, dans *Ragtime*, Forman adapte le **glissement** du racisme présent sous une forme littéraire dans le roman de Doctorow. On a pu constater à plusieurs reprises l'utilisation ambiguë des pronoms personnels chez Doctorow, le discours indirect libre jouant avec le discours omniscient. Par cet outil, Doctorow représente la vision raciste et anti-immigration des Américains au début du XXe siècle, en proie à une peur viscérale de l'envahisseur et l'exprimant par un rejet total. Il commence par constater l'arrivée d'immigrants par un discours omniscient historique rapportant des faits : « Most of the immigrants came from Italy and Eastern Europe. They were taken in launches to Ellis Island »³⁹³. Puis le discours s'oriente sur une critique de la façon dont ils sont traités : «

»³⁹⁴. Plus loin, le pronom personnel *they* devient un pronom distanciateur dans la bouche d'autochtones, mais sans changement explicite du point de vue, comme un glissement : « They were despised by New Yorkers. They were filthy and illiterate. They stank of fish and garlic. They had running sores. They had no honor and worked for next to nothing. They stole. They drank. They raped their own daughters »³⁹⁵. Cette évolution du pronom contribue à manifester le glissement du discours collectif qui devient si facilement agressif et dangereux, et chez Forman, on observe ce même glissement à travers le rire. Il paraît innocent, mais ce réflexe social permet à des idées comme le racisme de s'infiltrer dans la pensée. Le rire est une ouverture, et en le manifestant face à un discours malsain, le danger se diffuse.

Dans une des premières scènes impliquant Father, ce dernier est dépeint comme un puissant homme d'affaires qui tient à contrôler sa maison et sa famille. Son échange avec un inspecteur à propos du bébé noir trouvé dans le jardin révèle l'importance, à ses yeux, de la patrie, des valeurs puritaines et de la bienséance. L'inspecteur raciste compare les Noirs à des lapins qui ne font que se reproduire, voit le futur de la mère comme une suite de peines de prison et de grossesses, mentionne les termes « ferme à nègres » en parlant du bébé, et Father rit. Lorsque Mother se soucie de l'enfant, Father parle d'elle à la troisième personne en présence de l'inspecteur, et son leitmotiv « exactly » confirme chaque parole de ce dernier. Certes, le film montrera l'évolution de Father et les nuances de sa pensée, mais en ce début de

³⁹³ Ibid., p. 13.

³⁹⁴ Ibid.

³⁹⁵ Ibid.

film, Forman montre comment la transmission d'idées dangereuses fonctionne, comment un rire ou un sourire peuvent cacher une contamination de virus sociaux.

On ne peut donc pas en rester aux idées fixes thématiquement, car chaque idée, chaque grand thème formanien, même chaque détail du quotidien, est soumis à une sorte de loi de balance, de règle d'équilibre, à une tension de l'idée explorée dans plusieurs sens avant d'être affirmée comme vraie, et elle ne l'est jamais unilatéralement ; la vérité humaine semble résider dans la pluralité ou en tout cas, dans le mouvement des idées, sans image fixe.

Cette vision se retrouve dans les mots de Forman, lorsqu'il parle de la guerre dans *Turnaround* et du comportement des Tchèques : «

The Czechs there had been waiting for six years to take revenge on Germans, some Germans, any Germans, but they didn't dare mess with the Wehrmacht tanks and the army trucks still streaming west in long convoys. They did collect enough courage to attack an exhausted circus troupe. /

»³⁹⁶.

On perçoit la compréhension dans les termes « had been waiting for six years », et une condamnation soutenue par du dégoût dans la description des massacres et dans l'identification des victimes : « an exhausted circus troupe ». Sa vision est souvent une double perception, une tension entre deux possibilités, parfois deux extrêmes, ou ce que Jean-Claude Carrière appelle « équilibre, distance, indulgence septique »³⁹⁷ pour définir une forme de lucidité.

3.2.1.3 Musique : réalisme et multifonctions

« Il y a un orchestre ou des chanteurs dans presque tous mes films »³⁹⁸. Musicien qui a tenté de devenir baryton à l'opéra mais qui a abandonné par manque de précision, Forman ne

³⁹⁶ Milos Forman, *Turnaround*, Faber and Faber, New York, 1993, p. 40.

³⁹⁷ Jean-Claude Carrière, Milos Forman, *Les Fantômes de Goya*, Plon, 2007, p. 290. Cette citation doit être légalement attribuée à Milos Forman également, co-auteur du roman, mais c'est bien Jean-Claude Carrière qui est à l'origine du choix de ces mots, comme il me l'a confirmé lors de notre échange téléphonique de février 2008.

³⁹⁸ Michel Ciment, *Passeport pour Hollywood*, Editions du Seuil, février 1987, p. 285.

conçoit pas un film sans musique, et cette symbiose révèle une fonction suprême de cet outil artistique, surtout dans ses films américains car dans sa période tchèque, elle participait d'une approche documentaire et restait ainsi plus discrète. Bien qu'*Amadeus* personnifie la musique, lui donne autant d'importance qu'un personnage principal, cette approche ne suffit pas à définir la démarche complète du réalisateur. C'est bien un élément majeur du cinéma formannien puisque la musique atteint souvent une densité humaine dans les scènes, mais ce n'est pas son rôle unique. Comme il décuple les sens d'idées communes, Forman travaille la pluralité dans l'utilisation de la musique comme accompagnement de l'image, l'élevant au rang d'outil cinématographique majeur et en faisant le reflet des tensions du sens.

La mise en musique d'un film fait généralement partie des dernières étapes de la création, mais il n'est pas rare que la musique accompagne le tournage et ainsi guide les acteurs dans la tonalité d'une scène. Quant au choix de la musique, il dépend bien souvent du réalisateur et nous pouvons remarquer deux tendances : ceux qui font entièrement confiance au compositeur qui devient le maître de l'accompagnement musical du film, et ceux qui préfèrent gérer cette étape eux-mêmes. Woody Allen préfère maintenant travailler seul à la sélection de la bande-originale de ses films, et il est vrai que ses génériques d'ouverture, style et musique, sont immédiatement reconnaissables : on entre, dès la première seconde et la première note de musique (souvent un vieux vinyle de jazz), dans le monde Allen. Et cette caractérisation du film par l'auteur provient d'une insatisfaction envers des rapports passés entre un compositeur extérieur et son film, le musicien ne parvenant pas, malgré la beauté de la musique, à exprimer parfaitement le sens des scènes (d'après Allen). Allen est même si passionné et connaisseur que mettre la musique est son moment favori, un monde bien à lui : « It's the highest form of pleasure I get in making a film, the putting in of music (...). I get to go through my record collection and select anything, from Beethoven to Monk to Errol Garner. It's so much better than hiring someone to write a score »³⁹⁹.

A cette indépendance s'oppose la forte collaboration entre un réalisateur et un compositeur, relation que l'on peut observer chez David Lynch. Lors de la création de la série *Twin Peaks* [1990-1991], il s'est tourné vers Angelo Badalamenti, qui a su exprimer ce que Lynch voyait dans le personnage de Laura Palmer (pour *Laura's Theme*). Badalamenti avait les images du pilote déjà tournées, et les instructions de Lynch, purement instinctives : « It's

³⁹⁹ *Woody Allen interviews*, edited by Robert E. Kapsis and Kathie Coblenz, University Press of Mississippi, Jackson, 2006, p. 180.

got to build ! »⁴⁰⁰. Paradoxalement, c'est le réalisateur qui est submergé par la musique : « it was so beautiful to me I'm starting to cry ! Angelo looks at me and says, 'What are you, crazy ?' And I said, 'Angelo, that's so beautiful ! I can't tell you how beautiful that is !' And he's looking kind of confused. Several times after that, Angelo has said, 'You know, David, I trust you, but I have never thought that that is as beautiful as you seem to think it is' »⁴⁰¹. On est bien à l'opposé du cas de Woody Allen où Marvin Hamlisch voit son travail rejeté de la version finale : « But I worked all night long on it ! It's beautiful ! »⁴⁰².

Les approches varient, et semble-t-il, en fonction de la connaissance musicale du réalisateur et de sa vision du projet, mais surtout en fonction de la relation avec le compositeur et d'une forme de confiance.

Où se situe donc Milos Forman ? Il avoue ne pas connaître la musique de manière experte : sans formation ni oreille précise (à part quelques études pour devenir baryton, abandonnées), il s'affirme incapable de mener à bien cette étape sans l'aide de professionnels. Il fait ainsi entièrement confiance aux compositeurs qu'il choisit ou qui lui sont recommandés, mais il maintient un contrôle solide sur le choix final, se fiant à son instinct pour juger de la justesse de l'expression musicale : « I love music, but I have no musical education and need a lot of help to find out exactly what I want for my film. I know it when I hear it »⁴⁰³.

Ses choix sont influencés par des recommandations : Jack Nitzsche est proposé par John Klein qui travaillait avec Forman sur *Cuckoo's Nest*⁴⁰⁴, Randy Newman par Dino De Laurentiis, le producteur de *Ragtime* (bien que Milos connaisse bien Newman et l'apprécie déjà), Sir Neville Marriner par le tchèque Ivan Moravec pour travailler sur *Amadeus*, Moravec suggérant ensuite Christopher Palmer pour *Valmont*. A partir du moment où la relation est engagée, elle se fonde sur une confiance absolue, malgré les peurs et les angoisses qu'une telle dévotion implique. Lorsque Nitzsche ou Newman ne donnent aucune nouvelle, ou proposent quelque chose de singulier, comme Nitzsche qui renvoie l'orchestre et amène des verres d'eau pour composer une musique étrange, la confiance est maintenue. Forman suit Nitzsche, lui obéit et le respecte dans son autorité la plus forte, non sans sueurs froides :

⁴⁰⁰ Lynch on Lynch, revised edition, edited by Chris Rodley, Faber and Faber, 2005, p 170-171.

⁴⁰¹ Ibid.

⁴⁰² Woody Allen interviews, edited by Robert E. Kapsis and Kathie Coblenz, University Press of Mississippi, Jackson, 2006, p. 141.

⁴⁰³ Milos Forman, *Turnaround*, Faber and Faber, New York, 1993, p. 220.

⁴⁰⁴ Engagé à titre de doublure, il a surtout été intégré à l'équipe pour rester avec Forman et découvrir Salem et San Francisco (réalisateur rencontré lors de la mise au point du scénario de *Taking Off*).

Forman: “You want all these people to go home?”

Nitzsche: “They can stay here, but I don’t need them.”

Forman: “Not even a drummer, or, I don’t know, a piano player?”

Nitzsche: “No.”

Forman: “Okay, Jack.”⁴⁰⁵

Il ne s’implique aucunement dans la composition, confiant qu’une version finira par coller au film : « I left Randy [Newman] alone. I had complete confidence in him and knew he’d compose a fine score, and when it finally came, it really was quite impressive »⁴⁰⁶.

Que ressort de cette confiance quant à l’interprétation possible que nous pouvons faire du choix des musiques et de leur utilisation ? Forman est toujours présent au montage et s’implique dans le choix de l’accompagnement musical sur chaque scène, ce qui nous permet d’adopter l’approche suivante : nous pouvons légitimement considérer que Forman approuve la tonalité musicale du film, trouve dans la musique une précision qui sied aux scènes, et nous pouvons ainsi justifier une étude du choix de ces musiques, de leur lien avec les scènes qu’elles accompagnent ou fondent. Nous pouvons aussi, en raison de l’appréciation instinctive de Milos et de son intérêt porté à la musique - y compris les angoisses - stipuler que la musique est souvent plus qu’un accompagnement : elle fonde les scènes, définit les personnages, exprime le film. C’est pourquoi étudier la musique elle-même, ses résonances, sa place dans les films, ouvre une nouvelle voie d’interprétation, car la musique dépasse parfois le pouvoir des mots : « j’étais dans un domaine où on pouvait avoir recours à un moyen d’expression plus fort que la parole, et c’était le chant et la musique »⁴⁰⁷. Ainsi, en quoi reflète-t-elle la quête formanienne d’expression du réel ? Dans quelle mesure permet-elle l’union d’éléments antagonistes présents dans tant de scènes musicales ? Peut-on aussi parler de brouillages, d’éclatements, voire d’ambiguïté ? Ou comment définir ce qui semble correspondre à un réalisme de la musique chez Forman ?

On peut déjà reconnaître une vision de la musique comme **instrument de réalisation**, guide voire personnage au sein de la scène. Forman aime particulièrement avoir la musique pré-écrite (Mozart, REM, ragtime...) pour la jouer pendant le tournage, aidant ses acteurs à

⁴⁰⁵ Milos Forman, *Turnaround*, Faber and Faber, New York, 1993, p. 221.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 255.

⁴⁰⁷ Michel Ciment, *Entretien avec Milos Forman* dans *Positif* n°220-221, juillet-août 1979, Editions Opta, p. 21.

saisir le ton de la scène et à l'utiliser pour jouer. Il a employé cette méthode pour *Amadeus* et surtout pour *Valmont*, pour lequel Marriner et Palmer ont sélectionné des airs pour le tournage et ont ensuite réécrit leur version après le tournage en s'inspirant de ces morceaux. La musique guide donc l'image, le jeu et le rythme.

Elle guide même le choix du montage dans le cas d'*Amadeus*, tant sa force écarte le besoin de scènes explicites, exprimant tout ce que l'image suggère. D'ailleurs, l'adaptation de la pièce de Shaffer a amplifié le rôle de la musique qui ne représentait que moins de dix minutes sur scène, en lui donnant de multiples rôles. Dans la version longue du film, on remarque que Salieri demande à Constanze de revenir le soir après avoir lu les partitions de Mozart qu'elle lui a apportées. Elle revient, s'offre à Salieri pour que ce dernier aide Mozart, se dénudant devant la caméra, jusqu'à ce que Salieri l'humilie en appelant son serviteur pour la renvoyer chez elle. Cette scène servait au départ à montrer la revanche de Salieri sur ce génie divin, mettant en relief son humiliation liée à sa médiocrité. La pièce de Shaffer incluait cette scène, mais, comme le souligne Forman, la pièce ne pouvait pas faire intervenir la musique de manière constante, car au théâtre, elle disperse l'attention et les paroles ne sont guère audibles. D'ailleurs, dans la version française mise en scène par Hillel, la musique est quasi-absente. Mais au cinéma, la musique peut soutenir l'image, permettre une fusion des mots et des sons comme l'opéra permet une fusion des paroles de tous les personnages, en harmonie.

C'est en découvrant la scène où Salieri lit les partitions de Mozart, nous faisant écouter la musique de chaque morceau, que Forman saisit la force insoupçonnée de la musique qui parle d'elle-même, tant sa perfection met en relief la médiocrité de Salieri réduit au rôle de lecteur, de spectateur du génie : « I didn't need to see anything more because no sexual betrayal, no mundane humiliation could ever touch this greatness. I would never have believed it, but the music suddenly flattened the fine, titillating scene of high drama into a petty, anticlimactic redundancy »⁴⁰⁸. La musique est même soumise à un contrat par Marriner qui insiste pour qu'aucune note ne soit modifiée, et Forman se réjouit que le succès d'*Amadeus* ait permis à des millions de spectateurs d'écouter du Mozart : « all over the world, entire audiences sat glued to their seats right through the six minutes of end titles, listening to Mozart's divine music »⁴⁰⁹. La musique remplace le suspense tenant le public en haleine.

Elle représente les personnages et guide la caméra, les notes du clavecin de Salieri dans l'asile attirant le prêtre et le spectateur vers sa chambre, nous guidant vers la présentation du

⁴⁰⁸ Milos Forman, *Turnaround*, Faber and Faber, New York, 1993, p. 278.

⁴⁰⁹ Ibid., p. 279.

compositeur. Pour ce dernier, la musique est une échappée hors du réel pesant de l'asile, car lors des récits de sa vie antérieure, c'est toujours la musique qui nous fait bondir dans ses souvenirs. Elle précède le mouvement de caméra, lie le clavecin de l'asile aux notes nostalgiques du passé.

Nous avons parlé de la musique comme guide, et ce terme semble d'autant plus justifié que les choix des morceaux de Mozart paraissent régis par le signifiant plus que par le chronologique, comme si la musique devait avant tout exprimer la scène, éloignant le film du biopic.

Les morceaux sont sans anachronisme, mais le film privilégie une logique des personnages par rapport à une linéarité historique. La symphonie n°25 K183, mouvement allegro, est l'ouverture du film sur le suicide de Salieri, choix purement symphonique exprimant l'horreur de la scène et la hantise de Salieri. La musique libère la tension de la scène, exprime les sentiments de Salieri (tragique d'une vie médiocre, hantise du meurtre), et semble condenser tous les éléments précédant sa venue (silence, cris de Salieri, bruits de piano dissonants suggérant le drame), projetant la scène dans l'envolée tragique d'une ouverture fracassante. La mort, tonalité majeure, est entremêlée de nostalgie portée par les hautbois, de violence et de beauté. Elle contient un passage plus léger, presque gai, pendant lequel sont montrés des danseurs à un bal, une ambiance de fête, et Salieri transporté dans la neige, reprenant le ton tragi-comique du début de la scène (avec les serviteurs et leur gourmandise précédant la découverte du corps de Salieri). A ce stade, on ne nous a pas présenté Mozart, le choix de la musique n'est pas une ouverture biographique sur le talent de Mozart mais une expression de la détresse de Salieri par sa musique : une jalousie et des remords envers Mozart exprimés par la musique du génie inaccessible, une mise en abyme de la jalousie par le son.

De manière similaire, le choix de la musique présentée par Mozart à Colloredo (dans la scène où il arrive en retard), est guidé par l'interprétation musicale du morceau et par les sentiments qu'il déclenche. Il s'agit de la sérénade pour instruments à vent K361 et une simple recherche sur l'impression faite par cette sérénade sur le monde suffit à faire apparaître les termes *sérénité* ou *contemplation* de manière systématique. Cette impression se retrouve dans l'analyse faite par le vieux Salieri dans le film, commentaire accompagnant sa première découverte des pages : « The beginning, simple, almost comic. Just a pulse. Bassoons, basset horns, like a rusty squeezebox. And then, suddenly, high above it, an oboe, a single note, hanging there, unwavering, until a clarinet took it over, sweetened it into a phrase of such delight. This was no composition by a performing monkey ». Son utilisation dépasse l'aspect

historique : pour marquer le contraste entre l'animal qu'était Mozart sur le sol (le cafard) dans la scène du couple joueur et le sublime de sa musique (l'oiseau), sa sérénade la plus harmonieuse est choisie. Clary parle de maîtrise de l'espace, d'indépendance, et même de chromophonie : «

Ce qu'il y a de plus remarquable en cette œuvre, c'est l'art avec lequel est dominée la masse, anormalement dense, des instruments à vent :

Or Mozart, tout en faisant sonner la masse, comme un plein jeu d'orgue, sait conserver à chaque instrument son caractère, son ethos propre. Ajoutez à cela l'art de faire subtilement jouer certains timbres au moment des modulations, et vous obtenez une sorte de « chromophonie » chatoyante d'un effet très puissant sur l'auditeur »⁴¹⁰. Pour sa première rencontre avec Mozart, Salieri est donc confronté à une haute forme de maîtrise marquant le début de sa déchirure. La jalousie et l'admiration, lors des premières scènes qui faisaient référence à Mozart enfant, laissent place à une ambiguïté, un questionnement et une scission pour Salieri : le conflit entre l'admiration et la jalousie destructrice, ainsi que l'inconcevable créature (le cafard volant) qu'est pour lui Mozart.

Ce conflit se concrétise sous la forme d'un véritable duel au piano à propos de la marche de Salieri transformée ensuite par Mozart. Cette scène n'est pas comme celle de la sérénade appelant à la contemplation de la musique, elle est, tout comme dans *Man on the Moon*, une forme de combat, et même les plans du catch d'Andy rappellent ceux du match des deux compositeurs. Joseph II devient l'arbitre, et les membres de la Cour un public divisé avec les admirateurs de Mozart d'un côté (le Baron Von Swieten) et les supporters de Salieri de l'autre (Kappelmeister Bonno, Count Orsini-Rosenberg).

⁴¹⁰ Mildred Clary, *Mozart : la lumière de Dieu*, Flammarion, Paris, 2004, p. 278.

Un arbitre

Le salut : mesurer l'adversaire avant le combat

Division du public : choisir son camp (hommes/femmes, musique de Salieri/musique de Mozart)

Coups répétitifs, humiliation publique et défaite

Le catch est l'outil du miroir du réel chez Andy, exposant les dysfonctionnements sociaux, et la musique porte chez Mozart tout autant de signification. Ce n'est pas simplement une victoire technique, c'est l'affirmation de la supériorité artistique de celui qui parvient à s'adapter à son environnement et à dépasser ses obstacles, à nier la structure originelle (infériorité de statut) tout en en exposant les excès (la musique suffit à elle seule à montrer combien le rayonnement social de Salieri au sein de la Cour est insuffisant et ainsi, à quel point le monde préfère les apparences). Forman a construit une scène qui repose, pendant les deux premiers tiers, sur les conflits sociaux (rire de Mozart déstabilisant et rejeté, conflit des langues, des cultures, ignorance de Mozart concernant les identités des membres de la Cour moquée...) et qui s'achève par une victoire de Wolfgang fondée sur une force aussi simple qu'insurmontable : la beauté de sa musique. Elle vient défier l'élément social, questionner sa pertinence, bousculer l'ordre du monde.

Quant au choix du morceau de *L'Enlèvement au Sérail*, il correspond au besoin d'une musique bouillonnante pour exprimer la percée de Mozart en pleine explosion artistique. Pour Karl-Maria Von Weber, l'œuvre entière exprime « ce que sont pour chaque homme ses joyeuses années de jeunesse »⁴¹¹.

La messe en ut mineur K 427 accompagnant la lecture de la lettre à Leopold et le mariage de Mozart était, en réalité, une célébration de la guérison de Constanze et une preuve de dévotion paternelle. Elle ne provenait pas d'une commande mais d'un « mouvement

⁴¹¹ Jean-Victor Hocquard, *Mozart, L'amour, La mort*, Editions Garamont-Archimbaud, 1987, p. 128.

spontané du cœur »⁴¹², une liberté totale du couple, d'autant plus que Constanze a elle-même chanté les soli de soprano. Dans le film, cette liberté et cette dévotion sont mises en contraste avec Leopold par le montage : lecture de la lettre de Leopold implorant Mozart de patienter pour le mariage, puis lecture de celle de Mozart annonçant son mariage, froissement de la lettre par Leopold et scène du mariage, le tout accompagné de la messe. Le choix de cette musique joue sur son sens premier (amour pour Constanze et dévotion paternelle) pour provoquer une **scission dramatique** : l'amour pour Constanze incompatible avec la dévotion paternelle.

Pour représenter le génie de Mozart en un montage de ses meilleurs morceaux, quelle doit-être la référence ? Car lorsque Salieri découvre le cahier de Mozart contenant diverses œuvres, on entend les airs s'enchaîner comme une œuvre unique. Le choix a été instinctif et non intellectuel : ce sont les morceaux préférés de l'équipe du film. Ils contiennent notamment la symphonie 29 K201, « mozartienne au suprême degré »⁴¹³. Et lorsqu'il compose sur le billard en s'éloignant des disputes entre Leopold et Constanze, c'est pour écrire l'acte IV des *Noces de Figaro*, *Ah tutti contenti*, où tout le monde chante à l'unisson en parfaite réconciliation, échappée du réel et expression de son fantasme de paix (logique dramatique).

Le requiem est, selon Clary, non l'expression du désespoir mais l'écriture de sa propre mort, une **décomposition harmonique**. Le film l'utilise comme tel, le plaçant dans des scènes d'autodestruction, de représentation du fantôme qu'est devenu Mozart, errant dans les rues, jouant jusqu'à épuisement (scène créée pour le film). La deuxième partie, *Day of Wrath*, est une alternance entre l'ombre et la lumière, l'expression d'un cataclysme cosmique du jour de colère qui réduira le monde en cendres, une « hâte fiévreuse »⁴¹⁴ d'après Jean-Victor Hocquard. Dans le film, elle apparaît comme une obsession, noyant les bruits du réel : alors que Mozart compose et que sa musique occupe tout l'espace sonore de la scène, Constanze répète à Mozart que quelqu'un frappe à la porte, mais sa voix peine à combattre la fièvre de la composition et la rapidité du jet sur le papier. L'image (hâte fiévreuse, obsession, tons en forts contrastes), traduit le sonore en visuel, car c'est bien la musique qui dicte la scène (elle dicte la main de Mozart, le montage, la naissance de la scène dans le scénario). La dernière partie,

⁴¹² Ibid., p. 325.

⁴¹³ Ibid., p. 128.

⁴¹⁴ Ibid., p. 617.

Confutatis, présente dans le film lors de la dictée à Salieri, est une plongée dans l'horreur. Clary distingue bien deux mansions : en bas les damnés, en haut ceux qui demandent à être appelés parmi les élus, formant un diptyque. Les mots présents dans le dialogue avec Salieri sont les cendres de Wolfgang, sa fin : « do you believe in burning for eternity ? ». La scission des deux mondes est réelle pour Mozart (proche de la mort, peur d'être damné) et pour Salieri (le damné et l'élus). Le montage et les choix de cadrage scindent l'espace en deux, représentant le requiem dans l'espace. La désintégration de l'œuvre par le film, qui nous fait entrevoir les étapes de la composition, est fidèle à l'impression qu'a Mozart de se désagréger, mais le film nous montre le processus inverse en aboutissant à l'œuvre, mise en abyme de la dé-composition.

C'est le *lacrimosa*, la fin du requiem, qui accompagne sa mort et son enterrement, expression de douleur extrême⁴¹⁵, de la montée des ressuscités, d'une demande de paix définitive, et le générique prolongera ce sentiment de résurrection et de paix par le morceau *Romance* exprimant joie chantante et apaisement⁴¹⁶.

La musique devient un **instrument de caractérisation**, et elle l'est également dans les autres films comme *Hair* (comme fondement de la comédie musicale américaine) et chez Andy Kaufman, qui se définit par la musique, l'utilise pour s'exprimer et en fait le fondement de son jeu. Le film joue sur deux tableaux : la musique comme échappée, et comme vecteur du réel, mais contrairement à notre étude de vecteur du réel chez Mozart lors de notre analyse de l'altérité, il s'agit ici d'exposer les choix conscients du recours à la musique par les personnages.

Il n'est pas anodin que le film s'ouvre sur Kaufman et sa boîte à musique, la mélodie de *Lassie* géant le mouvement du générique défilant à l'écran et nous plongeant dans le noir lorsque la boîte se ferme brusquement (le chef d'orchestre). On voit plus tard Andy jouer, comme Chaplin le faisait dans *Les Temps Modernes* [1936], sur l'écho mécanique de l'objet dans le corps lorsqu'il feint d'être animé par la force de ses congas - fait véridique - dessinant l'image d'un corps agité, défini et régi par le musical. Si sa présence nous est révélée au début du film par le son de sa voix, un de ses premiers shows est un jeu sur le silence et le playback, sur l'absence et la présence de sons, la vérité et le semblant de la musique (le monteur son), et son catch avec Lynne et les autres femmes se transforme immédiatement en numéro musical (le chorégraphe). Sa voix aux sonorités indiennes est une force de résurrection par rapport au

⁴¹⁵ Ibid., p. 624 (*Lacrimosa* signifie *douleur extrême*).

⁴¹⁶ Ibid., p. 628.

rythme robotique de la musique orchestrale qui tue la cowgirl sur scène (dans laquelle il joue le chef d'orchestre), et c'est la puissance de son rire éternel à la fin du film qui se prolonge jusque dans la scène de l'enterrement où il fait chanter ses proches (réalisateur, acteur, chanteur, monteur, chef d'orchestre lorsqu'il guide le chant collectif), avant que le film ne révèle le chant de Clifton suggérant la vie éternelle d'Andy, *I Will Survive*.

La musique est donc pour Andy un exutoire (les congas, rythmant le catch qu'il regarde à la télévision) et l'expression d'un réel incertain et insaisissable : on retiendra sa boîte à musique imaginaire, la voix nasillarde et toujours chantante de Tony Clifton, indissociable entre Andy et Bob (où est le réel ?), le catch (interprétation ouverte), le choix de la musique de *Lassie* au générique de son film ou de *Mighty Mouse* dans un show, ou encore celui de la chanson pour enfant chantée aux adultes (le contrepoint, l'art de l'incongru). Elle reste surtout, à l'image de la scène de décomposition du requiem dans *Amadeus*, l'expression de l'art « impénétrable », que l'on tente de comprendre par l'identification des éléments qui le composent, mais qui reste toujours d'une beauté insaisissable. Le cinéma permet de tenter cette saisie par différents outils : « le cinéma a la possibilité de détailler les différents morceaux d'une partition, de séparer le violon du basson ou de la flûte. On peut mieux comprendre alors ce qui se passe dans la tête du compositeur »⁴¹⁷. Mais ce n'est pas la proposition d'une recette de composition artistique (Salieri a beau décortiquer la musique de Mozart, il n'en retire pas les clés de la création). C'est l'expression du mystère qui reste fascinant, qui appelle l'introspection, qui hante, qui résiste à une approche logique, symbole d'une beauté impénétrable.

3.2.2 La loi du doute

Captivé par les personnalités magnétiques, Forman avoue fonder ses projets cinématographiques sur l'attrait des personnages principaux, qui restent à jamais énigmatiques. On remarque cette tendance dans la vie même du réalisateur, qui insiste à maintes reprises, dans *Turnaround*, dans ses entretiens avec Liehm ou Michel Ciment dans *Positif*, sur ses rencontres avec des mystères. Ils incluent les individus fascinants qui sont devenus les sujets de ses films comme Larry Flynt et Andy Kaufman, mais également des acteurs de ses films comme Vladimir Pucholt, qui résistent, par leurs comportements

⁴¹⁷ Milos Forman, dans un entretien avec Michel Ciment, *Passeport pour Hollywood*, Editions du Seuil, février 1987, p. 307.

paradoxaux, à la saisie de l'être avec certitude. C'est l'attraction pour l'impénétrable et l'imprévisible, éléments qui tourmentaient Pucholt dans son travail d'acteur. Si ce dernier ne supportait pas le manque de contrôle qu'un acteur doit accepter d'avoir sur l'ensemble de la scène, Forman le revendique non seulement comme moteur réel du métier d'acteur mais aussi comme élément indispensable de l'excellence du jeu : l'imprévisible, le mystère, le doute, permettent au jeu de gagner en vérité puisqu'il inclut ce que Forman nomme « cet infime pourcentage de l'incalculable, de l'énigmatique, des choses qui nous échappent »⁴¹⁸. Forman s'insurge même contre les critiques l'accusant de se moquer de l'homme ordinaire dans ses films tchèques, argumentant que ses personnages sont au contraire complexes : « I've even invented a theory to prove that my heroes are all really very 'complicated' people, not simple and ordinary at all »⁴¹⁹.

S'il revendique le mystère, quel est l'axe ? S'agit-il d'un mystère frustrant, où le réel fuyant vient frapper le spectateur et le laisse sans aucun repère, représentation d'un réel anarchique qui ne répond à aucune loi ou règle interprétative ? Ou bien Forman propose-t-il un mystère stimulant, donnant au spectateur des pistes d'interprétation, mais en le laissant libre de son choix ? Peut-on rapprocher le mystère formanien de celui de Kubrick, de De Palma, de Lynch ? S'il s'agit de la deuxième option, son art se rapprocherait alors de certains films de David Lynch, qui aime laisser des pistes à la manière d'un petit Poucet qui laisse des miettes de pain pour retrouver son chemin : dans *Mulholland Drive* [2001], le cendrier, la boîte bleue, ou l'expression « this is the girl », sont des clés d'éclaircissement du mystère du réel, aidant le spectateur dans sa distinction entre le réel et le rêve. Cependant, ces clés ne sont pas des pistes évidentes à saisir, et elles existent justement parce que le monde que propose Lynch est si indéfinissable et déroutant, tant il mêle l'onirique au quotidien, emmenant le spectateur dans les méandres les plus saugrenues et inattendues du réel et du rêve sans hésiter à le perdre, à lui faire ressentir le vertige de l'incertitude totale, du noir impénétrable de la salle de cinéma. Chez Forman, on quitte rarement le réel du quotidien, suggérant qu'il laisse toujours au spectateur, pour reprendre les termes de Baudelaire, « l'espoir de le débrouiller »⁴²⁰, restant dans la représentation de « l'infime pourcentage de l'incalculable », mais cette hypothèse doit être confirmée.

⁴¹⁸ Traduction libre des paroles de Forman recueillies par Liehm dans *The Milos Forman Stories*, IASP, New York, 1975, traduites du tchèque en anglais par Jeanne Nemcova, p. 71 : « that tiny percentage of the incalculable, the enigmatic, the things you can't really put your finger on ».

⁴¹⁹ Ibid., p. 84.

⁴²⁰ Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris : petits poèmes en prose*, Bagnaux Numilog, Les Classiques, 2004, p. 162.

Il nous faudra donc définir ce mystère, tout en présentant les moyens mis en œuvre pour le créer, nous permettant d'aller plus loin dans ce qu'il appelle *ambiguïté fascinante* : «

L'ambiguïté a toujours été fascinante pour les écrivains, les dramaturges et les metteurs en scène d'aujourd'hui. Le meilleur exemple, c'est, vous savez, ce fameux vers, « Être ou ne pas être, telle est la question ». Vous avez toute l'ambiguïté, fascinante, dans ce seul vers »⁴²¹. Il revendique cet attrait lorsqu'on lui demande les motivations de sa réalisation de *Valmont* : non une critique de l'aristocratie ou une reconstitution historique, mais la passion pour les grandes questions humaines : «

422

»⁴²³.

Ainsi, **l'attirance du cinéaste pour certaines adaptations pose le thème du mystère au centre**. Il semble mû par le besoin de comprendre le réel, porté par l'espoir de le *débrouiller*, entraîné par cette « énigme inespérée »⁴²⁴, si l'on en croit ces motivations pour l'adaptation des *Liaisons Dangereuses*, cette fois rapportées par Jean-Claude Carrière :

«

»⁴²⁵.

⁴²¹ *Théâtres au cinéma, Milos Forman, Franz Kafka*, publié à l'occasion du 8^e Festival (Tome 8) sous la direction de Dominique Bax, Bobigny, 1997, p. 11.

⁴²² Rappelons que la scène de la séduction de Cécile repose sur une forte ambiguïté du personnage de Valmont, partagé entre possession et tendresse, perdu dans son amour pour Mme de Tourvel.

⁴²³ Dossier de Presse de *Valmont* proposé à l'occasion de la sortie du film le 6 décembre 1989, Presse, p. 21.

⁴²⁴ Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris : petits poèmes en prose*, Bagnaux Numilog, Les Classiques, 2004, p. 162.

⁴²⁵ Dossier de Presse de *Valmont* proposé à l'occasion de la sortie du film le 6 décembre 1989, Presse, p. 8.

Forman adopte d'ailleurs la même réponse à propos de sa première vision de *Hair* au théâtre : « j'étais dans un état de confusion totale car je ne comprenais pas les personnages »⁴²⁶. De même avec *Amadeus*, son attrait pour la pièce résidait dans l'entrecroisement des thèmes et « les contradictions profondes »⁴²⁷, passant d'une forme de machiavélisme (le bon et le méchant) à un flou progressif, qui pousse le spectateur à s'identifier aux deux personnages (Mozart et Salieri) et à tenter de comprendre deux opposés.

Carrière étend le mystère à l'art, revendiquant la multiplicité comme élément fondateur, et il affirme que *Valmont* se fonde sur la recherche du mystère du réel et sur les tentatives de percée de cet obscur : «

»⁴²⁸. Il affirme un mystère non anarchique, mais suffisamment proche du réel du spectateur pour qu'il puisse attirer ce dernier dans la zone sombre. Il mentionne également la zone claire, celle des cœurs qui « restent les mêmes » quel que soit le temps, suggérant un détachement par rapport à un réel déroutant : on pourrait alors se rattacher à un élément fondateur et net.

En dehors des motivations mises en valeur par les deux auteurs dans leurs discours, peut-on confirmer ces propos ? Reste-t-il bien un fil d'Ariane, et peut-on sentir la palpitation de l'incertitude ?

Sans proposer une théorie du mystère, nous chercherons à définir ce que l'on pourrait appeler, pour l'instant, la nécessité du doute : par quels moyens Forman cherche-t-il à restituer le flou du réel et pourquoi est-il selon lui une nécessité absolue ? Peut-on accéder à une forme de réel spécifique chez Forman, nouvelle, ou doit-on accepter que le flou, l'ambiguïté, font partie de toutes les formes de réalisme ?

3.2.2.1 Dangers de la certitude

Le premier réflexe que l'on peut observer chez Forman est celui de la méfiance envers toute certitude. Il semble rejoindre le philosophe anglais Bertrand Russell, qui posait justement comme théorie l'impossible accès à une vérité indubitable. Dans *Problèmes de*

⁴²⁶ Michel Ciment, *Passeport pour Hollywood*, Editions du Seuil, février 1987, p. 292.

⁴²⁷ Ibid., p. 303.

⁴²⁸ Dossier de Presse de *Valmont* proposé à l'occasion de la sortie du film le 6 décembre 1989, Presse, p. 8.

philosophie, il ouvre sa réflexion par une question que Forman pose lui aussi : « Existe-t-il au monde une connaissance dont la certitude soit telle qu'aucun homme raisonnable ne puisse la mettre en doute ? »⁴²⁹. Il définit la philosophie par des termes similaires à ceux que Forman emploie lorsqu'il parle du cinéma : elle est une tentative de réponse à ce type de questions par l'utilisation de notre sens critique, et surtout, « après nous être rendu compte de toute l'incertitude, de toute la confusion que dissimulent nos idées courantes »⁴³⁰. Rappelons que Forman propose ses histoires et ses personnages en simulant une approche première des choses, en faisant place nette des préjugés du spectateur, du connu, pour atteindre, si possible, un recul extrême. Cela susciterait une réflexion sur les erreurs de jugement communes aux hommes de tous pays, sur les idées reçues, qui méritent d'être soumises à un nouveau questionnement.

C'est le **principe de la « redécouverte »**⁴³¹, qu'il mentionne pour défendre son approche ambiguë de personnages jamais définis, non « taillés sur mesure »⁴³². Ce qu'il propose en fin de parcours est précisément cette confusion, cette incertitude, notamment envers les personnages : le spectateur aborde souvent le début des films avec des a priori sur lesquels le film ne manquera pas de jouer. Un film qui va parler des hippies, de Larry Flynt ou d'Andy Kaufman, repose sur certaines idées concernant les personnages de la part du spectateur américain, qui connaît les personnes réelles ou le type de personnage. Mais les connaît-il vraiment ? C'est bien la question que Forman cherche à poser : à la fin de *Hair*, on ne peut nier que le Pouvoir de la Fleur a été retourné et soumis à de nouvelles définitions, en raison des nombreuses scènes de stagnation (la lenteur du réveil le matin dans la rue, la saleté de leur quotidien - Berger urinant sur un journal jonchant le sol - leurs dissolutions dans la drogue), mitigées par une forme d'héroïsme inattendu (inattendu en raison de la surprise concernant leur mode de vie) ; à la fin de *Larry Flynt*, le spectateur est presque entièrement du côté du pornographe, et il s'est ouvert à toutes ses ambiguïtés de comportement, acceptant la beauté du personnage par rapport au début du film ou à ses attentes. *Man on the Moon* travaille cet élément constamment, ce qui éloigne le film le plus de la biographie filmée, Forman s'empresse de se rappeler cette différence : « the oddest thing is that usually when you do a biographical or semi-biographical movie, the purpose it serves is to illuminate the characters.

⁴²⁹ Bertrand Russell, page 1 du chapitre 1 de *Problèmes de philosophie*, traduction de François Rivenc, Payot, Broché, 1989, p. 194.

⁴³⁰ Ibid.

⁴³¹ Claude Poizot, *Milos Forman*, Editions DIS VOIR, Paris, 1987, p. 94.

⁴³² Ibid.

So that at the end, you know more than you knew before. But I think in this case, in the end you know less ! »⁴³³.

Ces trois exemples rappellent donc le projet formanien d'ouverture sur l'inconnu et sur l'indéfinissable, confirmant ses affinités avec la théorie russellienne (même si on pourrait avancer que le spectateur connaît mieux Kaufman qu'au début, ne serait-ce que parce qu'il a compris à quel point le personnage reste mystérieux et inaccessible, ce qui constitue déjà une forme de connaissance). Russell mentionne la notion de contradiction, autre élément qui semble résonner dans l'œuvre américaine du cinéaste : « dans la vie quotidienne, nous présumons certaines de nombreuses données ; or, à l'analyse, elles se révèlent en réalité si pleines de contradictions manifestes que seule une réflexion suivie nous permet de définir ce qu'il nous est vraiment permis de croire »⁴³⁴. On retrouve ici l'idée de la place nette pour combattre les idées reçues, mais Russell étend sa réflexion au monde entier, aux choses, menant à l'incertitude de la matière, de la texture, etc. Forman s'intéresse-t-il aussi au monde de la matière ou sa réflexion ne doit-elle être appliquée que dans le cadre de l'humain ? Cette problématique accompagnera l'axe principal de notre étude du doute.

Après l'évocation des principes, nous proposons d'étudier à présent le rejet de la certitude à l'intérieur des films, plus précisément.

Un premier danger de la certitude est esquissé dans *Ragtime*, avec le personnage de Waldo, l'inspecteur de police, exprimé par la notion de regard unique. Il correspond à l'idée du préjugé et à celle de la **fixité dans l'image préformée** : ses préjugés envers Coalhouse Walker Jr. sont tels qu'il se croit confirmé dans sa vision de ce dernier en criminel, lorsque Father sort en courant de la bibliothèque Morgan. Lorsqu'il dit « I knew it », confirmant son préjugé (un coup monté), le plan suivant sur Coalhouse, qui sort les mains en l'air, annonce le coup de feu, orienté par la conviction ; la décision de Waldo de l'abattre, malgré sa reddition, montre l'ampleur de la résistance au mouvement. Cependant, Forman apporte une nuance réaliste puisque Walker a lui-même été victime de l'aveuglement et de l'obstination, déclenchés par la mort de Sarah, autre forme de fixité reposant, cette fois, sur la colère, et non la peur de l'autre. Ses actes violents sont peut-être une forme de justice, mais ils restent condamnables, et avant le déroulement de ces actes, la caméra adopte un zoom progressif sur le personnage, dans l'église où se déroulent les funérailles de Sarah, représentation d'une

⁴³³ Scott Alexander & Larry Karaszewski, *Man on the Moon, The Shooting Script*, Newmarket Press, New York, 1999, p. 198.

⁴³⁴ Bertrand Russell, page 1 du chapitre 1 de *Problèmes de philosophie*, traduction de François Rivenc, Payot, Broché, 1989, p. 194.

perte du recul de Walker, qui s'abandonne à sa rage et à sa soif de vengeance. L'avancée de la caméra est émotionnelle, simulant le regard de Walker qui ne voit plus qu'une image, celle de son ennemi (Conklin).

Zoom progressif et régression ou l'oubli de soi et du réel dans la douleur (l'émergence de la conviction, la perte de la distanciation)

Une scène ultérieure nous permet de confirmer l'interprétation de ce zoom, celle où Walker s'adresse à Dieu : « I had hoped you'd reveal to me along the way why you put such a rage in my heart ». Elle définit bien le plan ci-dessus comme la représentation de la naissance de la rage du personnage (dans l'église).

Cette image unique n'est pas seulement fixée, elle sert de **martelage du doute**, destiné à la propager. L'illustration la plus intéressante de cette technique se trouve dans *Goya's Ghosts*. Le script de Milos Forman et de Jean-Claude Carrière travaille le rejet du doute présent dans le discours de l'Inquisition : leurs paroles sont un flux continu d'affirmations, de confirmations de leurs dires, menant à une interprétation des images (les dessins de Goya) unilatérale. Goya dépeint l'habit sous les traits de la folie et du monstre : le rejet est donc anticipé par le spectateur. Mais la mise en scène insiste sur ce détail majeur : l'emploi de la certitude comme masque de vérité pour garder le pouvoir. Dans le dialogue, on remarque ainsi la répétition des termes, image d'une tentative de martèlement des mots qui suffirait à imprimer l'idée dans les esprits :

Membre de l'Inquisition: "This is how the world sees us, this, this is how the world is seeing us."

Gregorio: "These prints are quite disturbing I must say."

Lorenzo: "Disturbing? Yes of course they are."

Au-delà de l'interprétation grammaticale (déjà étudiée), phonétiquement, voire musicalement, on remarque que cet extrait est construit sur le mode du martelage. Presque chaque terme est repris et lié à une autre proposition, telle une danse organisée et infinie reposant sur un tempo unique et régulier : celui de la marche militaire, de la chasse au non-croyant, et à plus grande échelle, aux perturbateurs. *This* est repris, *the world* est répété, *this* devient subtilement *these* pour ouvrir une nouvelle phrase, elle-même reprise par le biais de *disturbing*. La question « *disturbing ?* » permet l'enchaînement musical entre les deux propositions, comme un écho. Enfin, les expressions que l'on pourrait qualifier « de certitude » sont insérées régulièrement : *I must say, of course*.

C'est une véritable orchestration de la certitude, le concept se construisant progressivement, amplifiant à chaque nouvelle voix, pour mener à l'unanimité de la démarche oppressive à la fin de la scène, sans aucune place pour le doute. Qu'ils utilisent la certitude comme oppression ou qu'ils ne doutent point de leur image n'est pas en jeu : c'est une illustration de la contamination de la certitude dans l'expression, outil de contrôle de la pensée collective. Par échos, la certitude finit par évincer le léger doute que le choc des images de Goya avait inséré dans leurs esprits. Le terme *doubt* est d'ailleurs mentionné, lorsque le Saint-Office discute du mérite de la libération d'Inès. La plupart rejette l'idée, puisqu'elle signifierait l'aveu du doute sur l'efficacité de la question : « *it would suggest that the Church doubts the power of the Question* ». Le moindre doute, faible intensité qu'évoque le verbe *suggest*, est proscrit. Seuls les regards de Lorenzo, qui, après sa torture, est en proie au doute et à la peur de l'humiliation et de la condamnation que son échec peut encourir, marquent l'émergence du doute réel dans la scène. Il sera, comme le doute, expulsé. Mais Lorenzo ne s'ouvre jamais au doute de manière permanente ; l'attrait du pouvoir et du rayonnement le ramène toujours vers la certitude et les propos unilatéraux : en révolutionnaire français, il criera « *no mercy !* ».

Ce film est l'une des œuvres de Forman qui travaille le plus la nécessité de la double image, et ainsi, la quête de la vérité n'est pas érigée en théorie en dehors de tout contexte : elle peut devenir oppressive. C'est la **manipulation du doute**, employé pour refuser un masque et tenter de débusquer. Lorenzo prétend revendiquer le doute lorsqu'il met en garde ses confrères concernant les lectures possibles des individus sous surveillance. Il maintient qu'il faut douter qu'un homme tenant un livre lit la Bible, et bien observer le livre en question au cas où ce soit une œuvre de Voltaire. C'est le doute pour mieux condamner, un retournement du doute pour servir l'oppression. Cet art du *démasquage* est mis en valeur dès la scène de peinture du portrait de Lorenzo, où ce dernier reconnaît Inès sur un tableau de Goya, ayant

déjà vu son visage dans la chapelle de Floride. Goya confirme avoir utilisé Inès comme modèle pour la chapelle et définit cet art de Lorenzo par des termes révélateurs : « you're dangerously perceptive ». Les scénaristes mettent bien en valeur le danger du regard, rappelant qu'interpréter une image est un acte bien plus complexe et délicat qu'il n'y paraît, insistant sur la responsabilité du regardant. Il semblerait, étant donné la passion de Forman pour ce sujet (regarder une image), que le film tourne autour de cet axe, repoussant l'Inquisition en périphérie comme contexte permettant à l'histoire de trouver des fondations solides de narration. Cependant, si beaucoup de périodes permettent de développer cette idée, en choisissant l'Espagne, Forman insère Goya et son regard bien particulier sur cette période par ses images, renforçant davantage sa thématique : l'absence d'ouverture du regard sur l'image, l'interprétation unilatérale comme mentionnée précédemment, est représentée dans plusieurs scènes du film et elle est le pivot de l'arc dramatique. Qu'il s'agisse d'une mauvaise interprétation volontaire ou non, le Saint-Office emprisonne Inès à cause d'une image unique, source d'un réel fanatisme. Et cette démarche prend source dans la scène d'ouverture mentionnée ci-dessus : le scénario a bien choisi comme première scène l'origine du mal, le discours de Lorenzo, qui aura des répercussions sur tous les personnages, rappelant l'image du grain de sable dans notre première partie, un détail menant à des conséquences dramatiques.

3.2.2.2 Naïvetés

D'un extrême à l'autre : voilà l'axe du film *Goya's Ghosts*, mais c'est aussi l'approche de Forman sur le doute. Il illustre le refus total du doute pour ne croire qu'une idée (Lorenzo, le Saint-Office), mais aussi l'absence de doute menant à la crédulité, naïveté toute aussi dangereuse que le préjudice, puisqu'elle fragilise la foule et la rend vulnérable pour les oppresseurs. Croire tout ce qu'on entend, par le biais des médias ou du bouche à oreille, est bien la thématique de *Larry Flynt*. Par son comportement extrême, Flynt reflète la réalité d'un public qui ne réfléchit plus, qui ne doute pas, qui ne remet jamais en cause les informations qu'il reçoit, **critique d'une malléabilité aisée des masses**.

Avec Larry, Forman pèle le système pour en révéler les failles, et notamment la force du regard figé sur le monde. Nous avons vu la désacralisation systématique, par Flynt, Althea ou leur équipe, d'images sacrées comme *Le Magicien d'Oz*, mais au-delà des images, Flynt joue avec les médias. Il expose la crédulité de la presse qui croit tout pour un scoop à propos

de vidéos de Vicki Morgan⁴³⁵, bandes qu'il a affirmé avoir en sa possession : « I told them I had the DeLorean tapes, now they believe anything I say ». Dans le script original, Alexander et Karaszewski ont souligné les trois derniers mots, mettant bien la crédulité de la presse au centre de la scène.

Ce réflexe ne fait pas toujours l'objet d'une condamnation : le film met en évidence la réalité de la naïveté du monde face à des personnes convaincantes comme Flynt, et procède à une mise en garde tantôt par le dramatique (la satire de la scène précédente, qui propose une moquerie explicite de la presse qui se fait avoir par le star system, et qui perd toute raison devant la possibilité d'un scoop), tantôt par le comique. En effet, Flynt joue tellement le bluff que même son frère croit à l'impossible, prenant ses distances par rapport à un mur que Flynt affirme pouvoir faire tomber par la pensée.

Si le monde l'opprime par le martelage de la décence, il répond par la revendication d'une multiplicité d'images secrètes (scoops), réelles ou fictives, forme de critique de la naïveté infinie des vendeurs d'images.

On peut mentionner rapidement d'autres exemples de personnages naïfs qui paient le prix de leur ignorance, Evelyn Nesbit par exemple : les avocats la manipulent en lui donnant les mots à prononcer au tribunal, l'arnaquent, et son regard sur le monde des immigrants est lui aussi naïf (comme dans le roman), notamment dans la scène de rue avec Tateh (ses questions, ses mimiques, l'air toujours surpris voire choqué). D'un autre côté, le film fait aussi référence à la naïveté des enfants encore non corrompus, vision plus douce : la première œuvre de Tateh, à laquelle tient sa fille, est *The Naive Daughter*, mais il doit la vendre pour démarrer une carrière qui s'avèrera florissante (naissance du capitalisme dans la réalité de la petite fille). De plus, Sarah est l'exemple le plus tragique de la naïveté : pensant que le futur Président des Etats-Unis peut venir en aide à Coalhouse dans son conflit avec les pompiers, elle se dirige vers lui en hurlant, et la matraque du policier causera sa mort.

Il y aurait donc une certaine compassion pour certains personnages crédules, une compréhension de l'innocence souvent responsable du premier regard, modulée par la nécessité de grandir. L'excès de la maturité vient alors transformer la **naïveté en nostalgie** de la belle époque où tout était simple et possible. C'est ce qu'illustre *Valmont*, travail détaillé de la notion d'innocence.

⁴³⁵ Vicki Morgan était un top model dans les années 1970, et elle fut assassinée par un dénommé Marvin Pancoast. Après sa mort, Flynt offrit d'acheter des vidéos la montrant avec plusieurs hommes politiques et d'affaires, « the Vicki Morgan sex tapes » mentionnées dans le film.

Tout repose sur l'interprétation des paroles de Madame de Merteuil, qui semble émue devant la naïveté de Cécile, et qui souhaite pourtant y mettre fin : « little Cécile, she...she reminds so much of myself when I was fifteen. She is so naïve, innocent, pure...I want you to put an end to it ». Dans le roman épistolaire de Laclos, un élément diffère : la comparaison avec Cécile. Au début du roman, Madame de Merteuil méprise cette naïveté, cette innocence, et ne se compare en aucun cas à la jeune fille : « cela n'a que quinze ans, c'est le bouton de rose ; gauche, à la vérité, et nullement maniérée »⁴³⁶. Dans le film, avant d'être vexée par Gercourt, Merteuil lie l'âge à la pureté qui doit être préservée : « she's fifteen, you monster », lance-t-elle à Valmont qui semble intéressé. Dans le roman, même lorsqu'elle devient sa confidente, et malgré sa passion pour un être si prometteur (elle sera très à la mode une fois mature), elle continue de la trouver naïve et sotte. Concernant ses propres sentiments, elle repousse avec fierté toute notion d'amour ou d'attachement, notamment lorsqu'elle commente les élans de Valmont envers Tourvel : « déjà vous voilà timide et esclave ; autant vaudrait être amoureux »⁴³⁷. Même si ses missives sont souvent des railleries destinées à piquer Valmont, à le provoquer et à mener une compétition dans la guerre des sexes, le personnage du roman ne laisse jamais paraître d'attrait pour l'amour, juste pour la possession et le plaisir, alors que dans le film de Forman, on la voit d'abord s'offrir à Gercourt et espérer plusieurs rendez-vous qui sont déclinés malgré ses tentatives de séduction, le regard blessé. De plus, chez Laclos, lorsqu'elle dévoile au Vicomte la façon dont elle s'est créée et construite en société dans la fameuse lettre 81, elle fait allusion à sa jeunesse, mais en insistant sur le gouffre qui la sépare de Cécile : «

Vous jugez bien que, comme toutes les jeunes filles, je cherchais à deviner l'amour et ses plaisirs : mais n'ayant jamais été au Couvent, n'ayant point de bonne amie, et surveillée par une mère vigilante, je n'avais que des idées vagues et que je ne pouvais fixer ; (...) le désir de m'instruire m'en donna les moyens »⁴³⁸. La seule concession perceptible ici est la comparaison qu'elle accepte de faire entre sa situation de l'époque et celle de Cécile, avec un seul point commun : la mère vigilante. Mais Cécile a été au couvent et a une amie : Merteuil ajoute l'idée du comble, car même sans la situation de Cécile qui devrait aider cette dernière à observer le monde et à en connaître les secrets, elle était bien plus futée et armée que cette jeune proie : « j'étais bien jeune encore, et presque

⁴³⁶ Choderlos de Laclos, *Les Liaisons Dangereuses*, Gallimard et Librairie Générale Française, 1958, p. 29.

⁴³⁷ Ibid., p. 43.

⁴³⁸ Ibid., p. 204.

sans intérêt : mais je n'avais à moi que ma pensée, et je m'indignais qu'on pût me la ravir ou me la surprendre contre ma volonté. Munie de ces premières armes, j'en essayai l'usage (...) : dès ce moment, ma façon de penser fut pour moi seule, et je ne montrai plus que celle qu'il m'était utile de laisser voir »⁴³⁹. Le film adoucit le machiavélisme du personnage dans l'optique d'un réalisme psychologique et non d'un effet dramatique, et la comparaison que Merteuil établit avec Cécile est teintée de nostalgie. Annette Bening tourne la tête lorsqu'elle prononce ces paroles de manière à exprimer une vision passée, nostalgique, mimant un chemin que pourrait prendre sa vie (le retour à l'innocence, l'ouverture du cœur) puis, par le retour de son regard sur Valmont, le chemin qu'elle décide de prendre : le pouvoir, le refus du risque. Ce qui intéresse Forman, et qui justifie les scènes montrant Merteuil avant son abandon par Gercourt, est l'incroyable transformation d'un être d'un pôle à l'autre.

Le regard intérieur : le temps de l'innocence

Le regard extérieur : expérience et vengeance

⁴³⁹ Ibid., p. 203.

A la manière de Blake, Forman ne prend pas parti mais observe la façon dont l'expérience, modelée par les déceptions, les humiliations, les répressions, finit par s'opposer à l'innocence des plus jeunes. Comment ne pas voir dans ce revirement de tonalité de la scène et dans le changement de position du regard, l'illustration de la transformation de l'agneau en tigre ? Son avancée vers la caméra est une démarche prédatrice qui sous-tend son injonction de destruction de la naïveté de Cécile. Sa voix subit la transformation : « tender voice »⁴⁴⁰ s'assombrit pour laisser paraître « the sinews of [her] heart »⁴⁴¹. La comparaison des deux personnages dans le film rappelle ainsi cette même question posée par Blake :

*“Tyger Tyger burning bright,
In the forests of the night:
What immortal hand or eye,
Dare frame thy fearful symmetry?”*⁴⁴²

Comment expliquer l'évolution de Merteuil, l'existence d'êtres comme Cécile et comme Merteuil dans un même monde ? On retrouve la dualité formanienne déjà présente dans *Amadeus*, avec la terrible coexistence des deux *états* de Mozart. Forman pose ici une nouvelle question, mais toujours en relation avec l'inexplicable dualité des êtres et ici, sur l'évolution des êtres dans le monde : si la naïveté mène à la perte des êtres, et l'expérience au cynisme et à la cruauté, **existe-t-il un entre-deux ?** La fin du film suggère qu'il est possible et réel. Le mariage de Cécile et de Gercourt propose des modifications radicales de l'histoire par rapport au roman. Cécile est enceinte de Valmont et n'a pas fait de fausse couche, elle épouse Gercourt et n'est pas au couvent, et les deux futurs époux semblent complices. Cécile a donc été transformée par Madame de Merteuil (et par Valmont), mais le résultat n'est pas destructeur. C'est le portrait de la libertine naissante, mais nuancé. Déjà, elle a appris à mentir alors qu'elle en était incapable sans souffrir de culpabilité : on se souvient de ses paroles lors de l'aveu de son amour pour Danceny à Merteuil, accompagnées de pleurs (« Madame I lied, I lied to you, I am so in love »), en fort contraste avec l'aveu de sa grossesse à Mme de Rosemonde (sourire) et avec son mensonge sur sa grossesse qu'elle cache à Gercourt avec habileté. Merteuil et Valmont sont donc responsables de sa situation, et Cécile n'est plus

⁴⁴⁰ William Blake, *Songs of Innocence, The Lamb*, dans *The Poems of William Blake*, CreateSpace, 2011, p.3.

⁴⁴¹ William Blake, *Songs of Experience, The Tyger*, *ibid*, p.23.

⁴⁴² *Ibid*.

naïve ni innocente, mais le film conclut son histoire sur son regard épanoui, nous laissant dans l'espoir d'une *expérience* non destructrice.

L'espoir de l'expérience enrichissante : « my sweet angel ! »

Le bonheur simple : vision optimiste

Forman et Carrière se sont débarrassés du côté dramatique et destructeur de la fin proposée par Laclos : Merteuil est simplement ignorée de tous, Danceny adoré par les jeunes filles (la vie continue), et Gercourt est bienveillant envers une Cécile heureuse d'entrer dans l'âge adulte, débarrassée de sa naïveté enfantine. Ils nous proposent donc un essai sur l'évolution des générations en nous montrant deux jeunes personnages épanouis par rapport à leurs maladresses passées, dépassant les adultes manipulateurs pour atteindre une nouvelle forme d'existence que ces derniers repoussaient : entre la simplicité (habit blanc, décor royal, regards épanouis) et la complexité (innocence perdue, adultère, promiscuité, mensonges), en toute lucidité. Le roman appelait à une fin de toutes ces relations, et le film suggère la possibilité de la fin des manipulations ou de leurs pérennités : la seule chose qui a vraiment changé est la vérité des personnages. Ils se connaissent mieux, le film a fait éclater les mensonges, tomber les masques, et une nouvelle histoire pourrait commencer, mais le chemin de la connaissance a été suivi, offrant un regard relativement éclairé sur le réel, une percée :

c'est ce qui explique la tonalité de la scène du mariage. Le spectateur est le seul à être dans le secret de tous les personnages, et à regarder la scène les yeux grand ouverts. La vérité est filée à travers plusieurs personnages présents : Rosemonde est la réceptrice du secret de Cécile (enfant de Valmont), Gercourt de celui de Merteuil (passé amoureux et délaissement), Merteuil de celui de Danceny (éducation sexuelle). La scène est plus claire que le reste du film ; le spectateur a tissé la toile de ces relations complexes, et les secrets sont exposés à son regard, amenant à une harmonie ou à un certain équilibre des différentes forces (les déçus et les vainqueurs, le vrai et le faux exposés, la résolution des histoires), entre la naïveté dépassée et l'extrême dramatisation du réel. La vérité doit être débusquée, fouillée : elle demande l'investissement du spectateur, point de résonance de la scène du mariage et de celle du dépôt de la rose par Tourvel. C'est bien *Valmont*, et non *Les Liaisons Dangereuses* : tous les impacts d'un personnage fascinant, et moins destructeur que Merteuil.

Cela ne signifie pas que l'on sait tout. D'ailleurs, Forman ne prétend pas tout connaître du monde, avouant plusieurs fois dans son autobiographie avoir été lui-même coupable de naïveté. Son objectif au cinéma est plutôt l'étude des conséquences dramatiques d'un trait humain commun à tous, et la recherche d'une position d'équilibre. L'étude de la naïveté vient freiner un élan vers le doute extrême : si la certitude systématique crée des images fixes souvent dangereuses, l'ouverture excessive sur toutes les possibilités, l'excès du doute qui ouvre toutes les portes (on ne peut être sûr, donc c'est possible), peut engendrer la crédulité. Est-ce là l'apologie d'un doute mesuré ?

Le terme *apologie* est discutable : chez lui, la lucidité a toujours un prix. Dans *Ragtime*, Father acquiert tardivement un regard juste sur le monde, et la fin du film nous décrit sa progressive expulsion hors du monde qu'il contrôlait. Un plan le montre en spectateur du départ de sa femme avec le réalisateur étranger et les enfants, à moitié masqué par le rideau de la fenêtre de sa maison : il possède à nouveau la maison mais seul, et son regard transmet le regret d'une lucidité bien trop lente.

Maintenir l'entre-deux reste, en tout cas, essentiel. Si la naïveté est condamnable ou dangereuse, un certain degré d'ignorance est bénéfique dans la découverte des possibilités qu'offre le monde, comme la réalisation d'un film : « savoir être inconscient. (...) Je pense que l'ignorance, volontaire ou non, fait partie des devoirs du metteur en scène, parce qu'elle seule peut lui donner la possibilité de réaliser l'impossible »⁴⁴³. Elle vient s'ajouter à l'impression de certitude que le réalisateur doit diffuser au sein de son équipe, sous peine de voir sa confiance s'évaporer.

3.2.2.3 Insertions du doute

Sans s'éloigner de l'objectif principal de la connaissance du réel, Forman poursuit sa leçon en combinant la mise en garde de l'innocence du regard (la naïveté) à une insertion inflexible du doute chez les personnages et le spectateur, pour rendre cet entre-deux palpable et réel. Sur des thèmes variés et universaux comme la religion, l'amour, l'amitié, les films formaniens organisent un itinéraire qui, de la première à la dernière scène, épaissit le mystère des choses et des êtres jusqu'à une certaine opacité, parfois quasi-totale, certains films travaillant le brouillage à l'extrême. D'autres créent un monde semi-obscur où le réel émerge parfois clairement, mais reste souvent indéterminé, comme *Valmont*. Nous restons dans l'approche de la lucidité, irrésistiblement accompagnée chez Forman d'un mystère parfois imperméable du monde, et nous proposons d'étudier dans cette optique la distillation du doute, processus plus indirect que l'exposition des dangers de la certitude ou de l'innocence du regard. Le terme *distillation* est clé : il représente tant le degré de présence du doute (l'entre-deux) que les moyens d'insertion.

⁴⁴³ Milos Forman dans *Leçons de cinéma 2, « Milos Forman »* de Laurent Tirard, Nouveau Monde Editions, Paris, 2006, p. 16.

3.2.2.3.1 Confrontations

Les techniques de mise en doute ne sont pas unilatérales, et le doute lui-même revêt plusieurs facettes. Les personnages discutent tous, à un moment donné, d'une forme de doute, et de leur relation avec une vérité donnée. Comme pour explorer cette dimension humaine fondée sur l'impossible tranquillité de la connaissance, Forman furète dans plusieurs angles, observe les personnages gérant la quête de vérités sur d'autres personnages ou sur eux-mêmes. On remarquera dans les exemples cités ci-dessous qu'il s'agit bien de la connaissance des êtres, et moins de faits ou de choses, malgré la formidable présence de contextes historiques, ce qui nous permettra de répondre à notre problématique posée plus haut (le monde entier incluant la matière ou les hommes ?). Le réel, dans le domaine de la connaissance humaine chez Forman, sera pris au sens large, en incluant ce qui est possible, rejetant par exemple la restriction de David Hume. L'art kaufmanien repose essentiellement sur ce qui peut se passer sur scène, sur les attentes des spectateurs, et il inclut donc le possible, l'imaginé, et non seulement ce qui existe effectivement. De plus, Kaufman cherche toujours à prouver l'illusion de ce qu'il appelle *le monde* et à pousser le public à aller au-delà des apparences.

Si l'entreprise est la connaissance des hommes, on comprend ainsi que Forman ait été fasciné par *Les Liaisons Dangereuses* : comment prétendre à une connaissance des êtres dans un monde reposant sur la tromperie ? De même, le thème d'*Amadeus* repose sur la connaissance de l'être : suffit-il de maîtriser la technique pour exceller ? Pourquoi certains sont-ils des génies et pas d'autres, ou, comme le dit Forman à propos du questionnement éternel de Salieri ou de tout créateur potentiel, « y a-t-il une façon d'apprendre, ou bien tout doit-il vous être donné au départ ? »⁴⁴⁴ C'est une question si enivrante pour Salieri qu'elle finit par le consumer, car Salieri refuse d'accepter l'absence d'explication logique.

La dispersion du doute s'effectue déjà par le biais de **personnages secondaires**, renvoyant à un personnage central et au spectateur un discours établi sous la forme d'interrogations. Par secondaire, nous entendons au sein d'une scène, et non du film. C'est la religion qui est le plus soumise à ce questionnement, une des grandes questions du monde, centrale dans l'approche du réel. On la trouve surtout dans *Hair*, *Ragtime*, *The People vs Larry Flynt* et *Goya's Ghosts*.

⁴⁴⁴ Michel Ciment, *Passeport pour Hollywood*, Editions du Seuil, février 1987, p. 306.

Dans ce dernier, le débat sur la torture s'ouvre dès que Lorenzo affirme qu'un croyant aura la force de résister à la douleur par sa foi et par le courage que lui donnera Dieu. Ces questions ne sont pas nouvelles, mais Forman n'entend pas apprendre de nouvelles vérités ou convaincre le spectateur de ses propres convictions sur divers sujets (croyant ou non, aimant la pornographie ou non, ce n'est jamais son dessein de partager ses opinions). Ce qu'il entreprend dans cette scène est de rappeler au spectateur l'existence d'absurdités depuis la nuit des temps, auxquelles personne ne fait plus attention. Et si l'on disséquait ces pensées, si on les confrontait à un raisonnement posé, et que l'on observait les réactions des personnages ? C'est une entreprise concrète de dissection de l'origine du mal. La torture est bien évidemment un exemple des plus employés dans l'art pour chercher l'inhumain dans l'humain, pour confronter le fanatisme à la force du rationnel, et on remarquera que les deux scènes de torture du film sont le pivot d'une démonstration de l'absurde des croyances sans raisonnement. Contrairement à Mel Gibson qui préfère dénoncer la torture par l'immersion totale dans l'acte et la souffrance du sujet (*The Passion of the Christ* [La passion du Christ, 2004], *Apocalypto* [2006]), Forman utilise la scène du supplice comme conclusion. Celle de Lorenzo vient en effet après la scène d'immersion du doute qui s'avère futile, après que Bilbatua et Goya ont tenté de faire surgir l'absurde des paroles de Lorenzo par la redondance des pronoms interrogatifs : « what if the pain obscured my senses ? What if my fear of pain became bigger than my fear of God ? » A chaque question, Lorenzo trouve une réponse, mais une réponse fondée sur une croyance, ne laissant aucune place pour le doute rationnel : « if you're innocent, God will give you the strength to resist the pain ». Le démantèlement de la croyance s'effectue par la contre-attaque : « Are you sure of that ? ». A chaque réponse, soumettre le discours à une nouvelle question, proposer le doute invariablement.

Si *Goya's Ghosts* rappelle les tentatives classiques de déjouer le fanatisme, *Valmont* explore davantage de voies dans la représentation de la distillation du doute. Nous avons vu plus tôt le travail du film concernant la naïveté, l'absence de doutes menant à une vulnérabilité dangereuse, mais nous proposons de concentrer notre regard sur Madame de Tourvel : si elle est un défi pour Valmont, elle en est un aussi pour Forman, qui s'intéresse à la façon dont il peut rendre sa **transition, de la certitude de soi au doute déchirant, crédible et réaliste**. Comment peut-on passer d'un extrême à l'autre ? Et concernant Valmont ou les personnages électrons, comment le doute s'insère-t-il progressivement dans leur vision unique ? Cela diffère de la transition entre l'innocence et l'expérience car Tourvel n'est pas

une jeune adolescente inexpérimentée : malgré son vécu et sa position affirmée, elle va se transformer, et le film travaillera le personnage sous l'angle du réel.

Dans leur stratagème, Valmont et Merteuil vont tenter d'ébranler Tourvel, chacun pour des raisons différentes. Valmont cherche une ouverture, et Merteuil se plaît à humilier une femme modèle en public en exhibant son éventuel doute sur sa vertu. Forman et Carrière ont choisi de placer, dans leur script, la même question adressée à Tourvel, provenant de ces deux sources différentes : « do you love your husband ? » puis « why aren't you with him ? ». Le questionnement itératif de son amour conjugal est un test de résistance, et les plans sur son visage sont une insertion dans le doute éventuel du personnage malgré sa prompte et résolue affirmation. Le parallèle appelle en effet à la détection des glissements. Ainsi, un silence introduit sa réponse la seconde fois par rapport à la première occurrence : la répétition déclenche un sentiment d'offense, certes, mais alors qu'elle répondait d'un ton qui soulignait l'évidence de la réponse, cette fois, au dîner au château de Madame de Rosemonde en public, elle tempore, hésite à répondre, puis produit la même phrase : « Yes, I love him very much ». La redite introduit le doute chez le spectateur, qui remarque le ton robotique de la réplique, son systématisme lexical.

Dans les deux scènes, la question vient briser l'harmonie du décor, bien présenté par un plan large. Tourvel devient le centre de la scène, surtout dans la seconde, puisqu'elle est l'objet de la conversation dès le début (Merteuil demande si elle peut changer de sujet et pose la question soudainement).

L'harmonie par le décor : le calme avant le duel

Scène 1 : le lac

Scène 2 : le repas mondain

La mise en place du duel par la question : rupture de l'harmonie et concentration des regards

Scène 1 : surprise et réponse automatique

Scène 2 : du rire mondain à la question personnelle

Naissance de l'embarras : compensation par les gestes, silence, regards hors-cadre

Scène 1 (à gauche) : gestuelle hésitante accompagnant les explications (pourquoi elle n'est pas avec son mari) ; scène 2 (à droite) : embarras non dissimulé

Nous ne postulons pas que Tourvel doute de son amour pour son mari, mais que sa gestuelle et ses regards démontrent progressivement qu'elle a une attitude mondaine envers son mariage. Pour elle, l'affront est la nature publique du questionnement de sa vertu, et non le questionnement lui-même. La première scène, en tête-à-tête avec Valmont, révèle un embarras léger et une compensation par des gestes expressifs, tandis que la seconde accentue l'aggravation de l'embarras : exposer le moindre doute, la moindre hésitation, serait une crise sociale. Son choc finit par révéler une simple déduction : puisqu'elle comprend qu'ils se jouent d'elle lors de la deuxième scène, pourquoi est-elle choquée si ce n'est qu'elle craint l'exposition ? Si l'on argumente qu'elle est simplement humiliée de devoir répondre à une telle question à deux reprises, et qu'elle n'apprécie pas d'être un pion dans le jeu de Valmont et de Merteuil, on ne peut nier la progression entre les deux scènes, et le fait que la question la pousse à penser à son mariage, à sortir de son automatisme. C'est la première étape dans la destruction des certitudes : y trouve-t-elle une résistance satisfaisante ?

Par la suite, Tourvel cherchera à atteindre la vérité sur Valmont, démarche témoignant d'une ouverture sur un réel auparavant rejeté, et ainsi d'une résistance moyenne. Cette scène du dîner est bien un pivot car elle marque la naissance des questions de Tourvel, sur Valmont et finalement sur elle-même. Elle tentera d'obtenir des réponses par les mots, première étape encore marquée par ses automatismes. Avertie par Madame de Volanges que Valmont n'est pas louable, elle demande à celui-ci, après avoir lu le contenu d'une des lettres de Volanges, de confirmer des dires : « is this true ? ». Elle se réfugie longtemps dans les lettres, dans les paroles, avant de comprendre que les actes, les regards, les mensonges, crient de vérité. Elle

accumule les questions, de plus en plus explicites, tentant de cerner Valmont comme un scientifique tente de définir une nouvelle espèce : « what kind of man is he ? », demande-t-elle à Merteuil. Elle passe de la certitude (« I will never be one of those women ») à la demande de conseils et d'audience (« may I talk to you ? » [à Valmont]).

Une séquence en particulier représente, comme un tableau, l'ouverture de Tourvel au doute sur Valmont et sur ses propres sentiments : la danse. Quatre danses sont présentées en montage elliptique qui les enchaîne comme les volets d'un même tableau, et chacune d'elles a son propre style, correspondant à la relation entre les personnages : Valmont et ses femmes.

La première est une danse affectueuse avec Madame de Rosemonde : corps souvent de profils, les deux mains jointes (amitié) ou corps distants (respect, absence de sexualité), c'est une danse courtoise pendant laquelle la caméra se focalise sur le regard attendri de la vieille tante et sur le corps de Valmont qui flotte vers celui de Tourvel, transformant brièvement la danse courtoise en invitation séductrice.

Valmont et Madame de Rosemonde

Amitié (la tante) et tentation (Tourvel)

Puis Valmont court vers Cécile dans une transition abrupte et l'embarque dans une danse sans formes et totalement enfantine, sautillant, courant, faisant le clown. La caméra se concentre sur Valmont, magnifiant son âme d'enfant, sa joie et son bonheur simple, et emploie quelques plans larges destinés à retirer toute intimité pour accentuer la complicité (refus de voir leur relation comme destructrice).

Valmont et Cécile : la simplicité de la joie enfantine

Une transition nous amène cette fois à Merteuil, dans une danse riche en émotions et en cadrages fuyants : Merteuil cherche à l'évidence à séduire, et à exhiber son alchimie avec Valmont, mais ce dernier continue d'errer près de Tourvel, impatient d'entamer sa dernière danse.

Valmont et Merteuil : séductions et déceptions

Enfin, après les fuites de Valmont hors cadre et les liens manqués laissant Merteuil en spectatrice d'une danse fantôme, Valmont danse avec Tourvel, et la gestuelle est alors la plus aboutie : esquisses d'embrassades du partenaire, séduction réciproque, rondes et virevoltes qui placent les deux danseurs en fréquents face-à-face. Tourvel ferme les yeux à plusieurs reprises, et la danse s'achève sur une union pleine de tendresse et d'acceptation.

Valmont et Tourvel : ouvertures et union.

Exclusion de Merteuil et rétrécissement de l'espace par la caméra : vers l'embrassade finale

Le renvoi du regard : Tourvel dans le couple

Face-à-face et embrassades, ouvertures sur Valmont

On constate que la lumière s'assombrit au fil des danses et devient de plus en plus intime, jouant sur les contrastes entre les bougies, les couleurs sombres du décor et la lumière des danseurs. Au cours des trois premières danses, Tourvel a perçu l'attirance de Valmont qui a refusé tout lien romantique avec ses danseuses précédentes : après l'amie (et tante), l'acolyte et la vieille amie (ex partenaire), Tourvel ne peut jouer que le rôle de l'amante. C'est dans cette configuration qu'elle entre dans la danse, et elle se laisse progressivement séduire par le rôle, s'y abandonnant les yeux fermés et les bras ouverts. La fermeture des yeux rappelle bien la suprématie de l'émotion qui vient secouer la résistance rationnelle de Tourvel. Cela ne signifie pas qu'elle se laisse aveugler par les charmes de Valmont, mais au contraire, qu'elle accepte d'ouvrir son cœur, de voir Valmont comme un partenaire, de chercher à sentir qui il

est, mais non par le rationnel. C'est l'ouverture à la connaissance de l'autre sur le mode du sensible, du ressenti et la fin du film (la rose blanche) confirme une vision de l'union pure.

Cette séquence marque aussi l'ouverture de Valmont : comme nous l'avons souligné, c'est un vrai duo, un échange, et la caméra montre bien les deux personnages. Valmont s'ouvre à la possibilité d'un amour véritable, et sur une partie de lui-même qu'il semblait ignorer. C'est, au départ, une démonstration de son union potentielle avec Tourvel devant Merteuil, rappelant que « dans la danse de couple, on n'a pas affaire à une relation à deux, mais à une relation à trois [...], en présence d'un tiers »⁴⁴⁵. Mais au fil de la danse, c'est un cheminement intérieur qui s'opère. Ce parcours de la connaissance de soi sera marqué par le doute, qu'il finira par rejeter avec violence pour fuir dans la mort plutôt que d'accepter sa propre vulnérabilité. Dans cette scène, Valmont danse avec une part de lui-même. Une fois Tourvel conquise, ses mots de rejet sont une vérité cachée derrière un apparent mensonge : « I cannot bear to face you when you know the truth », « I thought I could change. I now know I cannot ». Ce qu'il cherche à exprimer est son impossibilité de se donner à une seule femme, d'aimer à cœur ouvert, et c'est apparemment cette vérité qu'il veut cacher en lui laissant une lettre au lieu de lui faire face. Mais derrière ce soi-disant aveu, Tourvel pourrait lire la vérité nue : la vérité qu'elle connaît est la réalité de ses sentiments, et ce qu'il ne peut changer est d'accepter cette partie de lui-même, cette fragilité. Le double-entendre, prépondérant dans le roman épistolaire de Laclos, laisse transparaître le refus du doute, du flottement. Comment interpréter la réaction de Tourvel qui ferme les yeux après avoir lu la lettre ? Est-ce pur déchirement de l'abandon ou déception par rapport à la faiblesse de Valmont ? En d'autres termes, est-elle une simple victime ou le seul personnage clairvoyant qui pleure l'échec de Valmont dans son acceptation de lui-même ? Le film nous laisse libres de voir Tourvel sous les deux angles, mais on pourrait avancer que son retour chez Valmont quelques scènes plus tard, son départ immédiat après leur union et sa visite sur sa tombe à la fin du film, la dépeignent plus comme une égale et une partenaire indépendante que comme une victime. Par ailleurs, un intéressant échange se produit entre eux lors de leur ultime union : cette scène se situe après que Valmont l'a délaissée pour rejoindre Merteuil (le pari), après la lecture de la lettre de rupture. Tourvel revient, l'attend sous la pluie, et Valmont finit par la laisser entrer. On peut entendre ce dialogue :

⁴⁴⁵ Rémi Hess, *De la valse au tango, une relation à trois, le lieu d'où on cause*, article de la partie *Musique et danse*, issu de la revue *L'Homme et la société*, n°127-128, Editions l'Harmattan, Paris, 1998, p. 147.

Valmont: “Why did you come? What do you think you’ll find here?”

Tourvel: “That you love me.”

Valmont: “Do you want me to lie to you?”

Tourvel: “Yes.”

Le film ne tranchera pas sur l’interprétation du désir du mensonge : soit on comprend qu’elle veut fermer les yeux sur son manque de réciprocité dans les sentiments pour être avec lui une dernière fois - le moins plausible - soit on interprète ces mots comme le classique dialogue de l’amour impossible, du refus de laisser transparaître les sentiments malgré leur évidente présence. Mais une troisième interprétation naît avec le montage entre leur échange et leur union : dans le rire complice entre les deux personnages, on comprend la transparence de l’échange. Valmont avoue s’exprimer par mensonges (confirmant le masque apparent de sa lettre de rupture et la vérité cachée), et Tourvel confirme qu’elle voit à travers ces masques. Leur union est d’ailleurs filmée du point de vue de Tourvel : plans serrés sur son visage, mouvements de la caméra guidés par les siens. Tourvel sait qu’elle partira au lever du jour et serre, une dernière fois, le Valmont furtif qui ne s’expose que dans l’éphémère.

La vérité en miroir : inversement des codes (Tourvel en force dans la plongée)

Rires et complicité : la vérité nue

Concentration sur Tourvel : la vérité éphémère (connaissance de Valmont)

Encore une fois, Forman ramène la vérité dans la quête de sens, et non dans la simple réception de mots et d'images. Il reste méfiant envers la revendication du vrai : lorsque Merteuil piège Valmont qui tente de s'enfuir avec Cécile en lui mentant, et affirme « I thought it was time that Cécile knew the truth », ce n'est pas tant une révélation de la réalité (Valmont ne vient pas la chercher pour l'emmener voir Danceny mais pour s'enfuir) que l'utilisation du timing de la révélation comme masque de son pouvoir dans l'exposition de Valmont dans son mensonge. Concernant Tourvel, Forman propose des scènes à l'apparence classique (le classique dialogue de l'amour impossible, une apparente étreinte passionnelle de deux amants) et suggère la complexité de l'interprétation par le montage, l'enchaînement logique des scènes, l'importance accordée au travail continu du spectateur, qui est invité à chercher à comprendre, à l'infini, et à réinterpréter, à douter de ses interprétations passées, à s'ouvrir sur un nouvel angle ou sur l'impossibilité de la certitude. Si les personnages ont besoin de personnages périphériques pour les confronter à leurs visions, le spectateur a besoin du film pour réfléchir aux siennes, mise en abyme du concept d'interaction.

3.2.2.3.2 Contradictions

La construction d'un réel à la saisie semée d'embûches repose, dans tous les films, sur une poétique de la contradiction. Elle est l'image de l'ambiguïté du réel : si l'interprétation doit être fluctuante, c'est parce que le réel est lui-même soumis à la loi du mouvement ; composite et nébuleux, il ne cesse de renforcer l'impression de mystère du monde. Mais à quel point et par quels moyens ? Nous répondrons ici définitivement à notre problématique concernant l'amplitude du mystère et ainsi la nature du réel sous-tendu par une ambiguïté éclatante. Nous commencerons par une étude de l'illogisme au sein du cadre, puis nous

poursuivrons par la mise en valeur des contradictions des personnages principaux, pour terminer sur la vision kaléidoscopique du monde mettant l'accent sur la diversité des angles.

On pourrait partir d'une simple observation : chez Forman, tout est multiple. Qu'il s'agisse d'un désir propre ou d'une influence est incertain et sans doute non central dans la compréhension de son travail, mais on peut mentionner son aspiration à un réalisme multiple en réaction aux films de Radok qui, malgré leur beauté, sont éloignés du quotidien ; naquit alors chez Forman le désir de proximité avec l'homme de la rue, regard présent dans tous ses films tchèques. Outre l'influence néoréaliste poussant les films à filer le réel et à en restituer tous les aspects, on pense surtout à un lien logique. Son objectif principal a toujours été de maintenir le spectateur en éveil par deux aspects : la curiosité (l'intérêt de suivre une histoire) et le respect du réel (le jeu des acteurs, les décors, tout doit rappeler au spectateur qu'on est bien dans le même monde que celui qui existe en dehors de la salle de cinéma). L'ambiguïté est nécessairement au cœur des préoccupations du réalisateur tchèque, tant thématiquement qu'esthétiquement, car le réel est toujours à *définir*, mais jamais *défini*.

Et c'est là que la fiction entre en jeu : comment restituer l'illogisme du réel sans histoires ? « There is another thing I miss in straightforward documentaries, and that's the story. I believe that we decipher the incoherent flow of life through stories. The stories may not add up to much, they may end abruptly or proceed according to mysterious logic, but my kind of film has to have them »⁴⁴⁶.

Il n'est ainsi pas surprenant de constater que tous ses films tchèques travaillent déjà l'angle de l'ambiguïté réaliste. La fin de *Black Peter* suggère l'absence de réponse et la permanence des points de suspension dans la définition du monde, associant le réel à une phrase sans point final. La description d'un plan dans le script de *Loves of a Blonde*, analysé avec justesse par Peter Hames, revendique le flou de l'interprétation : « Andula souriant en dormant, un sourire peut-être triste, peut-être amer, peut-être heureux. La demi-obscureté empêche de préciser »⁴⁴⁷. Le travail de Miroslav Ondricek, directeur de la photographie de nombreux films de Forman, tchèques et américains, continue de refléter ce clair-obscur.

⁴⁴⁶ Milos Forman, *Turnaround*, Faber and Faber, New York, 1993, p. 127.

⁴⁴⁷ 'Les Amours d'une Blonde', *L'Avant-Scène du Cinéma* 60, juin 1966, p. 34 (script de Milos Forman, Jaroslav Papousek et Ivan Passer).

L'ambiguïté concernait donc les thèmes, le réalisme psychologique des personnages, les plans, et même l'organisation de plans de transition ou de scènes de foule dépeignant la vie citadine, sans se concentrer sur les personnages principaux. Dans son autobiographie, le réalisateur insiste sur la façon dont il a appris à respecter le réel en défiant sa logique dans la représentation, pour **éviter l'effet de réel organisé** : il prend l'exemple d'une scène de *Grandpa Automobile* réalisé par Alfred Radok. Ce dernier confie le tournage à Forman pour une journée, lui donnant la tâche de filmer l'arrivée d'un tricycle à six places au beau milieu de Prague et des habitants. Il met en place tous les figurants, décide de l'emplacement de la caméra, et donne le signal. Malgré les multiples prises, quelque chose ne fonctionne pas, sans que Forman ne trouve la source du problème. Lors de la troisième prise - entreprise délicate étant donné le nombre de personnes impliquées dans la scène - un figurant quitte le plateau et passe devant la caméra et Forman saisit ce détail : c'est précisément cette imperfection qui rend le réel plus tangible, et c'est en demandant à plusieurs figurants de s'éloigner, dans leur itinéraire, de la foule qui admire le tricycle, qu'il réussit à insuffler de la vie à sa scène auparavant trop conceptualisée. On peut parler ici de flou visuel, géométrique même, rendant l'accès au tricycle plus difficile et rendant au spectateur son rôle de passant dans le film, tentant de se rapprocher du centre de la scène. On ignore pourquoi certains passants préfèrent ne pas découvrir ce qui attire tant l'attention de la foule, et cette présence éphémère d'un élément non éclairci flottant dans notre vision périphérique est le détail qui agrandit le regard, qui nous fait englober le réel, sous toutes ses formes : « it was a brief moment, a tiny perception, and a massive revelation for me. It showed that the life on the screen is made truer by those who deny its logic »⁴⁴⁸. On est proche de l'emploi de l'obstacle vu précédemment, mais ici l'ambition va au-delà de la frénésie de la possession par le regard, amplifiée par l'obstacle, puisque c'est le jeu sur l'illogisme géométrique des scènes - et non seulement sur l'absence de clarté - qui construit toute la palpabilité du réel en en fortifiant l'ambiguïté par ce contre-courant des mouvements au sein des scènes.

On trouve des échos de cette approche dans ses films américains, avec la récurrence de scènes de foule : on pense à Evelyn Nesbit qui explore les rues dans *Ragtime*, au tourisme des patients de *Cuckoo's Nest* lors de leur sortie en bus, au marché et à toutes les scènes de rues dans *Valmont*, le film du labyrinthe citadin, aux scènes de guerre ou de confusion dans *Goya's Ghosts*, qui s'écartent du simple quotidien mais qui conservent l'aspect réaliste et presque

⁴⁴⁸ Milos Forman, *Turnaround*, Faber and Faber, New York, 1993, p. 93.

documentaire de la peinture des crimes, en général pour rappeler au spectateur que les personnages font bien partie du monde. Par quels moyens ?

L'exemple de Ragtime

Masquer le personnage central

Mettre l'accent sur le réel de l'arrière-plan : les histoires possibles des figurants

La conversation animée des deux hommes à casquette

La colère inexplicée du vendeur de chaussures

Ces plans-scènes insérés dans l'action principale, technique adoptée depuis *Black Peter*, rappellent les choix thématiques. Quand on entre dans le film *Valmont*, on est davantage en présence des électrons, la figure parentale reste prégnante dans le film de hippies, et on apprend à connaître les fantômes de Goya bien plus que Goya lui-même. Thématiquement et cinématographiquement, le léger déséquilibre entre le premier plan et l'arrière-plan participe de l'esthétique du trouble : perturber les repères, changer de regard et de perspective, pour atteindre une vision plus globale. Par globale, nous n'entendons pas théorique, mais visant la plénitude, se rapprochant de la netteté du réel en incluant toutes ses strates.

Ces strates peuvent inclure **l'ouverture des points de vue**. Un travail antérieur illustre déjà cette idée, confirmant la continuité artistique du cinéaste. *Visions of Eight*, documentaire télévisuel de 1973 réunissant différentes épreuves filmées par plusieurs réalisateurs, nous offre, dans un de ses segments, la vision formarienne du Décathlon des jeux

olympiques d'été de Munich. Souhaitant s'écarter du style télévisuel le plus possible, Forman cherche désespérément à décupler ses points de vue et à multiplier ses caméras (18) pour trouver un angle intéressant. C'est lorsque les représentants commencent à détruire les caméras et à attaquer les cameramen qui filment après le passage des athlètes à la ligne d'arrivée, que Forman voit l'intérêt des caméras multiples, puisque certaines restent intactes et saisissent la colère surprenante de ces représentants. Il change donc à nouveau de strate et cherche à filmer les officiels et non les participants avant de boucler le tournage, filant le réel jusque dans les coulisses, et admettant que cet apparent arrière-plan était central : « it was worth it. I actually did see something I never thought I'd get to see »⁴⁴⁹. Il fait référence à l'attaque palestinienne de l'équipe israélienne qu'il a observée de près depuis sa chambre d'hôtel donnant sur l'événement. Mais même dans le plus banal des quotidiens avant la tragédie, son objectif était multidimensionnel : « I also wanted to show the entire context of the event : the organizers, the spectators, the preparations, the dead moments, the bursts of excitement »⁴⁵⁰. Et pendant la prise d'otage, Milos n'oublie pas de regarder dans tous les recoins, découvrant ainsi, toujours depuis sa chambre d'hôtel, que le Village Olympique a conservé sa routine et sa concentration, les sportifs jouant et se préparant aux épreuves, ce qui le fascine. Cette coexistence du tragique et du banal semble offrir le même intérêt que l'ambiance avant et après les jeux, où tout est extrême dans deux tonalités diamétralement opposées : rires, excitation, curiosité, collectivité, propreté des lieux puis tristesse, déceptions, et dégradation⁴⁵¹.

Ainsi, ce que montrent *Decathlon* et des films comme *Ragtime* est l'attrait - puis la nécessité - de la multiplicité des angles pour proposer au spectateur un miroir multi facettes qui ne cesse d'exposer les différentes couches du réel, pour *voir les choses plus clairement* : on retrouve la force lucide du réel, mais ici, ce n'est pas par le recul ou par la caméra invisible qu'elle est accomplie, mais par une danse aux apparences improvisées entre les niveaux des plans et des personnages, qui ouvre la lentille et pousse le regard à *embrasser* le réel. Car il s'agit bien du regard et non de la connaissance logique scientifique par les faits. Voir plus clairement n'est pas l'accumulation de données permettant un savoir sur l'homme, savoir qui aurait pu être acquis à propos de la maladie mentale par des recherches sur les asiles pour le tournage de *Cuckoo's Nest*. La connaissance humaine doit passer par l'observation : « parfois, la connaissance scientifique vous limite. Cela a l'air bête, mais plus on sait, plus on a

⁴⁴⁹ Antonin J. Liehm, *The Milos Forman Stories*, IASP, New York, 1975, p. 130.

⁴⁵⁰ Milos Forman, *Turnaround*, Faber and Faber, New York, 1993, p. 194.

⁴⁵¹ On retrouve cette cohabitation des extrêmes chez Mozart, dans l'utilisation du tragi-comique, dans le flottement des films entre biopics, films historiques et quotidiens...

tendance à vouloir expliquer par la logique alors que le comportement humain est psychologique et non logique »⁴⁵². Restituer l'illogisme dans le cadre participerait donc de la représentation de l'énergie humaine jusque dans la répartition des figurants, dans l'emploi des axes, dans la profondeur de champ, aussi impénétrable et infinie que l'espace filmique.

Voir les choses plus clairement, c'est accepter le mystère. Forman s'éloigne irrévocablement du simplisme et du manichéisme, de la division des choses et des idées, pour montrer au spectateur que sa participation au film est vouée à l'emmener loin de ses idées reçues et dans les nœuds des caractères, ce qui repose en grande partie sur la mise en évidence de l'étrangeté des personnages et surtout de ceux que le spectateur pourrait facilement considérer comme héros (en raison de leur énergie de meneurs dans leurs luttes contre une société étouffante). Forman tisse ainsi une toile de mystères non élucidés, nous laissant dans un certain scepticisme sur notre connaissance des personnages et nous offrant, par là-même, une immense liberté d'interprétation. Nous avons mis en valeur l'importance des personnages principaux qui, en antihéros, bouleversent l'existence des autres et appellent à une redéfinition du monde. Mais nous proposons cette fois d'étudier toutes les **contradictions** que les films choisissent de ne pas expliquer, une nécessité des contradictions dans la densification du réel, ambiguïté qui explique peut-être, dans une certaine mesure, l'attraction du cinéaste pour la biographie filmée, car selon Yannick Lemarié, « à l'inverse du fait divers qui décrète le scandale et impose ses certitudes, le *biopic* aime l'indiscernable »⁴⁵³. Elle serait alors mue par une force centrifuge, à l'opposé des biopics classiques centrant tout autour du personnage, qui empêche un accès direct à sa vérité, qui ne cesse de repousser les voies faciles de pénétration de l'image. On trouverait alors une explication au choix du nom Goya pour *Goya's Ghosts*, que Carrière voyait comme une erreur commerciale puisqu'il orientait le regard vers la biographie filmée : et si c'était justement le but, de redéfinir le biopic qui devrait toujours être poussé par une force centrifuge ?

Cette force s'exprime déjà par une répartition spécifique : le réalisateur précise que son premier objectif concernant le réalisme psychologique des personnages est de rendre ses personnages principaux ambigus tandis que les rôles secondaires sont lisibles plus directement. Le spectateur peut ainsi se raccrocher aux personnages secondaires pour entrer

⁴⁵² Michel Ciment, *Passeport pour Hollywood*, Editions du Seuil, février 1987, p. 278.

⁴⁵³ Yannick Lemarié, « Biopic de l'assassin : fragments du cinéma français », article du dossier *La biographie filmée* de *Positif* n°540, février 2006, Editions Kotka, Paris, p. 99.

dans la zone sombre des meneurs qui restent si souvent énigmatiques. Ses héros et même les ennemis des héros bénéficient de cet éclatement, rigueur réaliste qu'il semble avoir découvert par nécessité diplomatique. Dans le climat périlleux de la Tchécoslovaquie de son enfance, il explique avoir refusé de jouer le rebelle, remarquant les conséquences néfastes de ce comportement pernicieux, et avoir décidé de passer inaperçu, d'être un élève sans histoires, et même d'essayer de comprendre les comportements agressifs des autres en regardant les choses de leur point de vue. La multiplicité des points de vue est certes née dans le désir d'accommodation avec un monde complexe et dangereux, mais Forman a maintenu cet intérêt pour l'angle multiple. Il narre plusieurs épisodes de sa vie que l'on pourrait qualifier d'initiation : sa découverte de la perfidie cachée sous les traits attirants d'une femme à l'apparence douce et altruiste (rappelant *Ratched*), sa vision double d'événements mêlés de tragique et de joie, sa collaboration mystérieuse avec Fric, le choc puis l'admiration qu'il ressent envers Michajlov qui, par manipulations, parvient à s'emparer de la pièce *Laterna Magica*, ou encore l'étonnante proximité qu'il remarque entre des pleurs et des rires. Et dans ses films, il continue, même dans son plus récent (*Goya's Ghosts*), à suivre son premier réflexe, qu'il explique à propos de son casting pour *Cuckoo's Nest*, mais que l'on peut appliquer à tous les autres films : « I prefer to give the audience a quick read of secondary characters by casting obvious physical types, but with the principal roles, it's more engaging to uncover a different personality under this obvious type, to peel away the erroneous expectations, to be surprised by a deeper knowledge of the character »⁴⁵⁴. Il justifie son approche en termes d'intérêt pour le spectateur, de maintien de l'attention, mais nous proposerons une analyse axée sur l'objectif réaliste : *to peel away, to be surprised*, pour voir les choses plus clairement.

Outre les influences tchèques (Fric, Krejcik, le désir de se démarquer de Radok), on peut considérer que Forman est un autodidacte dans l'art du flou, se rendant compte lors de ses premières réalisations, notamment *Grandpa Automobile* et *Decathlon*, que la netteté n'est pas réelle, que le réel est toujours brouillon. Une fois aux Etats-Unis, il poursuit ses créations sur le même mode, refusant la remise en ordre des films de l'époque et travaillant le flou de plus en plus, culminant avec *Man on the Moon*, un de ses films les plus ouverts à l'interprétation. Un sujet se prête bien à la stratégie du doute : le domaine du légal, et ainsi, nous proposons de nous pencher sur *The People versus Larry Flynt*, film qui a, pour héros, la Cour Suprême, et qui nous propose un personnage meneur ambigu, insaisissable dans

⁴⁵⁴ Milos Forman, *Turnaround*, Faber and Faber, New York, 1993, p. 212.

plusieurs scènes, rendant ainsi le film double. Comment unir la justice, le droit, avec un être qui nous résiste ? C'est justement le propos du film : la liberté doit inclure ce que l'on ne comprend pas. Ainsi, Forman travaille l'ambiguïté du personnage, allant plus loin que le script original ou l'autobiographie de Flynt concernant l'impossible certitude de la connaissance - Flynt tente toujours d'expliquer les faits, de les justifier - et la poésie de la contradiction.

Nous avons parlé des motivations du personnage dans l'optique de démontrer qu'il faisait partie des anti-héros formaniens, et le film n'hésite pas en effet à rappeler que Flynt aime l'argent. Cependant, une nuance s'impose, non parce que Flynt finit par défendre sa liberté plus que sa jouissance pécuniaire, mais parce que plusieurs éléments (motifs, cadrage...), tels des inserts, viennent suggérer que le tableau n'est pas complet. Nous avons abordé précédemment les comportements étranges de Flynt sous l'angle d'une éventuelle folie du personnage, concluant qu'au-delà de la folie, l'absence d'explications des actes de Flynt suggérait une participation à l'objectif du film centré sur la valeur du Premier Amendement. Tout en restant dans cette interprétation, nous pourrions aller plus loin : outre l'absence d'explications, le film procède aussi par glissements qui font progresser le personnage, l'éloignant de plus en plus du cliché connu du spectateur américain par la technique du flou. La stratégie du flou est-elle une perpétuelle tension entre deux images, un ballotement, un flottement ?

C'est certainement ce que suggèrent les motivations du personnage qui ne cessent d'osciller. La scène de l'enfance, présentant les qualités du self made man par divers détails, où il goûte le produit (producteur), réveille Jimmy qui dort (hiérarchie), compte les dollars (finances), sanctionne les voleurs (« he was drinking my profits »), est suivie, comme l'autre extrémité du pendule, d'une scène jouant sur des qualités inverses : elle emploie sa relation avec Jimmy pour dissocier Flynt de l'objectif monétaire. C'est Jimmy qui demande comment vont les recettes tandis que Larry complimente chaque danseuse et organise des rendez-vous avec elles (passion charnelle). C'est Jimmy qui demande combien coûte la newsletter que Larry fait paraître, et Larry reconcentre son regard sur le produit : « can you forget about the money for one second ? ». Malgré le contrôle du produit dans la scène de l'enfance, c'était le gain qui représentait le but, tandis qu'ici, outre le gain (aucun pour la newsletter), c'est bien le produit qui compte. Le premier glissement est donc du gain à la passion de la chair, redéfinissant Flynt comme un pornographe et non comme un homme d'affaires qui choisit la

pornographie pour son potentiel financier (peu d'argent dans son club, aucun pour la newsletter, beaucoup d'ennuis dans les publications, échec du premier numéro d'*Hustler*). La motivation derrière *Hustler* est sa déception envers *Playboy* et le fait que quelqu'un a exprimé le désir de s'abonner à sa newsletter (profit et qualité du produit). La qualité du produit n'est jamais négligée chez Flynt : le faux (« they don't look real ») est son commentaire des seins des femmes de *Playboy*. Lorsqu'il parle avec Althea dans son bureau pour la première fois, il lui propose l'alcool qu'il fabrique lui-même, en référence à la première scène du film, insistant cette fois sur le fait que son intérêt a toujours été pour le produit (même sans doute dans son enfance), ce qui invite à une relecture de la première scène.

Pour la photographie des parties génitales, qui enfreint les lois de Cincinnati, l'image change à nouveau. Flynt détourne la religion pour soutenir son argumentation, est agressif (« shut up Jimmy »), autoritaire envers le photographe, et réifiant envers la femme (« just shoot her » en plan large magnifiant la force de l'ordre et la réification). Lors de l'échec du premier numéro d'*Hustler*, il semble plus attiré par le profit que par le produit : « you go be poor ok ? ». Puis sa joie à l'idée de publier une photographie de nu de Jackie O. semble unir les deux motivations principales (la promesse du succès et l'incroyable existence de la photographie).

Pour éviter d'épuiser le thème des motivations, le film se penche ensuite sur l'étrange conversion de Flynt à la religion par le biais de Ruth Carter. Pour créer une distance envers cette conversion, pour la montrer comme une exubérance du personnage qui ne sera guère expliquée, Forman utilise Althea. Dans le script original, Althea n'exprime son opinion qu'après la conversion et surtout au sujet des profits qui risquent de diminuer si *Hustler* se mêle à la religion. Elle est indifférente lors des rencontres avec Carter, le mari de Ruth est présent lors du dîner (dans le film aussi mais exclu par la caméra), et elle exprime simplement son ennui envers les discours religieux. Le script était fidèle à l'autobiographie de Flynt mais le film a fondamentalement changé la dynamique des scènes. Althea se bat avec Larry pendant la première communication entre Ruth et lui (au téléphone, gestuelle improvisée par les acteurs), elle regarde Ruth avec méfiance tout au long du dîner (forte physicalité voire sexualité du personnage rendue par Courtney Love qui la détache de Ruth Carter) et reste observatrice lors de la discussion après le dîner (dans le script, elle est endormie). Un triangle est donc établi, faisant de Ruth « the other woman » dont il faut se méfier. Flynt a d'ailleurs reconnu qu'il avait existé une certaine attirance entre Ruth et lui, mais sans jamais parler d'acte physique. Les multiples plans sur Althea appellent à une identification du spectateur

avec le personnage dans cette relation triangulaire, pour renforcer l'incompréhension totale envers la dévotion de Flynt. Les regards d'Althea, leurs tempos et leurs répartitions, agissent comme un sous-texte des scènes nous guidant dans le décryptage des paroles de Ruth, comme lorsque cette dernière affirme être plus flexible que son frère envers le métier de Flynt : « I'm more ambivalent about what you do ». Utiliser Althea comme sous-texte rend les scènes subjectives et ainsi, l'objectif de Forman n'est pas de nous présenter Ruth Carter, mais de montrer que Flynt est imprévisible et surprenant, Althea le devançant ici dans la perception de Ruth (il le rejoindra après son accident, s'exclamant « there is no God »). Au centre de ces scènes, c'est Flynt et l'ambiguïté de ses croyances.

Exclusion d'Althea : l'appel de Ruth Carter

Jalousie et méfiance légitime : the other woman et l'étrange comportement de Larry

Dans son autobiographie, Flynt explique avoir eu une épiphanie, une vision de Jésus dans une scène hallucinatoire étrange. Forman n'a conservé que le terme *épiphanie* et l'idée de conversion exprimée par l'envol d'un aigle. Les scénaristes furent bien déçus de voir leur scène disparaître du film (la vision incluait Lenny Bruce, comme dans la vision du vrai Flynt), mais Forman a tenu à prendre ses distances envers toute représentation de la vision, pour des raisons pratiques (« I don't know how to film this ! ») et pour des raisons de réalisme, la vision créant un fossé trop important entre le spectateur et le personnage, et entre le spectateur et le réel du film. Lors de l'immersion dans l'eau pour le baptême de Flynt, la caméra reste centrée sur les visages déformés des chanteurs, les révélant comme hallucinés, presque fous, et elle ne montre Flynt que de loin, représentation d'un événement singulier et mystérieux dans un monde étrange, mais pas de la folie du personnage. La ferveur de Flynt est elle-même remise en question lorsque son nouveau nom est révélé sur son bureau : « Jesus H. Christ » (également une forme de blasphème en anglais). Il entend jeter les lions aux chrétiens

(renversement de la devise romaine), abattre un mur par la volonté de Dieu (détournement), et Forman prend ses distances par le biais de l'humour (Jimmy qui craint que le mur puisse effectivement tomber) ou par la critique (Althea lui reproche de perdre la tête). Enfin, dans la dernière partie du film, il est difficile de savoir quand Flynt est maître de lui-même, perd son sang-froid, exagère ou expose les absurdités du système. Althea n'est plus notre guide (droguée), il frise la folie, ses motivations sont souvent la colère (« you can walk, you can fuck and I'm in this chair and I got money and that gives me the power to shake off this system ») et il licencie Alan, son seul allié. Sa victoire finale est davantage axée sur le pas qu'il a permis de faire dans la société que sur lui-même, car Flynt reste au-delà du plan final, énigmatique sur de nombreux points. Forman n'a vu guère de choix possibles : montrer un pornographe avide de gains soudain se battre pour sa liberté paraîtrait peu crédible, et en faire un héros qui fait preuve d'éthique dans un combat pour les droits de l'homme du début à la fin serait naïf et ennuyeux. Mais ce qui est intéressant, c'est la façon dont il a choisi de nuancer le personnage : par oscillations successives entre deux extrêmes, par tensions continues entre notre sentiment de connaissance du personnage et celui de notre ignorance.

La relation conflictuelle et parfois symbiotique qu'il entretient avec son frère et avec Althea participe de cette tension. Les peurs de Jimmy enfant, fondées sur les actes violents de son frère, introduisent une certaine distance envers Larry, une méfiance, même si elles remettent aussi en cause le rejet de Larry par son propre frère. Son manque d'intérêt pour la qualité de *Hustler* une fois adulte, et sa constante recherche de gains, mettent en valeur la force esthétique de Larry qui cherche des moyens de valoriser, par l'image, les jeunes femmes qu'il propose en photographies. Jimmy ne regarde jamais les filles dans le club, et la caméra divise régulièrement les deux frères par des plans larges accentuant une cloison invisible entre eux, et la position inversée de leurs corps. Ce mur invisible est matérialisé par la porte de son bureau marquée « Private » devant laquelle Jimmy reste collé, écoutant les ébats de son frère. Relativement statique par le corps et l'esprit, Jimmy ne peut que renvoyer à Larry une insulte reçue plus tôt : « stupid dumb briarhopper »⁴⁵⁵. Il doute de ses motivations pour le magazine, cherche à usurper son statut de dirigeant pendant son absence (due à sa convalescence et à son usage de drogues), et finit par accepter sa position réelle lors d'une scène de réconciliation. Ses doutes aident à attaquer le personnage de Larry pour tester sa résistance, pour sentir sa

⁴⁵⁵ Equivalent de « hillbilly », signifiant « montagnard », « péquenaud » ou « plouc », en référence à leur environnement d'enfance.

réalité, et à le mettre en valeur par les différences éthiques qui existent entre les deux personnages.

Enfance : le bûcheur et le dormeur (opposition verticale)

Le club : enthousiasme et indifférence (opposition latérale)

Matérialisation de la cloison

*Naissance de Hustler (newsletter appréciée, critique de Playboy) : réflexion et
consommation*

La boîte Hustler : le miroir brisé

Réconciliation : réaffirmation de la hiérarchie et de l'affection 'I love you bro'.

Il en va de même avec Althea : sa présence aux côtés de Larry est semblable à une jauge mesurant les excès de Flynt, oscillant entre ses côtés admirables et ses extravagances. Cet outil est nuancé par les excès d'Althea qui relativisent la démesure de Flynt. L'observation des plans ci-dessous illustre cet emploi :

Soutien et symbiose (lutte de Flynt, création, envolée)

Détachement et opposition : excès et exubérances (religion)

Les excès d'Althea : mise en valeur de Flynt, l'esprit et non le corps (sexe ou drogues)

Les distensions du personnage d'Althea alimentent celles qui l'unissent à Flynt et ne cessent de redéfinir les personnages, dans l'excès de l'un, puis de l'autre, avec des nuances continues. Ces plans ne démontrent pas que Forman a eu une approche photographique des scènes pour exprimer son idée. Courtney Love insiste d'ailleurs sur le fait que si les acteurs pensaient trop en matière de cadre et de plans, Forman les remettait immédiatement à niveau. Mais il est évident, surtout lors d'improvisations, comme dans la scène de l'appel téléphonique de Ruth Carter, que la configuration triangulaire était ancrée chez les acteurs et dans la préparation des scènes, et Forman encourageait les disputes entre les personnages, permettant de faire ressortir différents éléments par cette technique triangulaire, variant avec les scènes.

Cette dynamique est présente dans tous ses films. Sans réitérer une analyse des méthodes qui sont similaires à celles employées dans *Larry Flynt*, on peut mentionner rapidement comment Forman parsème les scènes de chacun de ses films de brouillages, de cryptage, de parasites interférant avec une vision nette des personnages principaux ou avec le sens d'un événement, par **l'ouverture sur les points de vue**.

Ragtime est un film qui offre de multiples points de vue de manière constante. Il nous présente ainsi le début du XXe siècle, vue par trois groupes précis et différents, représentatifs de types au sein de la population américaine : la famille bourgeoise de Father (avec Mother, Brother et Little Boy), la famille afro-américaine de Coalhouse (avec Sarah et leur bébé), et le groupe des immigrants représenté par la famille de Tateh (avec sa fille surtout, puisqu'il quitte sa femme). Naturellement, ces groupes vont voir leur existence se mêler à celles de personnalités connues comme Evelyn Nesbit, Stanford White, Houdini ou Booker T. Washington, mais les points de vue intérieurs sont davantage travaillés chez les trois groupes,

tandis que les personnes connues viennent, tels des électrons, modifier leur vision. Chacun de ces groupes va réagir spécifiquement aux changements apportés par l'ère moderne du début du nouveau siècle, et même au sein de chacun d'eux, les personnages vivent les transformations à leur manière, proposant une vision décuplée de l'Histoire. Le montage son, reposant surtout sur divers airs de ragtime, parfois de valse, composés par Randy Newman, permettra d'unir toutes ces perspectives à l'image d'une toile, car tous sont confrontés aux mêmes bouleversements, aux mêmes syncope de la vie politico-sociale américaine. Parfois, à l'intérieur d'une seule scène, la caméra va inclure différents points de vue. Par exemple, Mother ne réagit pas comme Father face à l'arrivée du bébé noir, qu'ils trouvent dans le jardin. Nous avons vu la réaction de Father (contamination par le racisme des policiers), mais cette fois, une rapide étude des plans de la scène de la découverte mettra en valeur la position de chaque personnage face à un élément qui vient perturber leur routine : l'interprétation de l'événement varie avec le choix du personnage.

Dans un des premiers plans (ci-dessous) de la scène du jardin, la caméra concentre les quatre parties de la famille au sein du cadre, alors qu'elles découvrent le bébé.

On remarque l'importance donnée aux personnages masculins, par les couleurs de leurs costumes et par la ligne que leurs corps forment au milieu du cadre, écartant Mother et Little Boy du cœur. Ainsi, de manière classique pour l'époque, ce sont bien les hommes qui tiennent à gérer les bouleversements, qui veulent être premiers et protéger la famille. Mais cette répartition se retrouve secouée dans le plan suivant (ci-dessous), car Father se préoccupe de régler le problème par la réprimande (Brigit, qui a découvert le bébé, doit justifier les faits), tandis que Mother, aidée par son frère, va chercher le bébé.

Father disparaît derrière le jaune de la robe de Mother, la couleur de l'extérieur (soleil, épis de blés...) masque les tonalités de l'habit d'intérieur de Father, et symboliquement, Mother a tout en elle pour s'adapter à un élément extérieur qui vient perturber la routine intérieure. Le fait qu'elle monte une petite marche pour pénétrer dans l'enceinte du territoire des récoltes participe, lui aussi, de la transition qu'elle est capable d'effectuer hors de son propre espace quotidien. Younger Brother devient un soutien, s'effaçant légèrement par rapport au premier plan, et la caméra prendra ensuite le temps de venir cadrer Mother de près, l'isolant, avec le bébé, dans un espace propre.

L'espace libre sur la gauche accentue le besoin de Mother de se détacher des autres membres, et c'est dans ces cadrages, au fil des plans, que le point de vue devient manifeste, et que chaque personnage finit par choisir une certaine position par rapport au nouvel élément de leur vie. Mother, par la suite, fera tout pour protéger l'enfant, réunir les parents, tandis que Father émettra de nombreux doutes sur la présence du bébé au sein de leur famille, et sur la solidité de la relation entre Walker et Sarah. Father restera seul dans sa maison tandis que Mother partira, avec tous les enfants et Tateh, fonder une nouvelle famille dans un nouvel

espace. Le plan ci-dessous, clôturant la scène du jardin, devient symbolique des diverses positions des personnages, avec ici, un net retournement.

Cette mise en scène correspond bien aux multiples points de vue présentés par le texte original. Doctorow employait une approche plus métaphorique, suggérant que Mother représente l'ère progressiste, le désir de s'adapter aux nouveautés et de les intégrer, tandis que Father reste ancré dans les vieilles valeurs du siècle précédent. Cette interprétation est tout à fait valable dans le film, bien que Forman reste davantage proche des personnages, évitant une vision purement archétypale.

Le réalisateur emploie, également, la stratégie du parallèle, du miroir, comme nous l'avons vu avec Jimmy et Althea, révélant différents aspects de la personnalité d'un personnage, en fonction de la personne qui lui donne la réplique, véritable **représentation d'êtres kaléidoscopiques**. Si l'on observe l'évolution de Walker Jr., on constate cette multiplicité des reflets. En présence de la famille menée par Father, Walker semble honteux d'avoir abandonné Sarah, et affaibli devant l'autorité du chef de famille. Sarah éveille son côté romantique et prometteur, Brother sa passion musicale et son humour. Les avocats évoquent sa timidité, sa faiblesse envers un système résistant, et l'équipe de Conklin déclenche son côté meurtrier et justicier. Face à Washington, il semble réaliste et défaitiste, tandis que la visite de Father dans la Bibliothèque Morgan ranime sa joie (les nouvelles de son bébé) et temporairement son optimisme (« do you think ? » répond-il à Father qui pense qu'il peut s'en sortir). On ne peut que se demander quand nous avons accès à la vérité du personnage : en est-on proche lors de plans isolés lorsqu'il est seul, lorsqu'il est en famille, justicier ? Aucune de ces positions n'est stable : seul, il semble s'ennuyer (notamment lorsqu'il joue du piano bien en-dessous de son niveau) ; en famille, il semble étouffé par les responsabilités (il fait des promesses, a du mal à les tenir) ; en justicier, il est déchiré par ses

choix. La caméra tente plusieurs approches : gros plan, très gros plan, plan large, différents angles, soulevant l'idée selon laquelle la vérité du personnage réside peut-être dans la multiplicité. En prenant en compte toutes ces identités révélées au travers de dialogues variés, l'image de Walker se forme peu à peu, devient de plus en plus nette, mais aucune position statique n'est suffisante puisqu'elle ne représente qu'une partie du puzzle. C'est par interactions que les personnages se construisent et se trouvent, et Forman semble multiplier les rencontres et les situations pour faire apparaître autant de traits que possible, tout en sachant qu'au bout du compte, rien n'est sûr. Le portrait de Tourvel n'illustre-t-il pas la tension perpétuelle entre le « désir naturel de liberté sexuelle et notre héritage d'inhibitions »⁴⁵⁶? Si le film se clôt sur la rose qu'elle dépose sur la tombe de Valmont, c'est bien parce que cette énergie, cette tension, fait progresser le personnage dans la connaissance de lui-même, une tension « créatrice d'une énergie qui nous fait progresser »⁴⁵⁷.

Le doute vital construit par Forman consiste donc à décupler, à multiplier les points de vue et même à ouvrir le regard sur des possibilités étranges, sur l'obscur, un mystère plus sombre. Les *Caprices* de Goya examinent le côté le plus sombre de la nature humaine par la représentation de créatures diaboliques commettant des actes sanguinaires ou pesant sur l'homme. Le film ne présente aucune scène offrant de telles représentations, mais étudie bien cette part obscure de l'homme, laissant même de la place pour l'étrange par le biais de Goya et d'Inès dans leur première scène :

Inès: "Why doesn't that painting have a face?"

Goya: "Because he's a ghost."

Inès: "No, he is not."

Goya: "Have you ever seen a ghost?"

Inès: "No. But I have seen a witch."

Goya: "Oh, did you?"

Inès: "Yes, but she had a face."

Goya: "So what did she look like?"

Inès: "She was all bent and creepy and she stank."

Goya: "That's interesting because the witch that I know, she's young, very lovely and she smells of jasmine."

⁴⁵⁶ Michel Ciment, *Passeport pour Hollywood*, Editions du Seuil, février 1987, p. 299.

⁴⁵⁷ Ibid.

Inès: "She does?"

Goya: "She does. And I'm working on her portrait right now."

Inès: "I'm no witch!"

Goya: "How do you know?"

Ce dialogue introduit les croyances et les références de l'époque ainsi que les créatures des visions de Goya, tout en restant dans l'humour du double sens : l'ensorcellement des hommes par Inès (compliment de Goya). Mais même dans ce dialogue qui semble anodin, Forman (auteur du script avec Carrière) glisse la nécessité du point de vue multiple. Inès décrit la sorcière selon ses stéréotypes, sans mentionner ce qui fait d'elle une sorcière : seuls les traits physiques de la vieille femme et la peur qu'elle inspire (la puanteur répugnant Inès) servent à l'identifier. C'est pourquoi Goya, qui représente en tant qu'artiste la vision de Forman, lui propose une vision inverse fondée sur les critères connus de la beauté féminine (le jasmin) et pose la question leitmotiv de Forman : *how do I know ?* Comment savoir qui se cache derrière des visages angéliques, des sorcières ou des anges ? Les monstres sont-ils visibles ou se cachent-ils derrière le visage de l'homme commun ? Dans le plus simple des discours, comme ici une conversation pour passer le temps pendant un portrait, se manifeste la nécessité de la multiplicité. Une fois la scène de la révélation du portrait de Lorenzo aboutie, celle d'Inès et de Goya prend un sens plus poussé : sans visage, le portrait ne représente qu'un fantôme, un être irréel, une forme indistincte sans contours définis. Ce n'est que l'habit, mais le visage qu'il lui donne plus tard, effrayant dans sa dureté et son côté obscur, accède à la vérité de Lorenzo, qui remarque la différence entre le tableau et la perception qu'il avait de lui-même. C'est aussi une référence au fameux caprice 52 « Ce que peut un tailleur » qui met le peuple en garde envers ses propres superstitions : « c'est la superstition qui fait que tout un peuple se prosterne et adore en tremblant le premier bout de bois venu paré d'un costume de saint ! »⁴⁵⁸. Goya, comme Forman, « ne propose que de bannir de nuisibles croyances communes et de perpétuer [...] le ferme témoignage de la vérité »⁴⁵⁹. On ne peut que remarquer ce qui les unit : Forman fait des films qui semblent simples, anodins, accessibles à tous, pour ouvrir le regard, tout comme Goya prend le temps, avec humour et politesse, d'ouvrir celui d'Inès.

⁴⁵⁸ Manuscrit de la B.N. accompagnant ce caprice.

⁴⁵⁹ Francisco Goya, annotation manuscrite dans la préparation du caprice 43.

Cette vision kaléidoscopique du monde est aussi un mouvement microscopique de **tension du regard vers l'objet** pour le voir le plus clairement possible, stratégie exposée explicitement dans *Cuckoo's Nest*. On se souvient que McMurphy se définit lui-même comme un spécimen scientifique intéressant : « I'm a goddamn marvel of modern science ». L'œil microscopique de la caméra devient immédiatement kaléidoscopique à l'arrivée de ce spécimen : multiplicité des angles d'approche pour le filmer, pour le prendre sous tous les angles, pluralité des regards des autres qui l'observent par diverses fenêtres.

Le regard des autres : curiosité

Différents angles, différents regards : cerner le sujet d'étude

plan général

plan rapproché épaule latéral

gros plan mains

plan rapproché épaule en contre-plongée

plan rapproché épaule

plan américain

L'invitation au regard microscopique se manifeste dès le début des films, par la présentation du personnage principal, temporisée, révélée peu à peu, simulant ainsi notre regard qui cherche à voir. Poizot parle de délai dans le dévoilement, de « stratégie de la feinte, du détour »⁴⁶⁰. Ce n'est pas dans le style de certains films à suspense qui révèlent le héros avec théâtralité, souvent par l'usage du zoom. Chez Forman, c'est plus discret, comme si le personnage était masqué par une foule et que le spectateur avait envie de voir ce qui attire tant de monde, juste assez pour déclencher la tension de notre regard vers l'écran, le mettre en mouvement⁴⁶¹. Les plans suivants représentent le début des films, les moments où le spectateur découvre un personnage central.

Cuckoo's Nest : *McMurphy perceptible mais inaccessible*

⁴⁶⁰ Claude Poizot, *Milos Forman*, Editions DIS VOIR, Paris, 1987, p. 83.

⁴⁶¹ Cette technique est très employée dans les séries télévisées actuelles, travaillant la révélation progressive du héros dans le pilote, par la technique du flou masquant l'accès aisé à l'individu.

Hair : temporisation de la révélation de Claude et capture furtive de son regard fuyant

Ragtime : du très gros plan au plan général (voir l'ensemble) pour la révélation progressive de Walker (replacer le pianiste dans le contexte)

Father : insertion lente dans le plan (paradoxe du chef de famille invisible)

Amadeus : Salieri et Mozart, le suspense et le jeu dans la révélation (derrière la porte ou la table, de dos...)

De plus en plus près, capter le regard fuyant (Salieri vieux)

Salieri jeune

Curiosité : qui étaient-ils à l'époque? (premiers plans sur leurs corps enfants ou adultes)

Valmont : entrée théâtrale et proximité du regard

Larry Flynt : travelling circulaire, la caméra tête-chercheuse qui ne se pose en plan fixe que sur l'objectif

*Andy Kaufman : à contre-courant ou la fausse révélation (immédiate mais incomplète
puisque ce n'est qu'un de ses personnages)*

Goya et Lorenzo : qui se cache derrière l'image ? (le tableau en premier)

On remarque que souvent, le personnage principal flirte avec la caméra, la regarde presque droit dans les yeux, l'effleure, puis s'éloigne à nouveau, suscitant notre intérêt. Cette séduction du spectateur est également ressentie par le réalisateur lors du tournage : comme dans une attraction amoureuse, il existe une forme de tension entre Forman et ses actrices, de tentative de séduction du regard de la part des actrices, tandis que Forman cherche à être captivé par leur image : « I hold myself back and dare her to tempt me more, to reach out to me more, to charm me and show me that she will do anything I ask of her (...). I grounded my

understanding of the enigmatic bond between Valmont and Merteuil in this strange push-pull of emotion, this unconsummated infatuation that I'd experienced on virtually all my films »⁴⁶².

3.2.2.3.3 Conjugaisons

Enfin, la conjugaison de tous ces éléments constructeurs du mystère est la démarche thématique, structurale et esthétique de *Man on the Moon*, film qui travaille tant la fragilité de la capture du réel qu'il frôle la représentation de l'insaisissable. Nous verrons comment il évite l'obscurité totale à l'issue de cette analyse.

Déjà, **l'ouverture du film est un appel à la quête de vérité**, à la compréhension du personnage et au questionnement sur le réel, exposant clairement l'angle de cet apparent biopic. Il s'agit d'une scène mémorable dans la mesure où Andy Kaufman s'adresse au spectateur, technique similaire au prologue shakespearien observé par exemple dans *Henry V* [Kenneth Branagh, 1989], ou aux interventions d'Alvy Singer (Woody Allen) dans *Annie Hall* [1977] et de Boris Yellnikoff (Larry David) dans *Whatever Works* [2009] chez Woody Allen.

Après le globe d'Universal accompagné d'une musique qui sera plus tard associée à Kaufman, représentant l'entrée dans son monde à lui, dans son univers(al), un fondu enchaîné révèle Andy, comme une apparition soudaine, à l'opposé des habituels fondus au noir accompagnant les logos de sociétés de production. Andy apparaît dans un décor en noir et blanc recouvert d'un filtre gris clair laqué, représentation d'un monde particulier, différent de ceux des films, un espace à part, en dehors des représentations habituelles. Kaufman, ou Jim Carrey (on ignore si c'est l'acteur ou le personnage qui regarde le spectateur), semble timide, et on pourra identifier, grâce aux scènes ultérieures, qu'il s'agit d'un des personnages de Kaufman (le personnage dans le personnage), Latka. Cette mise en abyme force le regard du spectateur à défaire les couches de la fiction, à en étudier l'épaisseur et ainsi à s'interroger sur son pouvoir de vérité. Doit-on voir ici Jim Carrey jouant un personnage, jouant Kaufman au

⁴⁶² Milos Forman, *Turnaround*, Faber and Faber, New York, 1993, p. 284.

naturel, ou est-ce Kaufman jouant Kaufman, ou Kaufman naturel ? L'interprétation est dès le début du film mise au premier plan : que croire ?⁴⁶³

Le public est matérialisé dans la scène, inséré avec puissance dans l'existence du film, par le regard d'Andy qui dessine le décor en regardant de tous côtés puis droit devant lui, fixant la caméra. Forman est présent lui aussi lorsque Kaufman endosse le rôle de réalisateur, présentant le film comme le sien et s'excusant de sa médiocrité, puis envoyant le générique de fin dès le début. Puis vient le monteur lorsqu'Andy explique avoir coupé toutes les mauvaises scènes, et enfin le projectionniste quand il met en route sa machine et nous envoie son film. Le personnage condense donc quelques-unes des principales étapes du film, avec la forte présence du public comme destinataire, annonçant l'image même de ce qu'est le cinéma.

Avant d'envoyer le film, Forman se livre à un jeu avec le public. Insistant sur le fait que le film est mauvais, le personnage nous explique qu'il préfère couper directement au générique de fin, que le film est vraiment terminé, qu'il n'y a plus rien à voir, qu'il nous faut partir, et on peut en effet voir les noms des acteurs du film commencer à défiler à côté du personnage en superposition sur le décor. Forman réduit donc la limite entre l'illusion du spectacle et le réel, et le générique devient une réalité matérielle lorsque Kaufman revient en arrière dans la musique qui accompagne le carton, faisant rouler ce dernier en arrière, comme si le spectateur faisait marche arrière avec sa télécommande. C'est aussi comme une ouverture sur le pouvoir du cinéma, où tout est possible, comme intervenir là où personne n'est intervenu auparavant, dans le générique qui d'ordinaire défile de lui-même, extérieur. Le présenter au début montre aussi la possibilité de monter et d'organiser le film à souhait, une liberté totale (et le spectateur attendra peut-être de voir si le vrai générique de fin a une suite, oubliant les règles de base). Après quelques secondes, Kaufman ferme son mégaphone, mettant fin brutalement au générique par une coupure sur fond noir. Forman joue le jeu pendant douze secondes, délai apparemment parfait de la farce puisque Kaufman essaiera plus tard d'obtenir dix secondes pendant lesquelles il fera croire au public que sa télévision est cassée : « ten seconds is absolutely perfect ». Temps suffisant pour montrer le sérieux de la comédie, mais assez court pour que le spectateur ne se lasse pas du jeu. Dans un plan symbolique, Kaufman apparaît sur le côté gauche, la tête penchée pour voir si le public est toujours là.

⁴⁶³ Jim Carrey a d'ailleurs endossé le rôle même en dehors du tournage des scènes, déroutant toute l'équipe, n'étant jamais qu'Andy, Tony ou Latka. Milos Forman avoue ne jamais avoir connu Jim Carrey.

C'est là aussi la théâtralisation du médium, matérialisant l'écran comme une scène devant laquelle est assis le public, comme si ce dernier était dans la ligne de l'objectif de la caméra projetant le film, faisant donc partie du regard. Kaufman revient alors entièrement sur scène, cette fois plus dans la peau d'Andy que de Latka, enjoué et élastique. Il affirme avoir joué la comédie pour faire partir le mauvais public, ceux qui n'auraient même pas cherché à le comprendre. Voilà la définition d'un pacte de lecture : tout comme Rousseau revendiquait son entreprise de découverte de la nature humaine à travers le récit de sa vie dans les *Confessions*, Forman adopte une démarche similairement scientifique d'étude d'un sujet humain, et faire comprendre un être complexe comme Kaufman est son entreprise. La tâche peut s'avérer impossible, mais c'est à la tension du regard vers ce personnage cerbère qu'appelle Forman, tension bien exprimée dans le plan montré plus haut. Par cette personnification de l'entité « public » naît le pacte entre le cinéaste et le spectateur, et c'est en donnant la caméra à Kaufman (il nous projette le film de sa vie) qu'il scelle le pacte. On passe alors dans les rouages de la caméra, un peu comme chez Paul Thomas Anderson qui nous fait traverser la caméra jusque dans la bobine dans *Boogie Nights* [1997]. On glisse ainsi dans le film de Milos en passant par les rouages du personnage d'Andy, par les bobines du projecteur, par la lumière, qui permettent d'accéder à une certaine vérité, au-delà des préjugés (« who wouldn't understand me and don't even want to try »), pour accéder à un nouveau réel. La vérité sur Andy n'est pas forcément accessible par les faits (il fait semblant de se plaindre des coupures), elle l'est dans la tentative de compréhension du personnage, « understand me », « try » étant clés. Forman intime donc dès le départ que son film prendra le style de Kaufman puisque c'est la caméra de ce dernier, et il redéfinit le terme *biopic*, refusant l'idée

d'enchaînements de faits de la vie réelle pour revendiquer un pouvoir de vérité plus fort s'il est fondé sur le regard du personnage, sa conception du monde.

L'observation du montage des scènes, de leur répartition et de leur signification, confirme l'entreprise : le film est hautement kaufmanien. Tout comme Andy, il dérouté le spectateur, le perd, ne lui donne guère de clés, le prend au piège, et magnifie l'ambiguïté. On a pu voir que la caméra adoptait le contrepoint dans la scène du déjeuner entre Andy et Shapiro pour mettre en valeur l'art du contrepoint chez Kaufman. Le montage tango des matchs de catch avec des adversaires féminins enragés adoptait la caricature de l'animalité humaine. De manière encore plus fidèle, **l'enchaînement des scènes adopte la quête de sens** de l'art chez Kaufman.

Si l'on observe la courbe dramatique, on remarque qu'elle peut s'interpréter de deux manières. La première, davantage biographique, illustre la classique ascension d'un homme qui se fait connaître peu à peu par le public et par le système, mais avec de nombreux obstacles que Kaufman lui-même crée volontairement (alors que les clubs se battent pour engager Clifton, pensant que Clifton est Kaufman, il apparaît sur scène aux côtés de Clifton, mettant fin à la réussite, etc.), sorte de parodie de la montée de la star. Cependant, cette vision ne suffit pas à expliquer toutes les scènes, toutes les répliques ; elle semble incomplète. En fait, la courbe dramatique s'articule surtout sur la pénétration du doute dans le réel du film, petit à petit. Par une description succincte exposée sous la forme d'un découpage des scènes, cette linéarité thématique deviendra apparente. Les scènes non mentionnées correspondent simplement à un changement de lieu au sein d'une même séquence ou de la mise en place (spatiale) d'une scène essentiellement thématique.

Scène 1 : le pacte de lecture et la présentation d'un film et d'un personnage étranges → retrait de toute certitude (générique de fin au début, écran noir...) et de toute habitude de lecture des films (place nette).

Scène 5 : l'interdiction de toute imagination par le père d'Andy (pas de place pour l'excentricité et la différence).

Scène 7 : Andy et Carol jouent (chanson).

Scènes 8-10 : Andy est licencié du club par manque de conformisme ; doute sur l'interprétation de la scène quand Andy se met soudain à sourire en sortant du club (contradiction).

Scène 11 : Improv, du timide à Elvis → doute sur ses intentions lorsqu'il commence à raconter une blague comme conseillé dans la scène précédente par le gérant du club qui l'a licencié de manière lamentable : montrer au public ce qu'est le vrai rire en le surprenant (retrait de toute attente, insertion du doute sur l'objet, surprise du spectacle qui devient réel sur scène, attirant le rire par rapport à l'évidente farce du début du numéro).

Scène 12 : rencontre de Shapiro sur le même thème (du timide qui joue la star à un Andy plus proche du vrai Andy) → comment représenter Andy dans le show business ?

Scène 13 : Shapiro et Andy au restaurant → Andy démontre son art du contrepoint, de la farce, Shapiro ne sait jamais s'il doit le prendre au sérieux et si ce qu'il voit est réel (la crotte de nez). Le spectateur est progressivement invité à observer Shapiro en étant « dans le coup » (apprentissage).

Scène 15 : arrivée de Tony Clifton qui met en garde Shapiro concernant Andy Kaufman → renforcer le doute sur Andy et sur l'interprétation des scènes.

Scène 17 : *Mighty Mouse*, numéro reposant sur le doute de l'interprétation → silence réel et panique ou le silence fait-il partie du numéro ? Le spectateur a eu un indice par la scène précédente (méditation pendant laquelle le gourou suggère le silence comme outil humoristique) et commence donc à observer l'effet chez les autres spectateurs, ceux qui regardent Andy dans le film (mise en abyme du parcours du spectateur sur l'interprétation du doute).

Scène 18 : Andy dans le couloir des studios de la chaîne ABC, attendant d'être reçu par Shapiro. Il se tient dos à la caméra, position étrange et inexplicable (le doute sur les moindres gestes d'Andy, même hors scène, suggérant d'ailleurs qu'Andy jouait toujours un rôle).

La seule explication logique est qu'il est en train d'observer l'image de George Burns, autre humoriste connu, mais il semble faire du surplace, gigoter, hésiter dans sa démarche, comme incapable de rester en place.

Scène 19 : négociations d'Andy pour *Taxi* (entre obligations et liberté créative, les requêtes excentriques d'Andy pour accepter le conformisme de *Taxi*).

Scène 20 : Shapiro négocie ces conditions avec la chaîne, personne n'est sûr du sérieux des requêtes qui deviennent de plus en plus absurdes.

Scènes 21-22 : un pas plus loin (« berner » Shapiro) → Shapiro découvre qui est Tony Clifton et a cru à l'humiliation publique d'un Polonais qui est en réalité l'acolyte de Kaufman, Zmuda (scène axée sur l'illusion du spectacle).

Scène 23 : Shapiro révèle à la chaîne que Clifton est Kaufman, dédoublement artistique détourné en avantage financier (deux pour le prix d'un).

Scènes 24-28 : le compromis *Taxi* (faire semblant de jouer la comédie pour continuer de créer des sketches défiant la certitude du réel télévisé).

Scènes 29-32 : les conflits avec la chaîne, pas de liberté créative.

Scènes 33-34 : premier one man show, Kaufman contraint de faire le coup *Gatsby* pour éviter de se conformer à l'idée que se fait le public de lui (ne jamais répondre aux attentes). Même Zmuda est surpris de l'excès (naissance du doute chez l'acolyte).

Scène 36 : un pas plus loin → « berner » Zmuda (Andy chez les prostituées : ce n'est pas, comme le croyait Zmuda, sa première visite).

Scènes 38-43 : Clifton détruit le plateau de *Taxi* et se fait licencier par la chaîne, au grand plaisir de Kaufman.

Scène 44 : « Who is Tony Clifton ? » Le doute rend le personnage réel : « it makes Tony real, you know, it gives him three dimensions ».

Scène 45 : Shapiro a beau préciser que Clifton ne sera pas Kaufman, des clubs engagent Clifton, sans le moindre doute qu'ils obtiendront Kaufman (illustration de l'absurdité de la certitude).

Scènes 46-48 : un pas plus loin → quand tout le monde pense que Clifton est Kaufman, sur scène apparaissent les deux (Zmuda et Kaufman) : découverte de Zmuda en Clifton.

Scènes 49-52 : naissance du projet catch et rencontre de Lynne → mise en évidence backstage du désir d'apprendre au public à reconnaître une parodie par l'usage de la répétition (ne pas croire que Kaufman est réellement misogyne mais voir son numéro de catch féminin comme un miroir des dysfonctionnements de la société).

Scène 53 : illustration du projet, montage de scènes de catch avec différentes femmes.

Scènes 54-57 : Lynne devient l'alliée d'Andy (liaison romantique et acolyte dans un spectacle).

Scène 58 : un pas plus loin → surprendre la confidente : Lynne « bernée » (humiliation prévue par Andy).

Scènes 60-62 : le live de Fridays, le happening (« to make it real, some of you knew what was going on, some of you didn't », et Andy qui sème le doute en affirmant face à la caméra que le happening n'était pas prévu, que les conflits entre les acteurs étaient réels : « what you saw was real ! »).

Scènes 63-68 : Andy et Lawler (catch) et rejet progressif d'Andy par le public (du catch et de Saturday Night Live) → doute sur les grandes émissions télévisées connues du spectateur (*Saturday Night Live, Fridays, The Late Show with David Letterman...*).

Scène 69 : discussion entre Lawler, Andy et Shapiro qui révèle au spectateur que Lawler était dans le coup (renversement car Shapiro était au courant, mais pas nous, retour à la case départ ?). Doute rétrospectif sur l'interprétation d'une scène dans laquelle Shapiro demandait à Kaufman s'il pensait pouvoir battre Lawler.

Scènes 70-74 : Andy rejeté de toute part (méditation, public, fin de *Taxi*), descente aux enfers et découverte du bouton étrange dans son cou.

Scène 75 : l'annonce de son cancer à ses proches et le doute sur le réel de cette révélation : « that's just the kind of thing you two would work out to fuck me up ! » Shapiro lance à Kaufman et Zmuda (mais le spectateur sait faire la différence à cause de la scène de découverte du bouton). Le doute permanent mène-t-il à une impossibilité totale de saisie du réel ? Réflexion sur l'excès du doute et preuve de l'accomplissement d'Andy sur son enseignement du monde comme illusion.

Scènes 76-77 : illustration de la théorie d'Andy → l'incapacité de la famille d'Andy à saisir le réel (perception du médecin et de l'hôpital sous les traits du leurre : « he wants us, scratching our heads, asking ourselves, is this real ? »), refus d'éditeurs de journaux de publier la nouvelle (incertitude sur sa fiabilité).

Scènes 78-80 : extravagances d'Andy qui croit au pouvoir de la méditation contre le cancer (comment expliquer cette excentricité chez un personnage qui professe le doute ?)

Scènes 81-85 : Carnegie Hall, l'énergie positive incluant l'illusion du spectacle (trait commun d'Andy quelle que soit son énergie).

Scènes 86-92 : les différents traitements y compris les cristaux et les leurres → Andy découvre l'illusion du traitement, pris au piège comme ses spectateurs, et rit.

Scènes 93-95 : Andy parle à son enterrement dans le même costume qu'au début du film, puis on voit Clifton sur scène, un an après la mort d'Andy, observé par Zmuda (le doute posthume).

On constate qu'outre les scènes purement autobiographiques qui présentent les événements importants de la vie de l'artiste, le film est entièrement axé autour de la progressive installation du doute qui finit par toucher l'ensemble du réel, y compris celui du film (c'est le film qui se laisse contaminer le plus par le doute dans l'œuvre formannienne). 54 scènes, soit plus de la moitié du film, concernent directement la décomposition du réel par la stratégie du doute, rythmées par six envolées centrales : tromper le public présent dans le film (scène 11), tromper l'agent (scènes 21-22), tromper le partenaire et complice (scène 36), tromper la compagne (scène 58), tromper le spectateur (scène 69), tromper la mort (scènes 86-95). Parallèlement, différents publics, de plus en plus connus, subissent l'art kaufmanien : de la petite sœur d'Andy au public du club (inconnu), à celui d'Improv (davantage renommé), de Saturday Night Live, de la chaîne ABC (le Kaufman special), de Fridays, de David Letterman, de Carnegie Hall. Une dizaine de scènes représentent des passages d'un lieu à un autre, et 29 scènes sont dédiées à l'exposition des extravagances d'Andy, de ses conflits avec le monde ou de ses avancées dans le show business, concernant parfois des scènes de doute.

Surtout, **les scènes de catch sont une puissante remise en question du réel** au sein d'un spectacle réglé. Nous avons étudié le catch précédemment sous l'angle de l'excès, et nous avons amorcé l'analyse des limites dépassées par Andy sur le thème de la justice et la répartition du Bien et du Mal. Si nous poussons l'analyse vers la mise en valeur du doute cette fois-ci, nous pouvons découvrir à quel point Andy questionne le réel. Si nous repartons de la conclusion de Barthes, il semble que « chaque signe du catch est donc doué d'une clarté totale puisqu'il faut toujours tout comprendre sur-le-champ »⁴⁶⁴. Mais Andy investit cette clarté de flou : Lynne aide le spectateur à détecter la stratégie d'Andy lorsqu'il insulte le public, mais la foule pense réellement avoir affaire au Mal incarné sans se douter que Jerry Lawler est dans le coup. Certes, il y a peut-être aussi une forme de *suspension of disbelief*, d'abstraction de l'illusion théâtrale où le public accepte la situation proposée et réagit en fonction d'elle, mais l'accumulation des commentaires et surtout le rejet général de ce catch par l'ensemble des spectateurs va plutôt dans le sens de la farce, de la prise au piège du public. Il pense même avoir devant lui de réelles passions antimorales incarnées par Andy, et non leurs simples images. Kaufman dessine les contours d'un réel qui est problématique pour le spectateur : si Andy et Lawler feignent l'adversité, les scènes de catch ne sont-elles pas, pour autant, des moments de frictions puissantes avec le réel humain exprimé par la foule ? N'est-ce pas elle le

⁴⁶⁴ Roland Barthes, *Mythologies*, volume 1, « Le monde où l'on catche », Editions du Seuil, 1957, p. 15.

réel adversaire de Kaufman ? C'est en tout cas la vision de Forman : « Si vous y réfléchissez, son véritable adversaire n'était pas son manager, car il a toujours fait ce qu'il voulait, ce n'était pas davantage sa petite amie, mais, en fait, son public qui dès lors devient un personnage essentiel du film »⁴⁶⁵. Alors que le catch propose normalement une « iconographie » de la souffrance, Andy propose une réelle blessure (après le marteau-pilon), suivie d'une évacuation en ambulance, mais le spectateur découvrira qu'il s'agissait d'une fausse blessure : a-t-il respecté le sens premier du catch (absence de réelle blessure) ou redéfini son réel ? Pendant la scène, le public et le spectateur ont cru à la souffrance (à différents degrés), et ainsi le spectacle a franchi une limite envers la vie réelle, limite qui a été retirée ensuite pour le spectateur. Ce chevauchement des limites, ce mouvement incessant des contours, vient secouer les moindres appuis sur le réel.

Ce n'est pas pour autant du *chiqué* : ce n'est pas, sur le ring, une évidente feinte manquant de mimétisme du réel. C'est tout l'inverse, ce qui nous ramène dans les plus profonds tourments du réel, où tout est confus, tout peut arriver, et on ne sait plus rien. Si Barthes conçoit le catch comme une haute forme de réel, « une intelligence idéale des choses, [...] 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 »⁴⁶⁶, Andy réintroduit l'ambiguïté et annihile toute limite possible entre la vie et le spectacle. Art excessif certes, menant à d'inévitables ruptures, mais art d'un intérêt puissant dans la conception du réel.

On a donc affaire à une destruction progressive des acquis, à une déconstruction de la lecture habituelle des images, dans laquelle le spectateur éprouve le vertige croissant de l'illusion de ses croyances. Il est important de noter que **le film prend ses distances** par rapport au doute kaufmanien, qui est, lui, entier et redoutable. Kaufman pratique le doute jusqu'au bout, tant dans sa vie personnelle que professionnelle. Son doute est tellement systématique que le monde finit par s'habituer à ne jamais croire ce qu'il voit, et tombe dans le gouffre du doute sceptique : comment vivre si l'on doute de tout ? La sœur d'Andy n'a plus aucune prise sur la réalité de son frère, rejetant immédiatement le médecin et l'hôpital du réel pour les placer dans le monde des illusions (acteurs, décors). Shapiro est persuadé que le

⁴⁶⁵ Michel Ciment, *Entretien avec Milos Forman*, dans *Positif* n°470, avril 2000, Editions Jean-Michel Place, Paris, p. 10.

⁴⁶⁶ Roland Barthes, *Mythologies, volume 1*, « Le monde où l'on catche », Editions du Seuil, 1957, p. 25.

gourou d'Andy est un acteur et refuse de croire qu'il est, en fait, également gourou. Tous les proches d'Andy éprouvent ce vertige envers lui, sauf une : Lynne. Dans plusieurs films, Forman utilise un personnage proche de l'anti-héros pour servir, entre autre, de repère. Lynne, malgré le fait qu'elle peut être victime de l'illusion kaufmanienne (match de catch truqué à son insu), est le miroir d'Andy et le baromètre de la présence du réel au fil des scènes. Elle est la seule à savoir qu'il n'y a pas de vrai Andy, et à pleurer immédiatement à l'annonce de son cancer. On peut justifier cette interprétation instantanée et sans hésitations de Lynne par le fait qu'après le match de catch l'ayant utilisée comme accessoire, elle a demandé à Andy de promettre de ne plus le faire. Plus qu'un radar, elle interprète les paroles d'Andy sans doutes parce qu'elle a confiance qu'il honore cette promesse. Sa réaction à l'annonce du cancer d'Andy nous aiguille par rapport au scepticisme des autres personnages. Forman tient donc, par rapport à Andy, à nous maintenir dans un certain équilibre, car si le spectateur doute de tout, comment peut-il regarder le film ?

Il demeure bien certaines certitudes : lorsqu'Andy lit le nom de Shapiro sur sa carte de visite, il abandonne son personnage de timide et devient celui qu'on a l'habitude de voir en coulisses, Andy hors scène. Avec Zmuda, Lynne ou Shapiro, il semble être le même et dans son lit, perdu et presque déprimé, Forman ôte tout instrument de mise en doute et nous montre Andy vulnérable et déchiré par tous ses personnages, se cherchant lui-même. Il supplie les chefs de son groupe de méditation de ne pas l'exclure, autre scène à lire sous l'angle de la vérité directe, tant la méditation a été montrée comme son seul équilibre. La mort d'Andy nous est bien présentée comme un fait réel, tout comme son traitement, sa découverte du cancer : Forman a insisté pour que les scénaristes préparent des scènes plus claires qui affirment la mort de Kaufman, contrairement à leur première version. Nous avons donc plusieurs repères nous permettant de rester dans l'histoire, connectés au personnage et au déroulement dramatique, tandis qu'Andy a eu l'habitude de tourner le moindre fait en illusion (sa blessure au catch, sa détresse lors de son licenciement...).

Ses extravagances, faits réels repris par les scénaristes, ne restent pas de simples traits de caractère rendant le personnage intrigant et ainsi plus fascinant. Elles sont aussi employées pour nous confronter à des contradictions, à des éléments difficilement explicables par la raison et la logique, ponctuant les scènes de points de désorientation extrême menant à une conclusion que Forman formule lui-même : « pour moi, encore aujourd'hui, Andy Kaufman

est un mystère »⁴⁶⁷. Il crée surtout une tension permanente entre l'évanouissement - le vertige de la perte de repères - et la sécurité que procure la ponctuelle tangibilité du réel. Cet élément, et surtout le pacte de lecture, contribuent à éloigner le film du genre du biopic, ce qui est également vrai pour les autres films s'apparentant à ce genre. Yannick Lemarié voyait déjà une distance nette entre *Man on the Moon* et le biopic classique : « Milos Forman, après avoir interrogé longuement l'entourage de l'artiste, reprend l'essentiel de cette biographie, mais on comprend rapidement, en voyant son film, que ce n'est pas la reconstitution minutieuse d'une vie qui l'intéresse avant tout. Ce qui le fascine, c'est le pouvoir de mystification d'Andy Kaufman qui, dès ses premiers cabarets, passe avec une aisance déconcertante d'un personnage à un autre »⁴⁶⁸. De même pour *Larry Flynt*, l'axe est la réflexion sur la justice, les goûts et les extrêmes, et les épisodes biographiques viennent s'articuler autour de cet axe ; tout comme *Amadeus* ou *Goya's Ghosts*, ce n'est pas la vie de l'homme qui dicte la courbe dramatique.

Nous avons proposé une éventuelle comparaison avec le mystère de Kubrick ou de Lynch, pour ne citer que deux possibilités, et voici en quoi Forman diffère : Lynch propose un mystère s'épaississant parfois jusqu'à l'impénétrable, provoquant, pour reprendre les termes d'Hervé Aubron, le « démon de l'interprétation »⁴⁶⁹. Et chez Kubrick, le mystère est semblable à celui de Forman, restant accessible par l'insertion de guides qui permettent un véritable travail de l'ambiguïté sans perte de repères tourbillonnante, mais sa représentation à l'écran est davantage dramatisée (on pense dans *Eyes Wide Shut* au jeu sur les couleurs, notamment sur le bleu, ou à l'emploi de la musique terrifiante accompagnant la peur de l'incontrôlable).

3.2.2.4 Compassions

Cherchant à capter, comme l'avait dit Godard, « la splendeur du vrai », Forman emploie donc la caméra non dans un style documentaire, où l'instrument devient invisible, mais dans un style scientifique donnant à la caméra le rôle de microscope. Cela ne signifie pas une

⁴⁶⁷ Michel Ciment, *Entretien avec Milos Forman* dans *Positif* n°470, avril 2000, Editions Jean-Michel Place, Paris, p. 9.

⁴⁶⁸ Yannick Lemarié, *Le mystificateur au cœur fidèle* dans *Positif* n°470, avril 2000, Editions Jean-Michel Place, Paris, p. 6.

⁴⁶⁹ Hervé Aubron, *Mulholland Drive de David Lynch*, Yellow Now, Côté films #6, Liège, 2006, p. 18.

approche littéralement grossissante de l'objet, Forman n'ayant que très peu recours au zoom ou au très gros plan, mais un regard qui se pose partout, surtout dans les recoins des âmes. Depuis ses premiers films, il place la caméra sur les visages des foules, des personnages en écoute, des figurants, et observe. Il est rejoint dans cette optique par Spielberg qui aime filmer les personnages en train de réfléchir et de recevoir le monde. Forman, par rapport à Spielberg, est surtout obsédé par les réactions spontanées, fraîches, et improvisées des acteurs. Cette attention lui vient peut-être d'un gadget qu'il a obtenu à l'exposition de Bruxelles de 1958 : comme un mini écran de télévision collé à l'œil, l'objet affiche des images lorsqu'un bouton est enfoncé, sorte d'appareil photographique de poche aux images préenregistrées. Dans le sien figurent six représentations de femmes nues, et Forman prête cet objet à divers amis et inconnus tout en braquant sa caméra sur leurs visages pour voir leurs réactions : « very interesting facial expressions »⁴⁷⁰. Il en conserve les clichés et les observe. Cette anecdote qu'il tient à mentionner dans son interview avec Liehm confirme son intérêt pour le vif, le réel inattendu, et le besoin de le chercher dans le visage. Peut-on associer ce premier regard à son utilisation de la caméra dans ses films ? Est-ce là un regard photographique sur les personnages, une tentative de portraits ? Cette vision paraît incomplète car Forman ne définit pas ses personnages. Il cherche au contraire à s'en rapprocher le plus possible, à capter toutes les nuances possibles pour ne rien oublier, mais l'étape du portrait terminé n'est jamais atteinte. On serait plus proche de la radiographie pour reprendre le terme de Liehm⁴⁷¹. Par les plans rapprochés épaule ou les gros plans, et par les saisies sur le vif d'expressions spontanées des acteurs qui ne pensent pas être dans le champ, Forman cherche à décaper l'apparence première pour se rapprocher du cœur.

Allant encore plus loin, Liehm attribue ce regard à l'ensemble du travail du réalisateur. Il refuse le terme de *portraitiste* malgré l'abondance de films de type biopic, et maintient que Forman va au-delà du regard photographique : « it is conscious stylization, even though it may not look that way »⁴⁷². Il verbalise ce sentiment qu'a le spectateur devant ces films : l'impression que le sujet est original, même si le synopsis du film pourrait paraître banal. Forman donne en effet au spectateur l'expérience de la première fois sur des thèmes que l'on peut qualifier de *classiques* (la liberté, la répression, l'homme et les institutions, les inégalités sociales, la difficulté d'être soi, ...). Les films semblent volontairement s'éloigner du déjà vu pour mettre en valeur le *non vu* au sein du *connu*. On pense tout savoir sur la répression mais

⁴⁷⁰ Antonin J. Liehm, *The Milos Forman Stories*, IASP, New York, 1975, p. 70.

⁴⁷¹ Ibid., p. 99.

⁴⁷² Ibid., p. 80.

Cuckoo's Nest nous montre à quel point elle peut être déguisée et nous fait ressentir la claustrophobie des lieux et le rétrécissement progressif du regard, nous faisant souffrir sur chacun de ses mécanismes. On connaît tous les *Liaisons Dangereuses*, mais nous voilà face à une approche de Valmont fraîche, neuve et autre, un nouveau point de vue, un sentiment différent, nous appelant à vivre les étapes pouvant transformer un homme débordant de vie en un homme courant à la mort, ou transformant une femme aimante en un vecteur de mal. Il nous propose presque des *prequels*, une explication logique de ce qui est connu du public mais que ce dernier n'a jamais remis en question ou pondéré. Le public américain connaît Larry Flynt et Andy Kaufman, mais combien crient au scandale en voyant les films, si différents, paraît-il, des personnes réelles ? Ils n'ont pas forcément raison, ni entièrement tort, car Forman choisit toujours un angle frais, déconcertant, ambigu, finalement très humain, le moins manichéen possible. Cette fraîcheur réside-t-elle surtout dans le scénario, nous emmenant dans l'enfance des personnages avant de nous les présenter comme adultes ? Ou y a-t-il, comme le dit Liehm, une stylisation consciente des films axée sur le regard premier ?

Nous avons effectivement vu précédemment que la représentation de la répression et des conflits entre l'homme et les institutions était fondée sur cette impression de première fois : Forman recrée un cadre de base après avoir fait table rase de nos préjugés et acquis, et le détruit petit à petit pour en arriver à ce que nous connaissons (une société inégale, conflictuelle...). Mais cette stylisation va bien au-delà de la thématique : Forman l'adopte pour la représentation de l'humain. Son approche microscopique consiste à disséquer les âmes, ces spécimens que sont ses personnages, et à représenter ces *volcans d'humanité*. Cette quête est rappelée en permanence dans son autobiographie, niant ainsi l'intention satirique de ses films, en particulier de *Firemen's Ball*. Là où le pouvoir ne voit que ridicule et irrévérence, Forman - et les pompiers du film - voient la réalité : les pompiers, comme tout le monde, font des erreurs, commettent des actes idiots, se ridiculisent de temps à autre. C'est l'esprit de la nouvelle vague tchèque, qui ne se sentait pas autant concernée par le politique que par l'humain : « such basic aspects of human existence as the grotesque, the tragic, the absurd, death, laughter, conscience and moral responsibility »⁴⁷³. Mais cette définition suffit-elle ? Forman montre-t-il l'ensemble des traits humains chez les forts et les faibles de la même manière ?

⁴⁷³ Peter Hames, *The Czechoslovak New Wave*, Second Edition, Wallflower Press, London, 2005, p. 24.

Dépeindre Nurse Ratched de manière réaliste a poussé Forman à montrer quelques-unes de ses qualités : son horreur à la vue de Billy baignant dans le sang, sa conviction qu'elle fait le bien des patients, son sourire sincère lorsqu'elle voit que Sefelt est guéri. Chez tous les oppresseurs est enfoui un fond purement humain que Forman tient à montrer pour éviter le piège manichéen de la division bon-mauvais et pour rester réaliste (l'impact dramatique n'en est que plus fort). Mais leurs défauts prédominent et sont l'objet d'un regard satirique, tandis que ceux des anti-héros et des faibles sont l'objet d'une réelle compassion, même s'il ne cherche pas à atteindre une absence complète de limites entre les anti-héros et les oppresseurs. Sa représentation des deux groupes repose sur une tension perpétuelle : s'ils ont tous droit au bénéfice du doute, à la révélation de leurs bons et mauvais côtés, seuls les opprimés ont droit à une forte compassion, tandis que les oppresseurs sont simplement évalués par le spectateur ou attirent la compassion ponctuellement et à un degré minime. Forman divise donc les groupes non par le choix des faits (tous font le bien et le mal à différents degrés), mais par le choix de qui doit vibrer le plus chez le spectateur en leur présence : surtout l'esprit pour les oppresseurs, surtout le cœur pour les opprimés, s'ajoutant, pour ces derniers, à la relation intellectuelle. Comment cette division est-elle représentée ? Par quels outils peut-on reconnaître cette compassion ?

Trait formanien, la compassion est présente depuis ses débuts. Peter Hames la repère dans ses gros plans sur les visages emplis d'espoir et de craintes des chanteuses de *Konkurs* : « the strength of the film lies in its witty, ironic and sympathetic observation of its subjects. (...) The famous scene (repeated in Forman's first American film, *Taking Off* [1971]) where different girls sing the same song, each image and face cut to different phrases, manages to be funny, cruel and beautiful all at the same time »⁴⁷⁴. Forman attribue d'ailleurs le scandale qu'a causé *Firemen's Ball* à l'absence de personnages de ce type dans le film. Ce dernier paraît plus cruel car aucune compassion n'est suggérée, on reste dans la satire tout au long du film : « I think this is quite all right, because when I'm dealing with somebody who is weaker than I, I cannot be completely cruel ; but if I'm attacking someone who is a hundred times more powerful, then malice and even a certain amount of cruelty are quite appropriate »⁴⁷⁵. Il en découle une position du spectateur complètement différente : avec la satire pure, il est appelé à juger et à condamner. Avec la compassion, il est appelé à comprendre le personnage, et c'est là l'entreprise majeure de Forman, nous rappelant son objectif de dissection de l'âme

⁴⁷⁴ Ibid., p. 109.

⁴⁷⁵ Ibid., p. 125.

humaine. Il avoue ressentir ce lien entre compassion et compréhension dans sa vie privée, comme un réflexe, comme lors de la projection des rushes de *Leave It to Me* de Martin Frič, à laquelle il a pu assister : « During the projection of the rushes, we just sat there, bored stiff. Nobody laughed or anything - except Frič, who was having a ball. Normally, my reaction would have been absolutely cynical. And it was for a certain time. But I liked Fric, so I tried to understand him »⁴⁷⁶. Il lie automatiquement cette réaction à son style cinématographique : « I despised his approach to making movies ; but I discovered that I liked him very much as a person. It was through this dilemma that I began to gain a little insight into movie-making »⁴⁷⁷. Il avoue aussi s'identifier avec ces personnages attirant la compassion, comme une mise en abyme de son propre désir : « n'éprouvons-nous pas davantage de compassion pour les individus en danger? C'est peut-être que je demande que l'on ait de la compassion pour moi ! Le conflit au cœur duquel je trouve une victime est celui qui me paraît le plus chargé d'émotions »⁴⁷⁸. L'identification par la compassion est un élément majeur de la caractérisation des personnages, et même un motif de sélection ou de rejet face à une adaptation : Houdini dans *Ragtime*, a été écarté en raison de l'absence de compassion qu'a ressentie Forman à la lecture du roman : « je n'éprouve aucune compassion pour lui et je l'ai donc éliminé de mon adaptation »⁴⁷⁹.

On a pu voir, avec le prologue de *Man on the Moon*, l'explicitation de cette approche, où le spectateur est toujours appelé à comprendre le personnage. Nous pouvons donc inclure ici ce que nous avons vu plus tôt au sujet des anti-héros : ils sont ridicules, arrogants, vulgaires, indécis, car Forman refuse de les idéaliser. Liehm voyait déjà ce refus dans *Black Peter* : « all of us can recognize ourselves. Yet we cannot accuse Forman of not playing fair with us, of exposing us and then idealizing the young. He doesn't do that. These youngsters are narrow and provincial, very unappealing, even ridiculous »⁴⁸⁰. Si ces traits prédominaient dans son cinéma tchèque, sont-ils tout autant forts dans son cinéma américain? Beaucoup l'accusent de glorifier Larry Flynt, d'être trop gentil avec Mme de Merteuil et Valmont. Forman a-t-il donc renforcé sa compassion ou a-t-il maintenu, contrairement à ce que revendiquent ces critiques, un parfait équilibre et un objectif scientifique d'étude des comportements ? La compassion vient compléter l'analyse du réalisme par brouillage, se posant comme un outil fondamental de sa construction sur un mode moins intellectuel que

⁴⁷⁶ Antonin J. Liehm, *The Milos Forman Stories*, IASP, New York, 1975, p. 15.

⁴⁷⁷ Ibid., p. 14.

⁴⁷⁸ Michel Ciment, *Passeport pour Hollywood*, Editions du Seuil, février 1987, p. 315.

⁴⁷⁹ Ibid.

⁴⁸⁰ Antonin J. Liehm, *The Milos Forman Stories*, IASP, New York, 1975, p. 56.

l'insertion du doute. Elle évite une démonstration distante par le recours continu à la réflexion, rappelant que le rapport au film est aussi (et peut-être premièrement) un élan du cœur, lequel doit donc être soumis à un équilibre réaliste tout aussi travaillé.

Notre objectif sera de disséquer les méthodes d'expression de la compassion et d'analyser leurs répartitions : pour quels personnages ? L'approche sera essentiellement esthétique : loin de suggérer que certains outils sont systématiquement employés pour représenter la compassion, ce sera, au contraire, la mise en valeur de la multiplicité des énergies qu'elle adopte, rappelant qu'elle fait partie intégrante de la mise en scène des films.

Le premier outil, un des plus ostentatoires, est le **choix des plans** : cadrage, mouvement de caméra ou de lentille. Le gros plan, outil de pénétration extrême du personnage, est employé surtout dans *The People vs Larry Flynt*. Pour dépeindre un pornographe de manière réaliste, Forman cherche à mettre en valeur ses motivations (l'art de la photographie du corps féminin et non uniquement l'argent) et emploie la compassion lorsque Flynt se trouve attaqué par la communauté de Cincinnati. Le public n'aura pas de difficultés à trouver ses côtés négatifs, liés à sa profession, au milieu dans lequel il évolue. Forman ne dédie ainsi pas beaucoup de scènes à la peinture de Flynt en personnage négatif. On peut voir l'argent comme but au début du film (vite remplacé par la passion du corps), ses pratiques intimes (plusieurs partenaires), son manque de respect envers ses parents, les fluctuations multiples de ses croyances, la maltraitance de son avocat et d'Althea... Ponctuellement, Forman nous rappelle donc que cet apparent héros (lutte pour les droits de l'Homme) est bien un homme de défauts, et même un être peu louable à bien des égards (voir paragraphe sur l'antihéros). Mais, pour équilibrer cette vision, il ne se fonde pas uniquement sur ses luttes pour la liberté qui rendraient le personnage symbolique et moins humain. Il emploie la compassion pour rappeler la tangibilité du sensible dans le symbole, du réel dans l'étiquette (pornographe ou défenseur de la liberté). Loin de procéder à un simple renforcement thématique de la personnalité de Flynt par des gros plans, Forman emploie ce cadrage comme thématique elle-même. En effet, lors du procès l'inculpant d'obscénité et d'association avec la mafia, son avocat Isaacman se lève pour la péroraison de son plaidoyer, et fait un discours sur l'importance de maintenir la liberté pour les choses que l'on trouve de mauvais goût, d'éviter d'ériger des murs autour de soi juste par souci de bienséance. C'est là que Forman passe au gros plan et non pendant les attaques sur Flynt qui sont des moments pourtant propices à la mise en place de la compassion. Ici, c'est la prise de conscience par

Flynt de l'ampleur et du nombre des murs existant dans la société. Il semble comprendre alors qu'il s'engage dans une longue bataille.

C'est là que joue la direction d'acteurs, le plan mettant en valeur le jeu de Woody Harrelson : yeux au bord des larmes, visage fermé, lèvres pincées, expression de la tristesse, du pessimisme, du gouffre à ses pieds, de l'injustice. C'est l'humanité du personnage qui ressort, et l'expression thématique de l'injustice de la ségrégation.

De même, le gros plan final accompagné d'un zoom progressif lent insiste sur le sentiment de Flynt et non uniquement sur sa victoire légale pour la liberté. Le film reste concret et humain par ces plans faisant surgir l'humanité des personnages. Le plan final est un mélange de joie et de tristesse face à sa victoire et à la mort d'Althea (mélange notamment souligné par les outils, avec le téléphone qui lui transmet sa victoire, et le poste de télévision devant lui qui lui rappelle l'existence d'Althea), comme un équilibre réaliste suggérant que ce grand pas ne marque pas la fin d'une longue lutte et posant surtout cette simple question éliminant une approche naïve de la liberté : apporte-t-elle le bonheur ?

Avec le zoom progressif sur un personnage au sein d'un groupe, la compassion correspond à un isolement du personnage. Le spectateur ajuste son regard, le recentre sur l'objet subissant la scène, et est ainsi appelé à être le conducteur de ses sentiments, à s'insérer dans son regard. Ce plan sur Flynt rappelle celui de la scène du premier vote dans *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, où la caméra vient isoler McMurphy progressivement lorsqu'il voit ses acolytes se renfermer dans le mutisme au lieu de lever la main pour changer l'emploi du temps. La sentence de Ratched est prononcée au fil de ce gros plan en zoom progressif, union simulant l'étau se resserrant autour de McMurphy et l'influence prégnante de Ratched, qui réduit l'espace de rayonnement de McMurphy au sein des patients.

Comme on peut le voir, le plan se resserre pour exclure Cheswick, et transformer cette scène de groupe en duel. La progression du zoom fait monter la pression, la reconcentration du regard et le mouvement permettent la pénétration du personnage (déception, échec) et l'expression thématique du duel : répartition des camps (coupure du cadre horizontal du groupe en un lien entre Ratched et McMurphy par la profondeur de champ) et mesure de l'ampleur de la force de l'adversaire (zoom et prise de conscience).

La compassion est absente de la deuxième scène de vote puisque sa répétition serait inutile. Une fois la compassion éprouvée sur un sujet, la recréer mènerait à la redondance et à la lourdeur du style. De plus, une compassion systématique nuirait à la recherche de l'équilibre réaliste.

Cet exemple apporte une définition majeure de la compassion : le mouvement. Il s'agit bien d'une sélection, d'un choix d'orientation du regard, d'un pas *vers* l'objet, d'une projection du sentiment ou tout simplement, d'un *partage* de l'humanité du personnage.

Cette mise en mouvement de la caméra pour l'appel au partage du sentiment est employée dans la scène du bloc de marbre. L'échec de McMurphy (soulever le bloc) est montré en trois temps (deux plans), mais seule la fin du premier plan est un réel appel à la compassion. Le début du premier le montre en plan fixe se relevant devant le bloc de marbre immuable ; le deuxième le représente en train de sortir de la pièce (puis, dans un autre plan dans l'encadrement de la porte, tourné vers les patients, il verbalise son expérience : « I tried goddammit, I least I did that »). En revanche, la fin du premier est en mouvement, furtif, et proche du personnage, comme un accompagnement de sa sortie de la scène, suggérant notre présence aux côtés du personnage, imitant notre regard qui veut s'en approcher avant de le voir partir vers les autres patients puis hors de la scène. La caméra le laisse se rapprocher et ne bouge que pour le maintenir dans le cadre.

De l'échec à la souffrance : insertion du ressenti

Plans fixes de constat

Mouvement vers le cœur : le ressenti de l'échec

Il appartient bien sûr à chaque spectateur de ressentir la scène selon son implication et ses goûts, mais il s'agit ici d'une tentative de définition objective de l'appel à la compassion.

Le plan furtif est employé à plusieurs reprises dans *Goya's Ghosts* comme vecteur de vérité à travers la compassion. Prenons par exemple la scène de peinture du portrait de la reine.

Le roi vient voir la scène et fait des allusions déplacées, suggérant une relation plus aboutie entre la reine et le peintre que le lien professionnel. Un plan rapide montre alors Goya, le regard sombre et mécontent, mal à l'aise, déconcerté, irrité voire insulté, jusqu'à ce que la reine rie, invitant Goya à considérer l'épisode comme une gentille plaisanterie. Goya remet alors son sourire professionnel en place et le plan devient fixe. Ce n'est que dans le plan furtif montrant la souffrance du peintre que la vérité de la scène (abus de pouvoir même dans les simples relations sociales) perce son visage.

Plan furtif rapproché en mouvement : insertion dans la réalité du malaise

Plan fixe et distant (repères inchangés autour du personnage) : le retour à la bienséance

Proche du plan furtif, certains **plans fixes insérés** précisément représentent une vision du personnage offerte uniquement au spectateur. Le plan précédent aura montré les autres personnages en train d'évoluer dans la scène, le regard posé ailleurs. Ainsi, Forman nous

offre, par moments, des plans de mise à nu chez des personnages continuellement masqués. Ces mises à nu révèlent une vérité cachée, un talon d'Achille.

Pour montrer la vérité de Salieri, Forman emploie la voix off de la confession, vecteur de vérité puisqu'il n'a rien à gagner à mentir au prêtre, et les scènes où Salieri est seul chez lui, dévoré par la jalousie et la haine envers son idole. Mais dans les scènes de groupes ou de dialogues, un plan furtif et fixe sur Salieri qui ne parvient pas, en l'espace d'une seconde, à masquer sa réaction, offre une mise à nu temporaire du personnage et appelle à la compassion envers cet individu humilié. On peut voir un de ces plans lorsque Mozart explique qu'il a réalisé des variations sur son travail, ou lorsque ce dernier lui demande ce qu'il a pensé des *Noces de Figaro*. Le spectateur est orienté, dans son analyse des plans, par le vieux Salieri qui explique le ressenti, ou par les scènes précédentes posant le thème étudié, mais surtout par son impression de connaissance intime du personnage, même si elle n'est jamais complète. Dans chacune de ces scènes, seul Mozart peut voir sa réaction, mais la caméra ne met pas en valeur ce regard, ne renvoyant qu'au nôtre (dans l'immédiateté).

Humiliation non masquée

Admiration au grand jour 'I thought it was marvellous' puis jalousie

La pénétration de l'intime de Salieri se fait aussi beaucoup par le son, surtout dans les scènes de confession. Lorsqu'il se rappelle sa jeunesse et sa carrière de compositeur de la Cour, il se

voit en train de diriger un opéra et rayonnant sous les applaudissements de la salle. Les applaudissements et cris d'admiration se poursuivent dans la cellule en présence du prêtre, nous maintenant dans l'esprit délirant de Salieri. Par le son intra diégétique, Forman nous emmène dans l'esprit de Salieri, suivant la logique de la confession, sans demander d'effort de la part du spectateur. L'insertion est fluide, logique, et la confession est mise en place par les sens. La compassion naît lorsque les applaudissements finissent par mourir dans le silence de la cellule, nous ramenant brusquement dans le présent face à un prêtre qui ignore tout de ce compositeur apparemment connu.

Le plan oppressif ou d'écrasement vient peser sur un personnage souvent négatif ou ambivalent pour attirer la compassion avec force (force nécessaire étant donné le peu d'affection que le personnage inspire). C'est le cas de Lorenzo au début de *Goya's Ghosts*. Sa torture par les Bilbatua pourrait être vue comme une juste rétribution s'il n'y avait ce plan oppressif mettant en valeur l'acharnement de la famille sur le prêtre.

Forman distille la compassion dans les deux camps pour maintenir son objectif réaliste de dissection des hommes, et ici, de l'extrême, même si, comme nous l'avons suggéré, ces moments sont plus rares et moins intenses. Un exemple est l'inculpation de Lorenzo pour trahison par l'Inquisition, une fois les Français chassés de l'Espagne, avec des plans similaires (proches du visage souffrant de Lorenzo et oppressifs pour mettre en valeur la foule autour de lui, l'effet de masse) qui cernent Lorenzo.

Près du personnage : implication dans la souffrance

Oppression et écrasement : le poids du nombre

La référence au *caprice n°23, Aquellos polbos (De ces poussières...)*, est suggérée par le premier plan en raison du choix de l'angle : le profil droit du condamné au premier plan, la foule à l'arrière-plan, mais le film propose une implication encore plus forte par le rapprochement vers le personnage et l'angle du coraza qui envahit l'ensemble du cadre.

Dans un autre plan, l'agencement des accessoires participe de l'impression d'écrasement du personnage (ci-dessous, Lorenzo face au père Gregorio après la scène de torture).

La position des bras nous rappelle la douleur subie dans la scène précédente ; l'argent de Bilbatua au premier plan le repousse au fond du plan, dans l'obscurité de l'insignifiance face à la brillance de l'or. Un gros plan sur son visage terrifié lorsqu'il apprend qu'Inès ne sera pas libérée (et signant la fin de sa réputation) accompagne cette géométrie tourbillonnante qui appelle le regard à caresser l'or de gauche à droite, appelé par les bougies sur la droite, pour revenir sur Lorenzo, dessinant la panique qui l'anime par un mouvement cyclonique. Lorenzo, au sein de la vague étouffante, attire toujours le regard qui devient compatissant. Puisque le spectateur repousse lui-même, par son regard, le personnage au fond du plan, il est impliqué dans sa géométrie et dans la représentation du personnage, et c'est cette implication qui induit le partage de l'émotion. C'est une nouvelle fois un plan oppressif, mais qui joue plus sur l'agencement que sur le cadre lui-même (un très gros plan ou une plongée sont plus visibles et demandent moins d'implication).

La distillation de la compassion exige une distribution équilibrée lorsqu'il s'agit de personnages similaires, menant à la répétition d'un schéma spécifique de plans : pour le père Gregorio lorsqu'il est condamné par Lorenzo, et pour la mort de Lorenzo (Lorenzo et Gregorio s'opposent, mais ils restent tous deux extrêmes et opportunistes). La sentence « to death » lancée à Gregorio par Lorenzo est accompagnée de trois plans montrant des réactions choquées : Gregorio, deux de ses collègues, et Goya. Lorsque Lorenzo est exécuté, on peut voir les mêmes réactions chez Gregorio et son collègue. La compassion, légère ici, apporte la notion de fragilité de la justice, d'absence de solution légitime mais surtout, il y a toujours chez Forman un doute et des répercussions. La compassion nous insère dans la scène et nous implique dans son déroulement, et son placement stratégique peut ainsi être étudié en termes d'éducation du spectateur sur la notion de regard : toujours questionner les images, l'ensemble de ce qui nous est proposé. Certes, les deux personnages bénéficient de la compassion, mais on remarque une plus forte propension pour Lorenzo, pour une raison bien précise : par rapport à l'Inquisition, et malgré son rôle prépondérant dans le tragique de la famille Bilbatua ou son opportunisme et sa cruauté évinçant tout altruisme, il a fait plus de chemin que Gregorio. Il présente une forme d'honneur lorsqu'il refuse de renier son association avec les Français, signifiant sa mise à mort (Gregorio faisait un marchandage pour survivre) ; il s'est opposé à la décision de l'Inquisition de maintenir Inès emprisonnée, bien que discrètement, et il a démontré plus de valeurs *humaines* que Gregorio par son attention à sa famille (sa protection ultime de sa famille mène à son arrestation, puisqu'il manque de temps pour s'échapper). Malgré un fond imperturbable (jouer sur les systèmes), il appelle une

identification légèrement plus forte qu'envers Gregorio, qui reste l'emblème de l'Inquisition, peu humain dans la mise en scène. Devant la mort, on voit Lorenzo trembler (l'humain sous le monstre du début du film) et fixer son regard sur Inès et son bébé, un léger sourire tordu de douleur parcourant ses lèvres, comme l'espoir qu'il reste humain jusqu'au bout, digne d'amour, et incarnant l'image du père (famille). Les derniers plans sur son humiliation publique avant son exécution adoptent une stratégie de l'étouffement par multiplication des plans et des axes. Alors qu'il traverse la place sur l'âne, qui l'emmène à la mort, on pense au *Caprice n°24, No hubo remedio (Il n'y eut pas de remède)* mais le film joue sur deux tensions : le plan large magnifiant le poids de la foule, qui se réjouit du spectacle et qui tient à tout voir (voyeurisme horrifant exprimé par le plan large rendant Lorenzo parfois à peine visible), et des plans fixes et plus rapprochés sur tous les spectateurs. Profil gauche, profil droit, en haut, sur tous les côtés, l'œil est partout et se régale du spectacle de la mort.

La foule omniprésente dans le plan : spectacle de la souffrance

Dans tous les recoins de la scène : l'œil envahisseur (compassion pour la cible)

Le montage permet ainsi de coincer un personnage dans l'espace du cadre du plan, ce que l'on retrouve dans *Ragtime*, où Younger Brother devient impuissant devant Evelyn qui signe un contrat avec les avocats de son mari pour toucher de l'argent si elle accepte le divorce. Il tente de la convaincre de retarder sa signature pour vérifier les contrats, et apprend, avec stupéfaction, qu'elle a témoigné pour de l'argent. Un long plan fixe nous présente son regard ahuri et marque le début de son impuissance. Il est excentré, devient insignifiant lorsque la seule ligne du cadre est entre Evelyn, l'argent et les avocats. Puis trois mouvements viennent conclure son exclusion : Evelyn signe, Younger Brother, vaincu, se tourne vers les avocats avec lenteur, puis il pivote à nouveau vers Evelyn, sans issue à gauche ou à droite du cadre. Sans coupures, le montage insiste sur l'emprisonnement latéral, l'absence de rayonnement du personnage. Dans la scène suivante, il est chez Father et attend Evelyn pour le dîner en famille, mais son absence le conduit à demander à Father de commencer le repas sans elle, déçu à nouveau. Cette fois, le montage met en valeur sa petitesse verticale.

Impuissance de Younger Brother : la ligne avocats-argent-Evelyn

L'enfermement dans le cadre (latéral) : compassion par la lenteur de l'étouffement

Petitesses : l'enfermement latéral (candélabres) et l'écrasement vertical (Father)

Pour éduquer le public, il faut donc l'impliquer et lui montrer différentes facettes. Un autre outil de la compassion est ainsi l'importance des connaissances générales du public, le rendant nécessaire à la compréhension de la scène et à la distillation de la compassion. Lorsque Salieri joue ses morceaux puis du Mozart, la réaction du prêtre peut seule servir de guide si les connaissances manquent. Mais Forman compte sur la reconnaissance par le public de ce morceau extrêmement connu (la petite musique de nuit) pour le faire réagir en même temps que le prêtre, voire avant le prêtre, afin de lui permettre d'observer à son tour les réactions des personnages : Salieri souriant qui voit que le prêtre reconnaît la musique ne peut

être interprété comme une humiliation sans savoir que c'est du Mozart ; si on ne regarde que le prêtre, on croit qu'il reconnaît enfin un morceau de Salieri. Notre savoir nous permet donc de ressentir de l'empathie envers Salieri qui, dans ce sourire, exprime sa déception de n'être qu'ordinaire avec une aigreur bien affichée.

Par le savoir, le spectateur s'identifie à Salieri (les deux seuls à connaître le morceau) et observe le prêtre, invité à ressentir la peine du vieillard (compassion) et à analyser les images (vérité du sourire, fausse reconnaissance du prêtre qui se trompe de compositeur).

L'identification avec un personnage qui ressent de la compassion pour un autre est un jeu triangulaire fonctionnant sur deux pôles : l'implication et l'observation. Si l'on reste dans *Amadeus* et la scène de la confession au début du film, on peut observer ce double mécanisme. Le spectateur s'identifie au prêtre par son physique ordinaire (Monsieur tout le monde), sa rencontre avec Salieri (nous n'en savons guère plus que lui), ses connaissances musicales (le spectateur ordinaire ne reconnaît pas les morceaux de Salieri mais il connaît celui de Mozart), et sa compassion envers Salieri, le vieillard oublié du monde. Les plans sur le regard compréhensif et empathique du prêtre suffisent à nous montrer combien il a pitié de Salieri, et le film nous ramène régulièrement dans cette cellule et aux réactions du prêtre à la confession de Salieri, comme un rappel de la présence du spectateur dans le récit,

indispensable au déroulement de l'histoire. Le spectateur est présent dans le film, presque mis en abyme par le miroir du prêtre, et ainsi, Forman attire notre compassion pour le compositeur en nous ramenant régulièrement à notre miroir.

Appel à la compassion par regards croisés : le miroir du regard bienveillant

La compassion par personnage interposé participe de la démarche réaliste. Attirer la sympathie du spectateur sert à l'amener à mieux comprendre une scène. Dans *Ragtime*, la scène, où Evelyn et Thaw voient White arriver au milieu de la fête au Madison Square Garden, puis s'asseoir à une table, est un moment d'observation des regards. Comme souvent chez Forman, on a une scène de fête et de foule, propice à la détection des malaises subtils et cachés par certains personnages perdus dans la masse. Le contraste entre la foule et l'individu, l'ambiance de fête et l'angoisse intérieure, amplifient la détresse du personnage et le sentiment d'illogisme du monde qui reste un éternel bal des angoisses. Le point de vue d'Evelyn est notre guide : la caméra revient sans cesse sur elle pour nous montrer ses réactions. Elle observe Thaw, puis White, revient sur Thaw pour voir sa réaction à la venue de White ; elle est le pivot de la scène. Le personnage nous a paru superficiel dans les scènes précédentes, et sans grande affection pour son mari, l'image d'une pin-up. Par son regard triste envers Thaw, on est alerté sur le fait qu'il y a une réelle cause de tristesse : si elle peut se soucier de Thaw, c'est qu'il existe une raison suffisante. La scène gagne donc en intensité par ce simple regard. L'alliance du plan sur Thaw (déchiré par l'arrivée de White) et du plan sur Evelyn (compassion pour Thaw qui a été humilié par White) renforce notre empathie et nous indique que le sentiment de Thaw est réellement destructeur, et non seulement le reflet d'un moment dramatique dans la scène. Ce n'est pas une simple colère ou une soif de

vengeance, c'est une pure humiliation, la destruction d'un homme au milieu d'une foule, de femmes fêtant son adversaire (les danseuses sur scène) ; la lecture de ce sentiment vient d'Evelyn qui, pour la première fois, semble réellement soucieuse du bien-être de son époux. C'est elle qui criera avant le coup de feu, la seule à voir le tragique au milieu de la fête.

Enfin, l'un des outils les plus marquants dans la démarche réaliste de Forman est le **glissement de la compassion**. Similaire à la mise en place de la compassion triangulaire, le glissement crée des tensions au sein du partage du sentiment des personnages, rappelant au spectateur la nécessité de l'entre-deux dans le rapport entre l'implication et le recul. C'est aussi ce qui donne cette forte impression de réalisme psychologique ; les personnages sont extrêmement détaillés, leurs émotions mixtes, et les plans sur leurs visages s'attardent pour nous laisser observer la montée d'un sentiment, sa disparition, l'arrivée d'un autre, cette palette émotive presque sans limites, sans contour net du caractère. Forman nous laisse l'impression qu'un personnage peut toujours nous surprendre, qu'il n'est jamais complètement définissable.

Le personnage de Merteuil en est un bel exemple. Bien plus humaine dans ce film que dans le roman ou dans l'adaptation de Frears, Madame de Merteuil provoque plusieurs sentiments, souvent dans la même scène. Prenons la plus forte à ce sujet, celle de sa scène d'amour avec Gercourt. Dans la scène précédente, elle disait à Cécile d'un ton réprobateur que les veuves n'ont pas d'amants. Le montage nous emmène directement dans son lit et révèle Gercourt en train de se rhabiller. Le premier sentiment du spectateur est un détachement face à l'hypocrisie du personnage. Puis la caméra se place derrière Merteuil, magnifiant l'espace la séparant de Gercourt qui s'apprête à partir avec hâte.

Du pouvoir féminin à l'effacement

Le contraste des accessoires (étendue nue / il se rhabille), des plans (près de Gercourt lorsqu'elle cherche à l'attirer dans ses bras par « I want more »), puis, au fur et à mesure des jours de la semaine qu'elle propose pour un prochain rendez-vous, l'échelle des plans qui change pour se rapprocher d'elle, de son regard blessé, de sa peur grandissante, écartent progressivement Merteuil de son objet convoité.

Du détachement (hypocrisie de Merteuil) à la compassion

Salieri concentre davantage les tensions entre compassion et détachement, tant ses sentiments sont un mélange d'humanité et d'inhumanité, entre admiration, jalousie, adoration, vengeance, et autres sentiments liés à Mozart ou à Dieu. La scène où Salieri joue de la musique pour voir si le prêtre reconnaît ses compositions repose beaucoup sur le jeu de F. Murray Abraham. En observant les plans suivants, on peut voir une étonnante tension entre plusieurs sentiments opposés, attirant tour à tour notre compassion, notre pitié et notre crainte.

Fierté enfantine (sa musique)

Déception et jalousie (sa musique inconnue)

*Mesquinerie et sadisme (la musique de Mozart reconnue par le prêtre qui pense entendre
du Salieri)*

'Wolfgang Amadeus Mozart', humilité devant le dieu de la musique (regard vers le ciel)

En quelques minutes, la relation étrange entre les deux compositeurs est dessinée, et Salieri semble difficile à cerner, justifiant le récit du film (détails pour comprendre cette entrée intrigante) et exposant une démarche réaliste : ce n'est pas Salieri le mal contre Mozart le bien. Le public sait que Salieri s'accuse du meurtre de Mozart, et l'asile l'étiquetterait facilement. Cette scène est donc primordiale pour éviter que le film ne s'ouvre sur une thématique manichéenne. L'arrogance de Mozart, certes légitime, nous permet de ressentir de la compassion envers Salieri, et ainsi, les deux personnages gagnent en réalisme.

L'établissement d'un triangle augmente les possibilités de glissement et de densité, comme dans la scène où Mozart et Cavalieri sont applaudis après la présentation de *L'Enlèvement au Sérail*, puis critiqués par Joseph II et Salieri. Le premier élan affectif du spectateur est pour Mozart (admiration) qui vient de se donner corps et âme à la représentation de son opéra, scène qui n'a pas oublié d'inclure l'aigreur de Salieri, qui découvre Cavalieri sur scène, ravie par son adversaire.

La première compassion du spectateur est donc pour Salieri, oublié derrière les louanges de Joseph II et les applaudissements pour Mozart. Il choisit une position révélatrice : dans le plan incluant Mozart et Cavalieri, comme s'il cherchait à garder un pied dans le camp musical.

La caméra prend le temps d'isoler Salieri, de rappeler sa frustration. Puis vient le « trop de notes » et la compassion glisse sur Mozart.

La conspiration contre l'art est exprimée par la division spatiale et l'agencement des corps, qui repoussent le regard vers la Cour et loin de Mozart. Par le regard, Salieri reprend son rôle politique. Dans les plans suivants, on peut assister à un duel par le gros plan.

Mozart cherche de l'aide du côté de Salieri, qui l'ignore et ment en confirmant le « trop de notes ».

La caméra a donc pivoté : après un mouvement vers Mozart, magnifiant sa présence, elle a changé de camp par le biais de Salieri positionné latéralement, et c'est à présent la Cour qui est en mise en valeur, Mozart restant de dos et impuissant.

La scène se termine par un troisième glissement lorsque Cavalieri découvre l'existence de Constanze et comprend la trahison.

La compassion triangulaire: de Salieri à Mozart à Cavalieri

Evidemment, il est facile de confondre la compassion avec tout autre sentiment rendant un personnage plus humain, et c'est souvent la mise en scène qui sous-tend l'émergence de la compassion. Ici un plan se concentrait sur Salieri hors cadre alors que Mozart était le personnage principal, puis l'espace a été organisé pour peser sur les personnages, et l'agencement des acteurs prévu pour renforcer les tensions au sein de leur relation triangulaire, la caméra orientée pour exclure un personnage. La mise en scène étouffe,

déchire, sépare les personnages, et accompagne l'étirement émotionnel de l'implication du spectateur, élément central de la création de la compassion. Par là-même, plus la caméra dissèque, coupe et appelle le spectateur sur scène, plus la scène fait partie du réel du regardant. Paradoxalement, quand on pourrait penser que la compassion nous éloigne du réalisme, puisqu'elle implique un certain parti pris, une implication émotionnelle opposée au rationnel du réalisme d'observation, elle est, chez Forman, un instrument réaliste dans une approche collective du réel : un réalisme *pour soi*, nécessitant la présence du spectateur qui doit se faire sa propre idée du réel, vivre lui-même les images. On s'éloigne du réalisme d'observation et de l'approche documentaire pour un étirement vers le réalisme de participation, de franchissement incessant de la limite de l'écran.

Il est donc logique de voir Forman jouer avec la compassion dans *Man on the Moon*. Film centré sur le brouillage du réel, la perte des repères et l'image kaufmanienne d'un monde illusoire, il nous présente, à plusieurs reprises, des scènes dans lesquelles **la compassion est incertaine**, nous faisant douter de notre élan et ainsi du réel lui-même, associant le rapport intellectuel à la relation sensible.

Certains plans nous guident, insufflent un moment de pure vérité du réel, comme lors du spectacle où le public réclame Latka et Andy leur donne Gatsby. Un plan sur son visage, une réaction presque uniquement donnée au spectateur en gros plan, nous montre sa frustration, une facette du vrai Andy, si toutefois il existe.

Le doute existe car l'expression de son visage devient rapidement celle de Latka, comme s'il jouait Latka sans que le public ne s'en rende compte (les yeux écarquillés fixes sont un des traits principaux de Latka). Il a le livre en coulisses, donc bien prêt à faire face à la situation si elle se présentait. On n'est donc pas complètement certain que tout n'était pas préparé, mais le refus de Zmuda de lui donner le livre et la scène suivante montrant Andy en train de se

justifier d'un acte si extrême semblent confirmer qu'il a été, pendant une petite seconde, réellement déçu de devoir faire le « coup Gatsby ». Plus tard, quand le public vote pour son exclusion de Saturday Night Live, sa déception semble bien réelle et non anticipée, d'autant plus qu'on nous révèle alors que Jerry Lawler était dans le coup du catch. Dans une scène de révélation, la vérité semble présente dans les détails. Mais la question subsistera toujours, comme les mots de Lynne : « there is no real you ». Le spectateur, comme les parents d'Andy, ont été dupés tout au long du film : la fausse minerve (compassion finalement inutile), crée un doute lors de la scène du cancer. Tout le monde doute, y compris le spectateur. Mais, comme nous l'avions vu, dans ce brouillage total des repères, Forman nous laisse quelques lumières pour éviter le flou total et ainsi le décrochage. Lors de la scène de lutte, de la « fausse minerve », il n'y a aucun gros plan, pas de captage sur le vif, une sorte d'absence du réel qui laisse place à l'espace télévisuel, à la presse et aux commentateurs qui analysent le combat et le choc de la blessure d'Andy (le spectateur a donc les clés de l'interprétation, il faut qu'il apprenne à les voir). Pour la scène de la révélation du cancer, la réaction de Lynne nous met sur la piste du réel. De plus, Andy n'a pas de mimiques exagérées, pas d'accent, le plan est fixe. Est-ce là un exemple de vérité pure ? C'est bien la question que pose la scène et le spectateur hésite : est-ce possible d'avoir de la compassion, est-ce sans danger ? La réflexion sur la compassion est la plus personnelle que Forman puisse apporter au spectateur pour lui faire vivre l'incertitude du réel.

Microscope, kaléidoscope, caméra, on comprend pourquoi Forman préfère le cinéma au théâtre pour s'exprimer : non parce que le théâtre ne pourrait suggérer aussi bien l'ambiguïté d'une scène et des personnages (Forman a d'ailleurs récemment aidé son fils à mettre en scène une pièce et continue de s'intéresser à ce médium), mais parce qu'il préfère la caméra comme vecteur de multiplicité aux accessoires ou techniques théâtraux. En plaçant la caméra à divers endroits dans une même scène, en insistant sur un visage masqué, fuyant, ou soudain révélé, Forman travaille le flou par l'analyse de l'image et continue de manifester sa conviction que le doute, l'ambiguïté, sont la condition de toute connaissance. Contrairement à la vision commune, le doute n'est pas chez lui l'aveu de l'ignorance, un renoncement à la vérité, une impuissance. Ce n'est pas un scepticisme qui s'abstient d'affirmer la moindre connaissance, qui doute de tout (certaines certitudes restent indispensables à la vie quotidienne, et ses films, très quotidiens, reconnaissent bien l'existence du monde, des choses, de certains faits). Son doute n'est pas non plus cartésien, bien qu'il s'en rapproche. On retrouve certaines similitudes dans la mesure où le doute formanien est méthodique, non une

fin en soi (ce n'est pas douter pour douter) et utilisé au service de la vérité comme une véritable force. Mais il n'est pas, comme chez Descartes, un moyen provisoire de test des certitudes mis de côté une fois la certitude d'une vérité obtenue (comme celle de Dieu chez Descartes). Si l'on devait rapprocher Forman d'un philosophe, ce serait plutôt d'Alain. Chez lui, le doute, cette « pointe de diamant »⁴⁸¹, est un travail constant de l'esprit puisque la vérité est complexe. Il faut douter sans cesse pour éviter de tomber dans les stéréotypes, les lieux communs, les idées reçues, le fanatisme (absence de doute). C'est une pensée constamment en mouvement, non rigide, non fixe, une pensée vivante. Chez Alain comme chez Forman, se trouvent l'idée de la multiplicité, le rejet de la pensée unilatérale, les tentatives d'ouvertures sur le point de vue de l'autre, « ces perspectives sur l'adversaire »⁴⁸². Alain conçoit d'ailleurs la liberté dans des termes similaires à ceux de Forman (surtout dans *Goya's Ghosts*) : la liberté elle-même, pourtant idéale, doit être nuancée sans cesse, sous peine de devenir, comme pour les révolutionnaires du film, excessive. La vérité repose bien sur le mouvement, la quête perpétuelle de cette dernière, et le réalisme de Forman n'est autre que la mise en scène de ce mouvement, associant le cinéma, ces images en mouvement, à l'art ultime de la connaissance, remplaçant l'ambiguïté dans ce que Umberto Eco nomme l'effort interprétatif : « ambiguity is a very important device because it functions as a sort of introduction to the aesthetic experience ; when, instead of producing pure disorder, it focuses my attention and urges me to an interpretative effort (while at the same time suggesting how to set about decoding), it incites me toward the discovery of an unexpected flexibility in the language with which I am dealing »⁴⁸³.

Même son autobiographie se conclut sur cette idée par le biais d'une anecdote (toujours l'importance d'appliquer l'idée au quotidien et de narrer des histoires), portant sur le pouvoir fragile de l'imagination : l'histoire d'Otakar Brezina, poète tchèque qui ne leva même pas les yeux pour voir le premier avion voler au-dessus de Prague, se contentant de dire « that I can imagine ». Et Forman de conclure : « but maybe he was just having a bad day. What do I know ? »⁴⁸⁴. Le mystère enveloppe même le réalisateur qui reste, pour Michel Ciment, opaque, comme étiré entre deux pôles, tensions perçues lors de ses entretiens avec Milos : « chaque rencontre avec lui permet d'apprécier sa démarche assurée, son humour sceptique, la force d'un homme qui creuse son sillon, mais aussi un certain mystère, une opacité, comme si

⁴⁸¹ Alain, *Propos sur des philosophes*, XXXVII, PUF, Paris, 2005, p. 80.

⁴⁸² Ibid.

⁴⁸³ Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington, 1976, p. 263.

⁴⁸⁴ Milos Forman, *Turnaround*, Faber and Faber, New York, 1993, p. 295.

Forman se protégeait, refusant de trop se livrer au moment même où il analyse avec minutie les différentes étapes de sa création »⁴⁸⁵.

3.2.3 Entre ciel et terre

Finalement, la nécessité des redéfinitions (la folie, le rire, etc.), l'insertion du doute touchant même l'élan du cœur de la part du spectateur, peuvent être condensés en une tension, celle qui mêle l'envol à la nécessité de la retenue, et cette tension est l'image la plus stable de son cinéma, celle qui semble en atteindre le cœur, thématiquement et esthétiquement (l'image est présente). Nous suggérons que si le cinéma de Milos Forman peut se définir par un élément unique, c'est par cette tension touchant tous les éléments de ses films. Plus qu'un nouveau point, ce paragraphe visera à condenser des éléments déjà mis en lumière (toutes les formes d'entre-deux) sous une image plus globale, lui attribuant une image esthétique : envols et retombées, indissociables.

Si Alain parle des fanatiques, décrivant leur obsession comme un idéalisme sans bornes, Forman parle des antihéros, montrant une obsession similaire. Dans leur quête de revanche ou de liberté, d'ébranlement du système, leurs actes attirent l'admiration, mais chez Forman, ils attirent aussi une réflexion sur ces actes. Se mêlent alors héroïsme et folie, idéalisme et pragmatisme, et il semble difficile de croire que Forman se définit comme un lâche qui n'osait jamais agir, tant il semble adhérer à l'idée que l'entre-deux est préférable, une position mouvante entre la beauté d'un idéal et la fermeté voire la dureté de la réalité. Sans faire allusion par le terme « idéalisme » à certains philosophes (on repense à Descartes et à son idéalisme problématique ou à Berkeley et son idéalisme absolu ou encore à Hegel), cette définition suggère que Forman se plaît à admirer certains actes héroïques, certaines possibilités de combat contre les maux du monde tout en rappelant la nécessité de la vie pratique. C'est un flottement entre l'idéalisme, au sens de détachement par rapport à une réalité donnée pour aspirer à ce qui est dans le présent donné comme impossible (incluant les ambitions, la quête du bonheur, la force de l'imaginaire, la certitude de la connaissance, la réalisation d'un film), et le pragmatisme, au sens d'observation et d'application de la possibilité d'action d'une idée sur le réel. Forman semble même plus proche de l'idée pratique dans la mesure où il refuse catégoriquement la naïveté de l'héroïsme (« le rêve n'est pas

⁴⁸⁵ Michel Ciment, *Passeport pour Hollywood*, Editions du Seuil, février 1987, p. 264.

possible à 100% »⁴⁸⁶), mais il ne peut vivre dans un monde régi uniquement par le mode pratique (« faire bouger la société d'un centimètre, c'est déjà une grande réussite »⁴⁸⁷). Il a besoin de rêve comme motivation, comme recherche de l'électricité que peut produire l'accomplissement du rêve (nous avons mis en valeur la beauté de l'idéal dans notre deuxième partie), mais il ne peut vivre dans cette apesanteur sans la peur de ne jamais retomber sur terre, de perdre pied avec la réalité et de produire un cinéma innocent, puéril dans son aspect utopique et finalement, inintéressant s'il n'a de connexions qu'avec certains aspects de la réalité, et non l'ensemble (rappelons la vision de la naïveté).

Il mentionne ce moteur humain universel en parlant de *Valmont* : «

»⁴⁸⁸. Réaliser des films aux Etats-Unis, et en particulier adapter des œuvres américaines ou représenter la vie d'Américains connus, ne peuvent que renforcer la réflexion de Forman sur le sujet : pays du rêve, de l'accomplissement, de l'individualisme, l'Amérique représente pour beaucoup le symbole unilatéral de l'idéalisme, tandis que le cinéma tchèque reste fortement ancré dans les déceptions et les contraintes. Pourrait-on voir Forman comme le réalisateur idéal du commentaire de la vie américaine ? N'est-ce pas en rapport avec le choix des producteurs de *Cuckoo's Nest*, qui ressentaient bien la nécessité d'engager quelqu'un qui avait *les pieds sur terre* ? Cette position implique la vision artistique, avec, entre autres, la nécessité de soutenir un personnage au maximum et aussi de savoir s'en détacher, deux points essentiels formant ensemble la toile du réalisme formanien, ce que nous avons vu avec l'insertion du doute. Si la retenue semble participer de toute forme de réalisme, elle s'unit toujours, chez Forman, au regard passionnel. Ce n'est pas seulement constater l'impossibilité de rêves malgré leur quasi-réalisation : c'est les sentir, les vivre momentanément, puis sentir la nécessité du cadrage des envolées.

Les **rapprochements** que l'on peut faire ici entre ce flottement et la vie de Forman n'expliqueront pas ses films, mais ils peuvent suggérer une origine de l'idée, permettant de

⁴⁸⁶ Michel Ciment, *Passeport pour Hollywood*, Editions du Seuil, février 1987, p. 289.

⁴⁸⁷ Ibid.

⁴⁸⁸ Dossier de Presse de *Valmont* proposé à l'occasion de la sortie du film le 6 décembre 1989, Presse, p. 22.

répondre à l'hypothèse d'une continuité du cinéma formanien entre la période tchèque et la période américaine, ou invalidant cette dernière pour mettre en valeur une construction de ce flottement par le travail de Forman dans le cinéma américain. C'est aussi en lien direct avec sa position d'artiste, justifiant le recours aux paroles de l'auteur comme première étape. Ce parallèle semble d'autant plus nécessaire que l'idée est extrêmement présente dans le récit autobiographique, définissant sa conception du monde quels que soient les récits, et se transcendant dans ses films.

En effet, on ne peut ignorer le choix de Forman concernant le thème de son prologue. Il décide de narrer l'expérience de son oscarisation pour *Amadeus*. Il pose le cadre (le Dorothy Chandler Pavilion de Los Angeles), décrit l'atmosphère, les attentes, sa relation à la ville de Prague avec laquelle il put enfin renouer pendant le tournage du film. Malgré sa victoire pour *Cuckoo's Nest* en 1976, il décrit sa soif de réussite toujours inextinguible, renforcée en 1985 par le fait qu'il venait cette fois-ci aux Oscars en tant qu'Américain alors que le gouvernement tchèque continuait de l'ostraciser, le percevant comme un traître. Il décrit ensuite les émotions ressenties lors de l'annonce de son nom, pure adrénaline après de multiples tensions entre désir et rejet (de la pression, du public qui l'observe alors qu'il attend) : « I felt a surge of warmth, a beautiful electric shock that bounced me out of the chair, and I ran up on the stage and the world was a smear of impressions, the auditorium unreal, Spielberg a shadow who shook my hand, the heavy Oscar the stuff of independence, of more of my kind of movies, of a bigger life »⁴⁸⁹. Par les termes « surge », « bounced me out of the chair », il décrit son expérience comme une envolée, un décollement qui lui fait ressentir l'euphorie de l'ascension et du plané. Mais il ne conclut pas sur la beauté de la réalisation du rêve, il narre au contraire la retombée, l'affaissement progressif du sentiment premier : « so I won, so great, so it's downhill from here »⁴⁹⁰, commentaire qu'il fit aussi en 1976 à Louise Fletcher, Michael Douglas, Saul Zaentz et Jack Nicholson, oscarisés, comme lui, pour *Cuckoo's Nest*. Cette réplique n'est pas non plus la conclusion de son prologue, car Forman n'est pas uniquement proche de la terre et de sa dureté, il n'est pas pessimiste et il ne renie pas le rêve. Dans un énième mouvement de volte-face, il se rappelle une blague tchèque qui coupa net sa chute dépressive et qui paradoxalement, narre le besoin du retour sur terre : «

The wife barely manages to hide her

⁴⁸⁹ Milos Forman, *Turnaround*, Faber and Faber, New York, 1993, p. 6.

⁴⁹⁰ Ibid.

lover in her bedroom closet. For two hours, the lover sits there among the best perfumes,

The wife finally manages to shoo the husband out of the house again, and the lover rushes out of the closet screaming, 'Quick ! Get me a piece of shit !' »⁴⁹¹.

Besoin de sentir la réalité de la terre dans toute sa décadence et non seulement la beauté qu'elle offre, besoin de retomber sur terre (image de la *merde* comme métonymie du bas, rappelant les analyses de Hervé Aubron à propos de *Mulholland Drive* [David Lynch, 2001] figurant aussi *la merde* à Hollywood⁴⁹²) pour ne pas se perdre dans l'illusion de la beauté du monde (les parfums) : cette blague, précise Forman, est tchèque, et conclut la narration du bonheur de tout ce que l'Amérique lui offrait avec cet oscar, suggérant que ce flottement entre ciel et terre n'est pas sans rapport avec la double identité du cinéaste. Entre l'idéalisme américain et le réalisme pessimiste tchèque se trouve le cinéma formanien, entre onguents et excréments, délectation du rêve et nécessité de la pesanteur qui rappelle la vision de Kafka sur les extrêmes : « il n'est vraiment pas nécessaire de prendre son vol pour arriver au beau milieu du soleil, mais il importe de ramper sur terre jusqu'à ce que l'on y trouve une petite place propre où le soleil luit parfois et où il est possible de se réchauffer un peu »⁴⁹³.

Même au sein d'anecdotes, Forman se plaît à jouer avec les attentes du lecteur et le surprend par son raccrochement au pratique : ainsi, il explique avoir détesté les chants de Noël en famille car ils repoussaient l'ouverture des cadeaux. Sa narration laisse supposer une réaction envers le symbolisme des chants de Noël et l'atmosphère de la guerre mondiale, mais c'est le simple bonheur enfantin qui domine, et cette chute en référence à une idée pratique est très présente dans l'humour tchèque. Cette vision est à l'évidence beaucoup due au poids des conflits l'ayant accompagné toute sa jeunesse, car survie et idéologie étaient justement au cœur de ses préoccupations, notamment pendant la guerre mondiale. Ce besoin de se raccrocher au pratique semble contrer les dangers de l'idéologie nazie, rappelant que tout homme est vivant, qu'il a besoin de survivre, qu'il ne devrait pas être vaporisé par une idée extrême. Mais il exprime aussi l'image d'un monde qui ne peut s'offrir le luxe de l'héroïsme et de l'idéologie (ici de la liberté) parce qu'il faut d'abord survivre, monde sombre où la pensée devient un risque, et reste quotidiennement superflue par rapport aux besoins vitaux.

⁴⁹¹ Ibid.

⁴⁹² Hervé Aubron, *Mulholland Drive de David Lynch, Dirt Walk With Me*, Yellow Now Côté films, 2006, p. 51-68.

⁴⁹³ Franz Kafka, *Lettre au père*, ebook YouScribe, p. 43.

Ainsi, au sentiment d'injustice dû au troc de son chien pour des œufs succède le regret que le troc ne lui a pas donné plus d'œufs, remplaçant la survie au premier plan. On repense aux motivations pratiques de ses antihéros qui se lancent dans des combats idéologiques involontairement, découvrant au fil de leurs actes qu'ils finissent par combattre tout un système (le rêve), alors qu'ils avaient réagi par pure préservation (le pragmatisme). Lorsqu'ils finissent par abandonner la survie pour combattre le système, ils courent à leur perte. Ils deviennent des héros, mais dans le monde de Forman, les héros périssent ou sont mutilés, subissent la dure loi de l'étau qui ne laisse aucune place permanente pour le rêve. McMurphy, Berger, Walker Jr, Valmont, Mozart, Kaufman, Lorenzo, sont tous menés à une mort qui est suggérée ou explicitement montrée comme étant en rapport avec leurs choix. Flynt ne meurt pas mais métaphoriquement, la perte de ses jambes et de ses capacités sexuelles est une section de son être presque aussi forte qui joue son rôle dans la mort d'Althea (drogues depuis l'accident). C'est une position instable, car dès que l'on croit au rêve (Larry Flynt), on risque la plongée dans l'idéologie qui peut se révéler aussi extrême que les oppressions (la liberté dans *Goya's Ghosts*), et dès qu'on se replie sur le côté pratique, la survie, on tombe dans l'ennui et la déprime due à un monde sans rêve (*Cuckoo's Nest* et l'affreuse routine de l'institut malgré les tragédies, dans le but de survivre, *Ragtime* et Walker qui ne supporte pas de simplement survivre à sa propre tragédie).

Il convient à présent d'étudier les œuvres plus en détails **à la recherche de cette image**. Nous avons vu plusieurs formes d'envol au cours de cette étude : l'appel de la liberté, la désobéissance, la naissance de personnages à l'écran, l'impression d'une vérité pure, etc. Ils sont inexorablement suivis de la retombée, même si le voyage a permis le changement de perspective et ainsi un retour qui n'est pas tout à fait semblable à la position de départ. Il n'est sans doute pas innocent que Forman ait été attiré par Goya, qui, dans ses gravures, représente des êtres en quête d'équilibre, proposant une précision de l'analyse du X mentionnée plus tôt à propos de la décadence, et étendue ici à tous les éléments (pas seulement les moines se battant contre les déviances).

«

Les êtres ont des problèmes d'équilibre physique qu'ils ne peuvent résoudre que les jambes écartées.

Mais si le X est au croisement des forces contradictoires, c'est autant au bénéfice de la gravité que de l'apesanteur, la symétrie de son signe indiquant l'équidistance des chutes et des envols. La vie entière semble chercher le point zéro de l'équilibre (...) »⁴⁹⁴.

L'envie d'envol est forte, et Goya la met en valeur tout en veillant à rappeler la réalité et la nécessité d'une certaine pesanteur. Toujours prêts pour un voyage dans les airs, les personnages des planches ont souvent sur leurs épaules des animaux ou objets les poussant à rester dans ce monde qu'il est bien tentant de quitter.

On peut être en désaccord avec Thomas Slater lorsqu'il n'associe *Ragtime* qu'à l'expression de la nécessité de la responsabilité et aucunement à celle de la beauté de l'idéal (pourtant le changement offert par le début du XXe siècle ouvre les perspectives, à Tateh notamment), mais on ne peut nier son interprétation de la responsabilité de l'artiste dans *Amadeus*. Il explique que Salieri et Mozart vont tous deux à leur perte parce qu'ils ne poursuivent que leur idéal (Salieri le génie musical et Mozart l'indépendance totale) sans aucun sens de la responsabilité, remplaçant le rôle de l'artiste dans un entre-deux, ou plutôt un mélange des deux positions : « the fates of the two composers reflect on the status of the film director, who must reject both the flippant self-assurance of Mozart and the lifeless

⁴⁹⁴ Jean-Pierre Dhainault, présentation du livre *Les Caprices* de Goya, Les Editions de l'Armateur, Paris, 2005, p. 14-15.

pragmatism of Salieri, and yet learn also to combine them somehow »⁴⁹⁵. Il donne une certaine importance à Constanze qui, il est vrai, représente le côté pragmatique du couple, ne se préoccupant que de l'argent gagné par Mozart et de leurs dettes grandissantes. Poussant Mozart, comme il l'explique, à rester en contact avec la réalité, elle enferme ses partitions à la fin du film - lorsque Mozart est sur le point de mourir - tandis que son fils, éduqué surtout par sa mère dans le film, joue avec des pièces de monnaie sur le lit de son père, symbolique de la nécessité d'apprendre ce que son père a toujours négligé (peut-être en réaction à l'éducation de Leopold). Il nomme cette responsabilité nécessité pratique, ce qui rejoint notre idée de pragmatisme : «

practical necessity will always play just as important of a role.

». ⁴⁹⁶ Constanze est d'ailleurs représentée en bas par rapport à Mozart dans de nombreuses scènes : par terre dans leurs jeux, au lit lors de l'arrivée de Leopold, assise dans le salon lorsqu'elle annonce à Mozart la mort de son père. Le bas est d'ailleurs constamment redéfini dans les films : le haut n'est pas le raffiné (opéras de Mozart qui ne mettent pas en scènes des divinités ou des rois, déclarant à la Cour sa passion pour le quotidien, « who wouldn't rather listen to his hairdresser than to Hercules ? »), le bas n'est pas l'excentricité ou le manque de bienséance. Dans la position basse de nombreux personnages, y compris des anti-héros qui sont souvent par terre, Christophe Bauer voit la scission entre le corps et l'esprit, le corps restant en bas, l'esprit s'élevant pour combattre les systèmes : Mozart est sur le sol et se lève lorsqu'il entend sa musique (appel de la grandeur), Kaufman découvre son premier signe de cancer assis par terre (rappel du corps mortel), Flynt apprend qu'il a gagné son procès couché dans son lit au téléphone (entre-deux), Mozart dicte son requiem allongé et mourant (entre-deux). Sa conclusion paraît pertinente sur le rôle de cette scission, « comme si la gravité ne cessait, à chaque instant, de rappeler les hommes à l'ordre dans leurs désirs de grandeur »⁴⁹⁷.

Un film en particulier peut être employé pour illustrer ce point : *Hair*. La vision des hippies dépend non seulement de la surprise ressentie par Forman et par Carrière lors de leur étude des hippies pour *Taking Off*, découvrant des êtres plutôt amorphes, qui s'ennuient, que

⁴⁹⁵ Thomas J. Slater, *Milos Forman, A bio-bibliography*, Greenwood Press, Westport, Connecticut, 1987, p. 19.

⁴⁹⁶ Ibid., p. 19-20.

⁴⁹⁷ Christophe Bauer, *Milos Forman, l'homme biopic dans Peeping Tom*, numéro 3, janvier 2010, Les éditions du Voyeur, p. 6.

des rebelles, mais aussi du fait que le film sort à la fin des années 1970, période pendant laquelle le public est bien au-delà du simple effet euphorisant du pouvoir de la fleur et a pris du recul sur cette ère. Le film entremêle la vision euphorisante attendue et classique du monde hippie et une réalité plus froide et lucide de leurs croyances et actes. Il y a certes l'arc dramatique évolutif qui transforme progressivement la tribu, surtout Berger, mais même au sein de chaque scène, dès le début, on peut discerner un certain recul et de multiples interrogations. Nous nous pencherons sur la représentation de la tension entre l'envol et la retombée au sein du film, et non sur ces remises en questions déjà mentionnées au cours de notre étude et qui ne représentent que le mouvement vers le sol.

D'un côté, la vie des autres semble ennuyeuse, rigide, sans aucune joie : c'est le cas du cocon familial de Berger (les parents mangent, lisent le journal, semblent appartenir à leur maison, ne jamais en sortir), des parents de Sheila (chignon, regards austères, ordres), des invités de la fête (plans sur les gens qui ne bougent pas, attendent que quelque chose se passe), des cavalières dans Central Park (montée à cheval clonée, comme plus tard, les pas des militaires). Et parallèlement, la vie de la tribu semble pleine de rebondissements et d'aventures : louer un cheval et apprendre à le monter, courtiser une femme, sortir de prison, se baigner nus, prendre part à une manifestation politique (idéaux), etc. Mais de l'autre, des tensions imprègnent les scènes, entre les idéaux et la nécessité pratique : Slater interprète la présentation de la tribu comme une sortie du ventre maternel (les policiers les chassent de la cave sombre dans laquelle ils brûlaient l'ordre d'incorporation de Berger), et le film illustre leurs tentatives de maintenir leur innocence, leur enfance et leur union avec la nature, finissant malgré tout par intégrer une sorte de conformisme⁴⁹⁸. Il remarque que la tribu devient de plus en plus dépendante des institutions : de la famille lorsque Berger ne peut obtenir de l'argent que de ses parents, des codes de l'armée lorsqu'il se déguise en officier pour voir Claude.

On peut aussi adhérer à son interprétation de certains actes : on remarque par exemple l'absence de maîtrise du cheval, de leurs danses, de leurs justifications (l'ancien Lafayette ne fait que balbutier des généralités (« cosmic consciousness ») lorsque son ancienne compagne le confronte et lui demande qui il est et pourquoi il a changé), le manque de responsabilité (Jeannie se moque de la paternité de son bébé, du futur, son visage enfantin rappelant la prégnance du rêve, le claquement de son éternel chewing-gum le comportement enfantin, et

⁴⁹⁸ Thomas J. Slater, *Milos Forman, A bio-bibliography*, Greenwood Press, Westport, Connecticut, 1987, p. 60.

elle ne cesse d'applaudir les actes déviants, d'être choquée par le monde, peu prête à être mère). Finalement, les autres membres de la tribu présentent des tensions encore plus révélatrices que celles de Berger, car on pourrait voir les actes de Berger comme un habile déguisement type cheval de Troie pour libérer, à chaque fois, les emprisonnés du système.

Quant à Claude, ses différentes expériences le malmenant telle une marionnette agitée tantôt par la tribu, tantôt par l'armée, lui font ressentir les trépidations de l'ascension et le vertige de la retombée, tension mise en image lors de son hallucination par l'image d'Icare (scène entièrement réécrite par rapport à la pièce de Ragni et de Rado). Au théâtre, il a des visions de guerre très étranges et absurdes, mais pour Forman, même sans posséder de connaissances précises ou d'expérience des drogues, les visions doivent être liées à l'individu et à ses souvenirs. La scène n'aura de sens pour lui que si elle représente, à ce stade du film, ses désirs et ses peurs par le retour sur soi. La prise en compte du contexte est donc essentielle : Jeannie vient de lui proposer de l'épouser pour éviter son incorporation à l'armée (et le garder près d'elle), et il mélange cette idée soudaine à ses désirs pour Sheila dans une hallucination de son mariage à Sheila dans l'église familiale. Il se projette dans l'espace souche, et son entrée dans l'église accompagné de Sheila en robe de mariée est un désir de prouver à son père (la mère est absente du film) qu'il est capable d'emprunter le droit chemin. Claude est, depuis le début, le roi de l'indécision, beaucoup l'ayant d'ailleurs comparé à Hamlet. Déchiré entre sa volonté d'être responsable et son désir de vivre et d'expérimenter, entre ses désirs et ses peurs, il réalise et fantasme sans cesse des actes contradictoires. Dans cette scène, il commence par afficher sa rectitude (église familiale, mariage classique), mais Sheila refuse d'entrer dans l'église, obstacle à une vie bien définie. Il se sent épié et la caméra révèle des hommes et femmes dont les visages rappellent les conservateurs de la réception organisée par le père de Sheila, mais dont les habits représentent le pouvoir de la fleur. Les hippies s'insèrent donc malgré lui dans son imaginaire. Sous l'influence de l'hallucinogène, il maintient une réalité hippie lorsqu'il détourne tous les signes religieux en symbole de liberté : Jésus marchant sur l'eau devient une femme volant et marchant dans le vide. Enfin vient le geste symbolique le plus transparent lorsque Berger danse près de Sheila (expression de désirs sexuels uniquement par la danse) : celle-ci tente littéralement de s'envoler, de quitter le mariage et la maternité liées à Claude pour s'envoler avec Berger, symbole de l'indépendance totale.

Claude ressent cet envol comme une joie euphorique qui n'est pas sans rappeler le bonheur de Dude dans *The Big Lebowski* [Joel Coen, 1998] lors de son plané rêvé au-dessus de la ville, entouré de tapis volants et de quilles de bowling. Son visage dans la scène réelle de la manifestation hippie s'illumine soudain comme devant une épiphanie, emporté par cette vision de liberté totale. Deux plans montrent son vrai visage pendant ses visions, en euphorie et jouissance pures : lorsqu'il contemple son mariage avec Sheila, et lorsqu'il la regarde s'envoler, plans qui magnifient sa contradiction, ses deux routes possibles.

Après de multiples envols, les réticences de Sheila, les visites des scènes de sa journée à New York dans lesquelles il est cette fois le maître, il suit Sheila dans les flammes, chaleur ressentie en vrai par sa prise de LSD. Cette image du feu le fait partir immédiatement, et la tribu le retrouvera près de la Hudson River, symboliquement l'eau qu'il peut observer en toute sécurité au lieu d'y trouver la mort (Icare) et physiquement ce qu'il recherche pour mettre fin à sa fièvre causée par le LSD. Il ressent donc la peur de l'abandon total de conformisme, et toute son hallucination est d'ailleurs le désir de traditions : il vient épouser Sheila qui se retrouve enceinte, le chanteur rebelle de la fête réelle se retrouve dans l'église pour bénir l'union, les danses qu'il observe (hippies) se transforment en danse classique nuptiale bénie par les parents de Sheila. Au début, il est habillé en cowboy (comme dans la scène d'ouverture du film) puis comme les adultes à la fête de Sheila (smoking). Puis il revoit le cheval qu'il a rattrapé pour la tribu au milieu de l'échange des consentements, comme un rappel de ce qui les a réunis, l'aventure, les folies de Berger. Ils sont unis, puis séparés par des danseurs plus hippies que religieux, et c'est la séquence des peurs qui débute, peurs de la perte de cette structure acquise. L'idéologie hippie gagne tous les personnages : Sheila se retrouve à jouer dans la terre comme une mendicante, rappelant Jeannie. Puis Claude domine la table qui a servi de piste de danse à Berger, en smoking et sur le fameux cheval (rejet de la transmission de Berger par la maîtrise du cheval et la supériorité sociale de l'habit), tandis qu'on lui amène Sheila sur un plateau. La peur succède à nouveau au soulagement de la structure lorsque le cheval s'en va, et les danseurs reprennent possession du territoire sur les mots « beads, flowers, freedom and happiness ». Berger provoque l'envol de Sheila dans les flammes, suivie de Claude qui semble armé d'une énorme alliance. L'envol de Sheila, n'oublions pas, est apprécié par Claude qui pendant son *trip*, sourit de cette vision, mais l'image de son vol dans les flammes pour suivre Sheila, qui elle-même suit Berger, lui donne le vertige final qui met fin à l'hallucination. Son propre vol n'est qu'imitation du mouvement des autres, instigué par Berger, et Sheila semble tout aussi en danger dans son attirance pour Berger que Claude, risque de perte de soi dans le rêve hallucinatoire de la liberté sans bornes.

Le film n'adhère pas entièrement à la vision de Claude, qui lui-même tergiversera encore et appréciera l'héritage de l'énergie hippie, mais par cette hallucination, il montre les deux pôles possibles de l'existence, la fierté de l'accomplissement social (se conformer à la vision parentale, faire plaisir, être un bon fils) et la fièvre de la folie hippie (libératrice mais vertigineuse).

La vision : transformation de la réalité, peurs de l'oubli et force du conformisme
(structure)

Scène réelle / hallucination : du marginal au conservateur

Relecture des événements

Scène réelle inspirant la vision : Icare

Ce ne sont pas les institutions qui finissent par leur apprendre à grandir, et ils n'abandonnent pas leur ancienne vie : ils l'équilibrent par un certain sens des responsabilités que la mort de Berger, entre autres, leur a infusé. La formation de la tribu finale est surtout ce qui les a changés : par leur rencontre de Claude, et aussi par l'absence de Berger (transmission d'une possibilité du couple Sheila/Claude plus aisée en son absence), ils se sont ouverts sur une certaine structure représentée par la division des couples marquant la vision sociale classique. Par le retour de l'ex-fiancée de Hud, intégrée à la tribu, ils ont appris, surtout Hud, à unir la vie conformiste (famille, pour Hud, l'ex-fiancée, et pour Jeannie qui a fini par se concentrer uniquement sur Woof alors qu'elle célébrait auparavant la venue du bébé comme un événement collectif) et la liberté individuelle prônée par le mouvement hippie (habits). Berger, à deux reprises, s'est ouvert sur Claude (deux gros plans) et son sacrifice a contribué à la structure finale de la tribu (Claude et Sheila).

Berger et le pas dans l'autre monde : tensions internes

Jeannie et ses confusions, attirances centripètes

La structure dans la déviance, la ligne dans les courbes : indépendance et ordre

Enfin, on comprend pourquoi Forman considère que le héros de Larry Flynt est la Cour Suprême : c'est la beauté de l'institution collective qui garantit (à Flynt) la liberté individuelle, le parfait plané loin des dangers du feu et de la triste dureté de la terre.

Il est intéressant de constater que cette position, entre le ciel et la terre, trouve une expression extrêmement similaire à celle de Forman chez Steven Millhauser, le romancier américain qui, dans *The Knife Thrower and Other Stories*, dans la nouvelle *The Flying Carpet* en particulier, décrit la vertigineuse ascension d'un jeune garçon sur un tapis volant. Les œuvres de Millhauser travaillent elles aussi la limite entre le rêve et la réalité, l'enfance et le monde adulte, et le voyage sur le tapis est précisément le besoin du garçon de rêver, d'être autre, de quitter l'ennui terrestre, suivi de l'impossible saisie de ce monde vaporeux et presque irréel, puis de la peur de la dissolution, de la disparition dans l'immatérialité céleste, et de la nécessité du retour sur la terre ferme.

“I set forth high over the back yard and rose smoothly into the blue. I kept my eyes ahead and up, though now and then I let my gaze fall over the carpet's edge. [...]

In this blue beyond blue, all nothing everywhere, was I still I? I had passed out of sight, the string holding me to earth had snapped,

I longed for the hardness under green

grass,

[...] and landing in the yard I felt the weight of the earth streaming up through me like a burst of joy.”⁴⁹⁹

On reconnaît l'énergie galvanisante du désir d'envol (« I set forth », « I kept my eyes ahead and up »), la tentation du danger avec le regard qui flirte avec les bords du tapis, puis l'impossibilité de saisie du moment de bonheur et du nouveau monde, la perte dans la répétition du mot « blue », les tentatives de comparaison avec le connu (l'eau et la neige), même la rupture du cordon ombilical (« the string holding me to earth ») et la dissolution de l'être dans la redondance du bleu, ce nouveau cocon visité bien trop tôt. C'est avec une euphorie plus posée qu'il retrouve la dureté de la terre, la réalité de l'herbe verte, de l'écorce d'un arbre, de la pierre, la consistance du monde réel dans une expression qui intègre la force du réel (« the weight of the earth »), la référence au connu auparavant superflue (« streaming », comme l'eau), le mouvement vers le haut qui n'est pas nié (« up through me »), et l'énergie de l'envol cette fois appliquée à celle de l'atterrissage (« burst of joy »). Son retour le place dans un certain entre-deux, entre le ciel et la terre, mais plus proche du réel que du rêve, position qui semble tout à fait similaire à celle de Forman : il met en scène la force du désir du rêve (McMurphy et l'euphorie de la virée en bateau, de l'oubli total du monde réel, scène de rêve où les patients sont des médecins), la tentation du danger (Kaufman qui risque de perdre son public pour voir jusqu'où il peut aller, Valmont qui risque la perte de Tourvel pour croire au rêve de la maîtrise parfaite de soi), puis la frustration de l'impossible saisie de cet au-delà (l'hallucination conformiste de Claude, les réticences de Goya dans l'implication politique, Andy se noyant dans le rouge et vert de son lit comme le garçon se perd dans le bleu, se demandant qui il est), menant pour beaucoup à leurs pertes, à leurs dissolutions (les morts des personnages dépeintes comme de véritables dissolutions des corps⁵⁰⁰), tragédies qui expriment pour le spectateur le soulagement de la retombée sur terre (pour nous).

Forman implique donc le spectateur dans la dernière phase qui, chez Millhauser, est vécue par le même personnage. La référence au connu auparavant superflue participe aussi chez Forman du retour sur terre : après l'oubli nécessaire, jusqu'aux limites du non-sens, c'est la réappropriation des choses, du langage, du réel, portée par un regard qui a osé changer de perspectives. Mais il faut bien revenir au sol, car vu du ciel, le monde n'est plus le même.

⁴⁹⁹ Steven Millhauser, *The Flying Carpet* dans *The Knife Thrower and Other Stories*, First Vintage Contemporaries Edition, Mars 1999, p. 86.

⁵⁰⁰ Cf. fin de la première partie.

Si cette image est bien la vision artistique formanienne sur le monde, tant présente dans son récit autobiographique que dans son œuvre, elle trouve peut-être une incarnation chez un personnage artiste, Goya : n'est-il pas la projection la plus forte du réalisateur dans son personnage, expliquant son retrait par rapport aux autres personnages du film ? Il est celui qui sait le plus faire partie du système sans prendre de risques, le dénoncer sans compromettre sa survie. S'il le considère comme un lâche courageux, il se définit lui-même comme un lâche (il ôte le courage parce qu'il ne considère pas que ses œuvres lui font prendre des risques) : « I found out that being a rebel and raising hell is a huge existential luxury, and I suppose that I grew up to be more of a diplomat than anything else »⁵⁰¹. Il a, à plusieurs reprises dans sa vie, repoussé les possibilités d'héroïsme. Lorsque Kopecky (le Deputy Prime Minister) licencie Radok et Ivan Passer parce que *Laterna Magica* n'est pas conforme à ses attentes idéologiques (art qui n'est pas assez utile à la nation), Forman ne suit pas le mouvement en démissionnant, soutien attendu de Radok, pour ces raisons de survie : « I would have been branded a dangerous nonconformist in my dossier and I simply wasn't enough of a hero to do it, and neither were the others. I don't think Radok ever completely forgave us for it »⁵⁰². Tout comme Goya courbe l'échine, Forman a préféré feindre l'accord avec le système pour se préserver, réservant sa voix propre pour ses œuvres. L'image finale du film représenterait alors la position de Milos : un survivant, bien que marqué par le système, et éternellement obsédé par la vérité des images.

Du point de vue du genre des films, la même tension s'applique. Nous avons plusieurs fois posé les questions du genre : bio-pics, films historiques, films engagés ? Mais à chaque fois, la même réponse s'imposait : un biopic, mais pas uniquement ; un film historique, mais pas seulement ; un film engagé, mais de mille manières qui ont besoin d'être redéfinies. Forman vient délibérément frôler différents genres en restant attaché à des œuvres littéralement très proches du réel (pas de fantastique à l'exception des plans sur les œuvres fantastiques de Goya, pas de science-fiction, pas d'horreur ou de polar, etc.), mais il ne propose pas non plus des documentaires. Trouvant la vérité dans la fiction, dans les histoires narrées, il s'envole vers le biopic lorsqu'il s'intéresse à la personne travaillée, ou vers le film historique lorsqu'il tient à tout prix à rendre le moindre élément de la scène réel et conforme à l'époque, mais pas seulement. Son besoin de rompre ces limites des genres et de revenir à la fermeté du réel transcende le respect des codes. Inclassable et souvent analysé du point de vue

⁵⁰¹ Milos Forman, *Turnaround*, Faber and Faber, New York, 1993, p. 35.

⁵⁰² Ibid., p. 117.

historique, Forman propose un réalisme flottant, tendu, lucide, et élastique, qui, à la manière de ses antihéros extravagants et iconoclastes, joue constamment avec ses limites pour tenter d'en dessiner un contour vrai, mais contrairement à ses antihéros, sans risquer la rupture avec le réel. Si Radok lui proposait un cinéma semblable à un voyage sur la lune, expérience époustouflante faisant découvrir de nouvelles possibilités (poésie, technologie moderne, danses, etc.), Forman a aussi besoin de revenir à la réalité de la terre : « after the voyages with Radok, I merely wanted to go for a walk around the block, look at the old neighborhood, and see it just as it was »⁵⁰³.

⁵⁰³ Ibid., p. 129.

3.3 Adaptations et traditions : le mouvement perpétuel des images

Cette étude sur le brouillage a révélé le désir du réalisateur de trouver une position personnelle reposant sur les mouvements : plus qu'un plané ou un flottement, il s'agit d'une combinaison de tensions. Défiant les définitions aisées et fixes, s'éloignant des genres cadrés, son cinéma révèle une capacité d'adaptation sans aliénation, une façon de s'insérer dans un système préexistant (tout type de système, même d'idées) et d'insuffler sa vision en son centre. Par extensions et replis successifs, il finit par proposer des œuvres intimes.

Conscient, notamment à cause de l'échec commercial de *Taking Off*, qu'il devait s'adapter davantage au public américain, Forman s'est progressivement éloigné de son approche tchèque mais sans jamais perdre son identité artistique, sans se mouler ou se conformer à l'image du cinéaste américain. Des choix des scénarios à la réalisation sur le plateau, presque toutes les étapes ont été imprégnées de l'approche occidentale, menant Forman à un certain entre-deux, à une identité double. Si ce dernier ne se voit pas réaliser de films tchèques à nouveau, il se demande cependant comment il a réussi à réaliser des films en anglais, restant, à l'âge de quatre-vingt ans, entre deux mondes, en perpétuel outsider observant une communauté dont il fait à moitié partie⁵⁰⁴. Dans ce paragraphe, nous proposons d'observer cet entre-deux à tous les niveaux : où Forman se situe-t-il parmi les influences tchèques et américaines majeures qui ont alimenté son regard ? Qu'a-t-il abandonné ou conservé dans son émigration ? Et dans quelle mesure cette position intermédiaire définit-elle son regard sur le monde, paradoxalement déjà présent dans son cinéma tchèque ? Peut-on parler d'un cinéma mixte, perméable, toujours en mouvement ? Serait-ce là l'expression la plus significative d'une tension vers le réel ?

3.3.1 Adaptations : vers la fin américaine

A l'aise dans sa langue natale et ayant bénéficié d'un apprentissage du scénario à la FAMU (« Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění v Praze », Ecole Supérieure de cinéma de Prague), Forman a toujours préféré inventer ses histoires, jusqu'à ce qu'il soit confronté à la langue anglaise et au monde anglophone. Il choisit plutôt de travailler

504 «

à partir d'œuvres originales, qui manient la langue avec aisance et qui ont un regard juste sur l'Amérique selon lui, pour se l'approprier dans la réalisation. Son inspiration est toujours quotidienne, même dans les œuvres qu'il choisit d'adapter, démarche considérée comme la seule possible pour un émigrant selon A.J. Liehm : «

Two dangers face a film artist who decides to try his hand at interpreting experiences that are foreign to him.

The second temptation is to believe that a new environment and new ideas require new methods as well or, on the contrary, to believe that such a confrontation with a different world is an excellent opportunity for "self-renewal".

»⁵⁰⁵. Si

Liehm a raison de voir une approche de Forman en continuité avec son cinéma tchèque, il n'a pas encore vu, en 1971, *The People vs. Larry Flynt*, film qui tend à l'expression d'une idéologie sur la liberté. Mais il est vrai que c'est la confrontation de Flynt avec le monde qui intéresse Forman plus qu'une simple défense de la liberté, et on retrouve un certain aspect quotidien dans le film, mais bien moins marqué que dans *Taking Off* qui est l'objet de cette critique de Liehm. Forman serait-il de plus en plus américain, poussé par des histoires fortes, s'éloignant du simple quotidien des personnages ? C'est l'impression que donne sa filmographie, du quotidien des patients de *Cuckoo's Nest*, imprégné de la lenteur tchèque, à celui des rues de New York dans *Hair*, moins prégnant puisque mis en scène au sein d'une comédie musicale typiquement américaine, puis à celui des rues de *Ragtime*, similaire à celui de *Hair*, puis à celui d'*Amadeus*, moins intimiste et plus dramatique, de *Valmont*, détaillé mais mené par l'intrigue, de *Larry Flynt* et d'Andy Kaufman, spectaculaires, et de Goya, dramatique et historique malgré une attention nette portée au réel du quotidien des personnages. On note bien une évolution, des histoires de plus en plus connues, historiques, fortes avec des intrigues de plus en plus cadrées. Forman avoue avoir perçu la nécessité d'une **restructuration de ses scénarios** une fois aux Etats-Unis.

Quant à l'absence de réelle fin dans ses films tchèques, on pense surtout à *Black Peter*, où le générique vient interrompre le discours du père, au milieu d'une inspiration, rappelant à Peter Hames la fin des *400 coups* de Truffaut⁵⁰⁶. Lors de la projection au Film Club de Prague, le

⁵⁰⁵ Antonin J. Liehm, *Forman against Man* dans *The Milos Forman Stories*, IASP, New York, 1975, p. 117.

⁵⁰⁶ Cette analogie est pertinente à cause du mouvement : le plan se fige alors que le personnage se met soudain en mouvement. Mais celui de Truffaut regarde la caméra, tandis que le père de Peter est au milieu de son

public réagit bien pendant le film mais reste silencieux à la fin, ne sachant qu'en penser. Forman prend le temps de commenter cette réaction tchèque, avant que le film ne commence à attirer les foules pour devenir un phénomène national et à intéresser les américains⁵⁰⁷ : c'est selon lui, à cause de la fin trop ouverte, où le film s'arrête brusquement sans conclure. Ses films américains sont plus *finis*, mais on constate le même réflexe du refus de l'aboutissement total. *Cuckoo's Nest* suit la même trame dramatique que le roman de Kesey mais Forman laisse les patients dans leur routine habituelle, Harding derrière les barreaux d'une prison métaphorique, comme si rien n'avait changé, excepté pour Chief. Un sentiment d'échec s'installe lorsqu'on voit les patients jouer au blackjack comme si rien ne s'était passé, Harding ayant repris le contrôle du groupe, Ratched des patients, sentiment uniquement nuancé par la formidable échappée de Chief. Dans le roman, Ratched ne jouit plus du même contrôle : la plupart des patients ont été transférés ou ont demandé à être libérés. Seuls les sorts de Chief et de McMurphy sont similaires.

Avec *Hair*, Forman a étiré l'idée de finition dans l'autre sens car l'œuvre de Ragni et Rado était bien trop informe pour un film. Ce besoin de structure a mené à un besoin de terminer l'histoire plus que la pièce de Broadway, par un travail herculéen de collaboration avec Michael Weller pour se mettre d'accord sur une fin, « we wrote several scenes but none of them gave the proper sense of closure to the screenplay »⁵⁰⁸. D'après Thomas J. Slater, *Hair* respecte la structure américaine de la comédie musicale, « a dual-focus on two distinctly different characters who eventually come together through music and dance »⁵⁰⁹. La fin du film en est l'aboutissement logique, Claude et la tribu chantant sur la tombe de Berger, les rôles étant inversés à jamais, leurs vies mêlées à l'extrême dans la chanson *Let the Sun Shine In*. La pièce représentait la mort de Claude, Berger déposant une croix sur son corps. Le renversement chez Forman est un respect de la structure américaine de la comédie musicale (les deux destins liés) et thématiquement, ou symboliquement, une ouverture. Au lieu de faire de Claude un hippie dès le début de l'œuvre et de représenter sa mort (message pacifiste clair), le film met en valeur les mouvements entre les deux cercles, Berger vers le Vietnam, Claude vers les hippies, à la rencontre de deux identités au départ très distinctes. Il y a

discours, sans regard dirigé, interrompu dans sa ponctuation. Le plan figé est chez Forman une interruption bienvenue, des points de suspension suggérant l'interminable conflit entre le parent et l'enfant et la distance qui les sépare, tandis que celui de Truffaut, après un léger zoom, place le personnage face à son propre destin, et questionne notre regard, nous renvoie à notre propre itinéraire.

⁵⁰⁷ L'accueil américain fut modeste mais les critiques relativement bonnes.

⁵⁰⁸ Milos Forman, *Turnaround*, Faber and Faber, New York, 1993, p. 233.

⁵⁰⁹ Thomas J. Slater, *Milos Forman, A Bio-Bibliography*, Greenwood Press, Westport, Connecticut, 1987, p. 58.

davantage de recherche de compréhension de ces deux mondes, de recul, que dans la pièce, et ainsi, une fin toute en interrogations et non en clôture idéologique.

La fin de *Ragtime* est proche du livre mais reste très formanienne. Comme Doctorow, le film montre les évolutions des personnages qui marquent le nouveau siècle, promettant autant de nouveautés que d'étrangeté. Doctorow est ironique et insiste sur le personnage de Thaw, libéré dans ce nouveau monde : «

And Harry K. Thaw,

having obtained his release from the insane asylum, marched annually at Newport in the Armistice Day parade »⁵¹⁰. La restructuration du monde n'est qu'illusion, et Forman insinue la même idée - celle d'une histoire qui se répète mais perçue comme neuve et prometteuse - par le plan sur Evelyn dansant en couple sur le thème musical du film (ragtime nostalgique). Il s'agit de la scène d'ouverture, suggérant l'illusion d'un renouveau. Le film se termine puisqu'il nous montre les destins des personnages, mais il suggère une boucle infinie par ce dernier plan, une fin qui pourrait être le début du film. Le fait qu'il s'agisse d'Evelyn Nesbit a d'ailleurs plusieurs connotations : son portrait le plus connu, réalisé par Charles Dana Gibson, fut *Eternal Question*, et c'est bien avec de multiples interrogations que le spectateur contemple la danse de ce personnage et la fin du récit. L'allusion au portrait célèbre a été faite plus tôt dans le film : lorsque Tateh découpe sa silhouette dans les rues du Lower East Side. Gibson fut, en réalité, celui qui commença sa carrière par des découpages de silhouette, et cette scène associe donc, temporairement, Tateh à Gibson, rappelant le portrait de Nesbit.

⁵¹⁰ E.L. Doctorow, *Ragtime*, Plume, New York, 1996, p. 270.

⁵¹¹ Source : <http://evelynnesbit.com/picsengibson.html>.

Découpage de profil : première association

La célèbre coiffure en point d'interrogation (fin du film)

Pour *Amadeus*, Shaffer a modifié la fin de sa propre pièce pour s'adapter au film et à la vision de Forman. Bien que ce dernier ait travaillé quatre mois avec Shaffer sur le scénario, le décortiquant pour le restructurer pour le cinéma, il attribue le mérite de la transposition entièrement à Shaffer qui a su s'adapter au médium. Forman et Shaffer ont travaillé la structure et trouvé l'idée de la confession au prêtre pour justifier les flashbacks, rendant la narration plus aisée que par une linéarité des faits. Comme nous l'avons mentionné plus tôt, Salieri tente de se suicider à la fin dans la pièce, tandis que le film accentue le parcours psychologique permis par la confession, fermant le film sur une question : accepte-t-il son statut ou est-il devenu détaché du réel ?

Valmont est, avec *Hair*, le film qui s'éloigne le plus de l'œuvre originale. Forman a tenu à faire le film d'après ses souvenirs de lecture, considérant que « le travail le plus important qui s'opère dans la transposition du livre à l'écran, c'est la première lecture qu'on en fait »⁵¹² ; Carrière et lui ont ainsi modifié de nombreux détails, y compris la fin. La Présidente de Tourvel revient vers Valmont une dernière fois et le quitte au lieu de s'enfermer dans un couvent pour se consumer de peine et de honte ; Valmont ne révèle aucune lettre avant sa mort, ne faisant pas tomber le masque de Madame de Merteuil qui, dans le livre, finit humiliée et défigurée, et Cécile épouse Gercourt dans une cérémonie royale au lieu d'aller dans un couvent pour être nonne. Comme nous l'avons mentionné à propos de l'idée de transmissions, une des raisons de ces changements est le besoin de modernité : s'adapter au public contemporain qui refusera de croire que Cécile et Tourvel s'enferment dans un couvent⁵¹³. Mais on retrouve aussi Forman dans ces choix, rappelant l'étude de la naïveté : comme Peter, la Blonde ou les hippies de *Taking Off*, Cécile représente la jeunesse perdue mais porteuse d'espoir, et elle n'est pas victime de son sort dans la scène finale de mariage, elle le contrôle. S'enfermer dans un couvent serait pour Forman une vision trop tragique des événements sur les laissés pour compte. Ils en souffrent mais Forman préfère faire payer le prix aux responsables. Dans le film, Merteuil est moins machiavélique : on est appelés à la comprendre et moins à la juger, ce qui justifie une fin plus suspendue que celle du roman épistolaire. Mais elle se retrouve noyée dans le public, ayant perdu le contrôle de sa micro-société, fin significative et réaliste par rapport à la fin tragique et dramatique, même spectaculaire et métaphorique (la défiguration) de Merteuil dans le roman. Il y a bien une continuité et un fort désir de faire sienne cette œuvre étrangère. Découverte quand il était jeune en Tchécoslovaquie, elle est imprégnée de son regard tchèque, et le succès de Frears montre bien qu'une vision fidèle à la trame de l'œuvre était possible ; le remaniement n'est pas uniquement dû au besoin de pouvoir filmer l'œuvre. Il est une nécessité artistique, et non uniquement pratique.

La fin de *The People versus Larry Flynt*, celle de *Man on the Moon* et celle de *Goya's Ghosts* - films cette fois adaptés de vies réelles et non d'œuvres originales - sont un mélange d'espoir et de tristesse, d'ouverture sur l'inconnu. Flynt gagne son procès mais perd Althea et semble pour toujours perdu dans les souvenirs de son bonheur avec elle, à moitié gagnant,

⁵¹² Commentaire à propos de l'adaptation de *One Flew Over the Cuckoo's Nest* dans un entretien avec Michel Ciment, dans *Passeport pour Hollywood*, Editions du Seuil, février 1987, p. 272.

⁵¹³ Motif suggéré par Carrière dans un document vidéo de source inconnue et confirmé par l'auteur lors de notre conversation téléphonique.

éternellement *moitié* (du corps, du cœur). Kaufman meurt et le film suggère la permanence de son énergie, sa marque sur le monde, même sa résurrection, l'incertitude du réel après la mort. Personne ne disparaît à jamais, à l'image du néon à l'effigie de Kaufman qui mène au générique de fin, ou de Goya et de ses fantômes éternels dans un plan sans fin.

Forman rencontre donc le public américain à mi-chemin, clôturant ses films pour ce qui est de la structure du scénario et laissant place à l'ambiguïté de ses films tchèques. Cela correspondrait à une définition du biopic moderne selon Pierre Berthomieu, puisque « la clôture parfaite du biopic suppose la certitude d'un système »⁵¹⁴. Forman ferme plus la vie de ses héros que Martin Scorsese (*Raging Bull*, [1980] ou *The Aviator* [*Aviator*, 2004]) ou Michael Mann (*Ali* [2001]), mais il maintient un certain « exil de la clôture »⁵¹⁵ ; cependant, au lieu de rappeler l'insignifiance du monde par cet outil, ce que Berthomieu voit chez Scorsese ou Mann, il donne à ses personnages une « identité tendue »⁵¹⁶, et prolonge le mystère jusque dans le générique, mais à un degré mesuré qui repousse l'absurde et maintient l'espoir d'une compréhension possible des êtres et du monde, à mi-chemin donc, entre le biopic moderne et classique, si toutefois le terme biopic peut être employé au même titre que chez Scorsese ou Mann - et nous avons déjà suggéré que la définition n'est pas si simple chez Forman - mais nous reviendrons sur cette question.

3.3.2 Amalgame

Jack Nicholson amuse le public avant la projection de *Cuckoo's Nest* lors de sa présentation du film pour *AFI's Night of the Movies* en 2007, en lui racontant son impression du casting. Michael Douglas n'oubliera apparemment jamais son visage lorsqu'il les a découverts : « I knew, sort of, who Bill Redfield was, and Billy Duell, and I knew Sydney Lassick as a kind of an apocryphal story but I'd never seen Danny DeVito who looked pretty weird in the picture, Christopher Lloyd, you know. Plenty of these people I still don't understand. (...) And I thought Milos, you know, he's gone Eastern-European, he's gone into some modern day bedroom and gotten a bunch of nuts for them to be in the picture ! »⁵¹⁷.

⁵¹⁴ Pierre Berthomieu, « Par-delà les statues sans regard : Ali, Alexandre, Aviator et les autres », article du dossier *La biographie filmée*, dans *Positif* n°540, février 2006, Editions Kotka, Paris, p. 89.

⁵¹⁵ Ibid.

⁵¹⁶ Ibid.

⁵¹⁷ <http://www.youtube.com/watch?v=TwD-MnZ0eEI&feature=related>.

Cette impression d'étrangeté des visages de Lloyd, de DeVito et sans doute de Schiavelli caractérise encore Forman aujourd'hui, et elle lui vaut la réputation de réalisateur-directeur d'acteurs, extrêmement impliqué dans le casting et en perpétuelle quête de visages qui marquent, et de talents inconnus. Nicholson voyait cette démarche comme purement européenne, pensant que les acteurs étaient en fait des non-professionnels tout droit sortis d'un asile (la tradition néoréaliste). Pourtant, ce sont bien des professionnels, mais ils *collent* au personnage par leur physicalité⁵¹⁸ et restent inoubliables par l'étrangeté de leurs traits.

Dans quelle mesure ses choix de casting montrent-ils cet entre-deux ? Le réalisateur conserve-t-il ses méthodes tchèques, comme le pense Nicholson, ou s'adapte-t-il à ce nouvel environnement américain ? Pour bien comprendre sa façon de procéder aux Etats-Unis, il convient de revenir en Tchécoslovaquie, à l'origine de ses choix de casting fondateurs, pour établir ensuite un lien de rupture ou de continuité avec son cinéma américain.

Connu pour son intégration de non acteurs au sein de professionnels, Forman explique tout d'abord cette tendance par **l'idée de nécessité**. A ses débuts, ses projets ne bénéficiaient pas de financements conséquents et il fut plus ou moins contraint de faire intervenir des non-

⁵¹⁸ On entend par ce terme l'absorption du personnage par l'acteur jusque dans son physique, à un tel point que l'acteur *émet* le personnage en continu. C'est ce que recherche Forman lors du casting : voir si le personnage respire dans le corps de l'acteur. André Bazin parle, lui, de « conformité physique » dans *Qu'est-ce que le cinéma*, Quatorzième édition, Les Editions du cerf, Paris, 2002, p. 266.

acteurs qui coûteraient moins cher. C'est bien la nécessité qu'il mentionne lors de son interview pour France Culture à propos de *Loves of a Blonde*, avant le but esthétique né dans l'observation de cette intéressante mixité sur le plateau : « d'abord, le film, c'était le budget...tout, très petit, je parle de 80000 dollars, quelque chose comme ça, alors on n'a pas pu payer beaucoup de gens, alors, sauf celle-ci, cet acteur et un autre, tous les autres sont ou mes amis ou mes *relatives*, les proches. La fille c'est la sœur de ma première femme, Hana Brejchová, le père c'est l'oncle de mon caméraman Ondricek, oui, tout ça, mais les trois... et les trois soldats : un est mon dentiste, et l'autre était...il vendait des fourrures dans un supermarché »⁵¹⁹. Le dentiste et le vendeur de fourrures n'étaient pas complètement novices puisqu'ils avaient participé à *The Ballad in Rags* avant de poursuivre un autre métier. Lors de leur représentation à Slaný, de nombreux acteurs étaient absents et Forman avait dû recruter à la dernière minute tous les gens qu'il pouvait trouver, prenant lui-même un rôle. La soirée se déroula dans une atmosphère cataclysmique, entre erreurs de texte, d'entrées sur scène, chutes de décors sur scène et l'accident d'un technicien qui s'électrocute. Mais le public passa un moment électrique inoubliable, trop heureux d'imaginer ce qui allait se passer au prochain lever de rideau, quelle catastrophe allait se réaliser sur scène. Forman à bout de nerfs a cependant remarqué l'énergie du public et reçu une standing ovation, et on peut postuler que cette expérience a galvanisé son envie de montrer le réel, avec ses ratés et ses tragédies, et son mélange intéressant et presque surréaliste d'acteurs et d'amateurs.

La nécessité a mené à des marchés, à des arrangements. Pour *Black Peter*, le rôle du père a été offert à un « volcan d'humanité »⁵²⁰ découvert par hasard par Ivan Passer. Jan Vostrčil était le chef d'orchestre d'une fanfare et n'a accepté le rôle qu'à condition que Forman insère de la musique d'orchestre dans le film. La mère, quant à elle, a été repérée par Forman et Passer chez elle, comme déjà dans la peau du personnage et dans le décor adéquat. Venus voir si le lieu pourrait être utilisé dans le film, ils furent marqués par son style et ses brioches buchtý⁵²¹ qui conviendraient parfaitement au rôle :

⁵¹⁹ *Projection privée*, émission proposée par Michel Ciment avec la participation de Jean-Claude Carrière, le 3 octobre 2009.

⁵²⁰ Termes d'Ivan Passer (« a real volcano of humanity ») dans *Turnaround*, Milos Forman, Faber and Faber, New York, 1993, p. 138.

⁵²¹ Chaussons tchèques sucrés fourrés de fromage blanc ou de confiture de prune.

“

‘Oh, my God! What do you take me for, some kind of movie star?’

The idea gave her a big laugh. ‘I couldn’t do that!’

‘Sure you could! You can bake *buchty*, can’t you?’

‘Well, yes, I can bake...’

‘But that’s all you’ll have to do.’ And we shook hands on it.”⁵²²

Cherchant le personnage dans le non-acteur, il ne peut qu’obtenir une certaine fraîcheur sur le plateau grâce à la franchise et au naturel des non-professionnels. Mme Matoušková prit son rôle tant au sérieux qu’elle se mit à faire des brioches *buchty* pour toute l’équipe, pensant même échouer en tant qu’actrice s’ils étaient refusés : « I don’t think she even noticed when her acting career started »⁵²³, ajoute Forman, fasciné par cette absence de limite entre le jeu et la vie réelle. Le résultat de son jeu dans le film est tout ce que Forman attendait d’un non-professionnel, cette fraîcheur et cette honnêteté de l’humain, une vérité pure : « Mrs. Matoušková took a deep breath and gave the two actors a piece of her mind. She was absolutely true, fresh, and spontaneous - her performance in the film was as good as her *buchty* »⁵²⁴.

Sa méthode est relativement simple, et **centrée sur la spontanéité** : si le scénario est bien solide, il peut se permettre de ne pas le donner aux non-professionnels, se contentant de leur expliquer la situation. Avec Mme Matoušková, il ne fit qu’orienter le discours : «

»⁵²⁵. Parfois, il joue la scène lui-même, leur expliquant ce qu’il attend, mais il s’attache surtout à leur faire comprendre leurs personnages et la situation de la scène en les reliant à leur vision ou à leur propre vie. Ils se souviennent de quelques mots employés par Forman lorsqu’il jouait la scène et comblent les blancs avec leur propre discours.

Certes, les non-acteurs apportent de la fraîcheur, tout est brut, mais Forman doit s’adapter à leur statut d’amateur sur plusieurs points. Les prises sont moins nombreuses car ils

⁵²² Milos Forman, *Turnaround*, Faber and Faber, New York, 1993, p. 138.

⁵²³ Ibid., p. 139.

⁵²⁴ Ibid.

⁵²⁵ Ibid.

finissent par répéter leurs premières réactions et perdre la vie qu'ils avaient insufflée à la scène : *Black Peter* est surtout un montage de premières prises. De plus, la caméra qui attire tant les acteurs se fond dans le décor avec les non-acteurs qui sont plutôt effrayés par l'équipe et ne pensent plus aux machines. Forman a résolu le problème de cette timidité en invitant certains de leurs proches sur le plateau pour qu'ils se sentent chez eux, technique qu'il juge plus aisée que lorsqu'il doit aider un acteur professionnel à oublier la caméra. Ainsi, pour *Firemen's Ball*, il n'y avait aucun professionnel au sein des *réels* pompiers. Un autre obstacle était alors la flexibilité de leur emploi du temps, si bien que Forman dut s'adapter à leur vie et commencer le tournage à quatre heures de l'après-midi après leur travail jusqu'à dix ou onze heures du soir. Mais l'avantage semble plus fort que ce poids de l'organisation, les pompiers étant tous enthousiastes, humbles, et collant aux rôles. A nouveau, Forman jouait les scènes, puis les laissait se les approprier. Le scénario variait par moments, mais sans quitter sa structure première, tout en gagnant en authenticité dans les dialogues.

Cette méthode fut maintenue dans *Taking Off*, raison pour laquelle il considère qu'il s'agit d'un film tchèque, bien que réalisé aux Etats-Unis à propos d'Américains. Avant le tournage, il avait engagé quelques acteurs professionnels mais la jeune fugueuse a été repérée par Forman dans un parc, comme Rossellini avait trouvé l'héroïne de la première histoire de *Païsa* sur les quais : « she looked so confident and utterly herself in the screen test that I offered her the role »⁵²⁶. Puis Universal reprend le flambeau après Paramount à condition que le budget soit réduit, et Forman, à nouveau par nécessité, engage des non-professionnels pour tous les seconds rôles possibles, le père de Michael Housman par exemple. Beaucoup ont travaillé bénévolement, portant même leurs vêtements (les premiers rôles avaient aussi apporté leurs propres garde-robes). L'authenticité est telle que les acteurs jouent à un vrai strip poker dans le film : personne ne savait qui allait perdre ou gagner la main, excepté pour la première prise où le tas de cartes avait été préparé. Forman aime aussi l'atmosphère que cette présence d'amateurs permet de créer sur le plateau. Personne ne joue la star, il n'y a pas de jaloux, pas de maquilleurs ou de coiffeurs, pas de logements privés, simplement une famille qui travaille ensemble dans un but commun, sentiment qui perce forcément l'écran et sert le film. Cela rappelle le principe de négation de la vedette des films néoréalistes⁵²⁷. Pour Forman, c'est un double avantage : l'absence de stars aide le budget et la production générale du film, ainsi que son propre travail, débarrassé du souci des comportements de stars ; et esthétiquement, elle aide le public à adhérer à la fiction face à des visages inconnus, sans

⁵²⁶ Ibid., p.180.

⁵²⁷ André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Quatorzième édition, Les éditions du cerf, Paris, 2002, p. 266.

connaissance d'histoires de stars ou des rôles précédents des acteurs. Comme il cherche, dans ses films, à faire ressentir au public *la première fois*, le sentiment premier de liberté, la première injustice, la naissance de l'être, il tente d'offrir au spectateur la naissance d'un acteur, pur don accompagné d'une certaine fierté paternelle, et fantasme de l'inépuisable découverte du vrai qui parvient encore et encore à percer l'écran.

Le seul **danger de cette insertion des non-professionnels** est l'absence de limite entre jeu et réel qui devient parfois étrange et intrigante, même un frein au tournage. Ainsi, un de ses non-acteurs a tellement intériorisé le rôle en le rapprochant de sa propre vie qu'il a refusé le dialogue d'une scène, qu'il jugeait faux. Musicien dans la vie, il devait, dans le film, préciser son salaire de musicien, et le chiffre astronomique ne parvint pas à passer ses lèvres. Seule une ruse (expliquer au musicien qu'après les impôts, les agents et les comptables, le salaire net serait bien le même que le sien, celui qu'il mentionne dans le film serait donc le brut) permit enfin au musicien d'accepter la scène (cela dit, la scène qu'il improvisa fut, selon Forman, superbe de vérité, portant sur les contradictions du système et sur la condition humaine). Il retient de cet épisode la possibilité d'un obstacle à la réalisation dû aux non-acteurs (ainsi que la possibilité d'une forte vérité si l'obstacle est dépassé).

Alors pourquoi ne pas engager que des non-professionnels, comme dans *Tabou* [1931] de Murnau ? Les récits de Forman sont tellement passionnés sur ces expériences qu'il semble logique de le voir continuer sur cette lancée, surtout si le budget peut être amoindri. Mais une fois aux Etats-Unis, les sociétés de production ne pensent pas pouvoir attirer le public sans noms, et avec au moins une star, le budget enfle rapidement, comme avec *Cuckoo's Nest* pour lequel le budget est monté en flèche avec l'engagement de Jack Nicholson. De Laurentiis voulait un grand nom pour *Ragtime*, Forman lui offre donc James Cagney. Mais excepté pour Nicholson, Cagney, Jim Carrey et Natalie Portman, aucun de ses films américains ne présente d'avalanches de stars. Certains acteurs sont connus ou commencent à se faire connaître (Woody Harrelson, Courtney Love, Louise Fletcher, Meg Tilly, Javier Bardem, John Savage), mais la plupart sont issus du théâtre (Annette Bening, Colin Firth, F. Murray Abraham, Brad Dourif), ou n'ont pas encore percé (Treat Williams, Tom Hulce), ou encore sont amateurs (Brett Harrelson) - des visages inconnus. Et même sans mentionner l'expérience américaine, Forman avait déjà vu la nécessité esthétique de mélanger les acteurs et les non-acteurs. Il n'a jamais cru en un film de non-professionnels, refusant d'ailleurs d'aller trop loin dans l'approche documentaire. Y a-t-il donc une parfaite continuité avec l'expérience tchèque

concernant l'idée du mélange ? Peut-on parler, pour reprendre le terme de Bazin, **d'esthétique de l'amalgame, imperméable à l'émigration ?**

L'amalgame des interprètes, comme l'explique Bazin, est typique de l'école italienne qui semble avoir influencé l'école Forman⁵²⁸ (même si l'école italienne ne fait que confirmer une tendance encore plus ancienne notamment marquée par le théâtre). Il mentionne Rossellini avec *Rome ville ouverte* [1945] ou De Sica avec *Sciuscia* [1946] tourné avec « d'authentiques gosses de la rue »⁵²⁹. Forman admirait Ermanno Olmi et confie aimer cette impression de vérité des films néoréalistes⁵³⁰, mais sa description des processus de casting et de tournage montre une découverte personnelle du fonctionnement de cet amalgame, et c'est toujours la nécessité qui l'a mené sur cette voie, jamais l'idéologie néoréaliste (rappelons la retenue face à toute forme d'idéologie). Aux Etats-Unis, son parcours est proche, toujours en équilibre entre nécessité pratique et intérêt réaliste. L'équilibre est indispensable, car n'engager que des amateurs est trop risqué, comme l'a montré son expérience avec *Firemen's Ball*. En effet, pour jouer les trois réservistes, il a choisi trois de ses anciens camarades d'école, mais le trio ne fonctionnait pas. Ils gardaient le rythme à deux, le perdaient à trois. Forman a dû remplacer l'un d'entre eux par un professionnel, Vladimir Mensik, qui réussit à souder le trio. L'influence fut double, car Mensik apprit aussi à travailler le réel de son personnage, à le rendre plus palpable et plus naturel.

Forman avoue que ses choix de casting sont motivés par sa **peur des professionnels** d'une part, ces derniers ne faisant pas assez confiance au réalisateur, et par **l'intérêt qu'il porte aux amateurs** d'autre part, lui permettant d'avoir des personnages très réels, une « mise en chair réaliste du scénario et des dialogues, par des interprètes en majorité non professionnels, [approche] contestataire d'un dogmatisme désincarnant »⁵³¹ (notamment par l'improvisation). Bien que cet équilibre soit moins marqué dans ses derniers films, on remarque une certaine permanence de l'amalgame. Pour *Cuckoo's Nest*, les producteurs Michael Douglas et Saul Zaentz avaient un budget restreint et besoin d'un réalisateur peu connu. Ils ont donc fondé leur budget sur un casting peu cher avec des acteurs peu connus.

⁵²⁸ Pour reprendre le terme de Peter Hames dans *The Czechoslovak New Wave*, Second Edition, Wallflower Press, London, 2005: *the Forman School* représente le trio Ivan Passer, Jaroslav Papoušek et Miloš Forman, marqué par le cinéma-vérité et le néoréalisme italien.

⁵²⁹ André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Les Editions du Cerf, quatorzième édition, Paris, 2002, p. 265.

⁵³⁰ Un des premiers commentaires que Jean-Claude Carrière me fit à propos de Forman lors de notre entretien téléphonique de février 2008 fut « Milos, c'est le néo-réalisme ! ».

⁵³¹ Frank Curot, « *Etudes cinématographiques, vol 69* », *Styles filmiques 2 : les réalismes*, Lettres modernes Minard, Paris-Caen, 2004, p. 101.

L'équipe a trouvé un hôpital psychiatrique où filmer si les patients pouvaient participer au travail (aider sur le plateau...), pour les aider à se sentir utiles et responsables. La vie finit d'ailleurs par croiser à nouveau la fiction puisqu'un patient similaire à Billy Bibbit, timide et bégayant, perd son handicap (comme dans le film). Ayant pour la première fois des professionnels dans les premiers et seconds rôles, Forman a décidé de compenser en incluant autant d'amateurs que possible au second plan pour ne pas perdre l'authenticité de ses premiers films. Ainsi la plupart du personnel infirmier, des patients et des employés sont les vrais employés de cet hôpital (le directeur, l'infirmière qui vient les accueillir avant les électrochocs, une vraie *Ratched* d'après le directeur, et de vrais patients dans ce même couloir), sans oublier le capitaine du bateau qui est un amateur. Mais pour McMurphy, Forman sentait qu'une star serait nécessaire à l'histoire. Le film emmène le public dans un monde inconnu, rude et froid, au sein duquel il serait agréable de voir un visage connu, d'être guidé par du familier pour éviter l'impression de froideur et de distance sur le film. Nicholson lui est venu en tête car, à l'époque, il était en pleine ascension et avait prouvé l'étendue de son jeu dans *Easy Rider* [Dennis, Hopper, 1969], *Five Easy Pieces* [*Cinq pièces faciles*, Bob Rafelson, 1970], *Carnal Knowledge* [*Ce plaisir qu'on dit charnel*, Mike Nichols, 1971], *The Last Detail* [*La dernière corvée*, Hal Ashby, 1973], et *Chinatown* [Roman Polanski, 1974] films que Forman avait vus. Les producteurs ont dû reconsidérer le budget et faire face à un film bien plus ambitieux. Il est intéressant de voir que c'est Forman qui a voulu une star, niant toute idéologie théorique de l'authenticité documentaire de ses films. On voit bien au contraire que tout est lié à l'histoire, aux personnages et à la réaction du public.

Cela se ressent dans sa **façon de réaliser le casting** pour les autres personnages. Il apprécie d'abord la présence physique de l'acteur, se fiant beaucoup à sa première impression qui sera proche de celle du public. Puis vient la personnalité au cours d'un entretien, pour voir si le personnage *sommeille chez l'acteur*, pour reprendre ses termes. Si tel est le cas, l'acteur sera rappelé pour lire une scène avec Forman. Jouer la scène avec eux en prenant des rôles variés et mineurs, parfois singuliers comme celui d'une vieille mamie ou d'un tueur en série, permet aux acteurs de se sentir égaux face à Forman, et moins jugés par « l'œil froid et observateur du metteur en scène »⁵³² : « I don't want my actors to feel as if they are being judged from a safe distance, so I put myself right in their shoes. You put your credibility on the line so that you can show the actors what you want from the scene. If you can afford to do

⁵³² Laurent Tirard, *Leçons de cinéma 2, Milos Forman*, Nouveau Monde Editions, Paris, 2006, p. 18.

that, then your directorial authority only stands to gain »⁵³³. Il se trouve à l'opposé de réalisateurs comme John Ford, dont la direction d'acteurs et l'autorité reposaient sur des directives précises et la nécessité d'un respect des détails à la lettre : « je leur dis ce qu'il faut faire. Ils le font. Si je ne suis pas satisfait, je corrige leurs erreurs, je leur dis d'élever la voix ou d'insister sur telle ou telle phrase et ils recommencent. C'est tout. »⁵³⁴

Il voit immédiatement Billy Bibbit en Brad Dourif qui jouait alors au théâtre sur Broadway, et les autres patients, comme l'avait précisé Nicholson, ont surtout été choisis pour leur physique, pour éviter que le spectateur ne les confonde (ils sont souvent en groupe dans le film), surtout Chief qui se devait d'être un géant, « the biggest son of a gun of them all »⁵³⁵.

On peut apprécier une forte **continuité** par rapport à la méthode tchèque, avec les vrais patients et employés, et une nette **évolution**, avec le besoin de visages connus. En Tchécoslovaquie, le seul acteur réellement connu que Forman voulait absolument était Vladimir Pucholt⁵³⁶, mais il ne lui a pas donné le premier rôle à cause de son âge. Son désir de l'engager ne tenait pas non plus à son statut de star, d'autant que Pucholt fuyait tout ce qui était lié au star system. Il l'avait vu dans plusieurs films et appréciait son talent. Il en va de même pour *Cuckoo's Nest*, avec en plus, le casting pour le public, servant l'histoire.

C'est le même élan pour certains choix d'acteurs pour *Ragtime*. Forman découvre le roman de Doctorow puis écrit le scénario avec Michael Weller et s'appuie sur le fait que le roman est infusé de personnalités réelles (Nesbit, Thaw, White) pour jouer sur le même élément dans son casting, adaptant l'impression de fusion entre fiction et réalité. Il remarque ainsi, au cours de ses recherches, que Norman Mailer ressemble fortement à Stanford White, véritable architecte et personnage du roman. Il trouve d'autres points communs entre les deux hommes, incluant leurs fréquentes présences dans les tabloïds américains. Une audition plus tard, Mailer eut le rôle, intéressant clin d'œil à la présence du roman américain derrière le film et à la fusion des deux arts. Il choisit des acteurs pour tous les autres rôles, et la continuité se trouve dans le fait qu'ils sont, à l'époque, inconnus. Brad Dourif l'était un peu plus à cause de *Cuckoo's Nest*, sans être une star, mais Howard Rollins, Mary Steenburgen, Elizabeth

⁵³³ Milos Forman, *Turnaround*, Faber and Faber, New York, 1993, p. 210-211.

⁵³⁴ Bertrand Tavernier, *Amis américains, Entretiens avec les grands auteurs d'Hollywood*, Institut Lumière, Actes Sud, 2008, p.90.

⁵³⁵ Expression de Mel Lambert (ami de Saul Zaentz, qui a découvert Will Sampson dans un garage) reprise pour le titre d'un chapitre de *Turnaround* relatant le casting, (Faber and Faber, New York, 1993, p. 212), signifiant « le plus grand bonhomme de tous les temps ».

⁵³⁶ Engagé dans *Black Peter* et *Loves of a Blonde*.

McGovern ou Mandy Patinkin n'étaient pas, pour reprendre les termes de Forman, une valeur sûre aux yeux du producteur Dino de Laurentiis. Quant aux stars présentes dans le film, elles occupent des seconds rôles et ont surtout été sollicitées par le producteur qui voulait des noms sur l'affiche. Forman a réussi à trouver cette méthode utile dans la mesure où le spectateur se souviendra davantage de ces visages alors qu'il ne les aura vus qu'une ou deux fois rapidement au début du film. Le foisonnement de personnages nécessite une certaine caractérisation immédiate, soit par le scénario qui travaille leurs personnalités et cherche à les rendre marquantes, soit par le souvenir d'un visage mémorable. Harlan Kennedy assimile même la structure du film à celle d'un film catastrophe dans lequel le monde est sur le point d'exploser dans le XXe siècle : « the production strategy was oddly similar to that of a disaster film : instant characterization by star casting »⁵³⁷. On retrouve ainsi Donald O'Connor, Bessie Love, James Olson, Eloise O'Brien : « no danger of amnesia in recognizing Harry K. Thaw's lawyer or Evelyn Nesbit's dance teacher if they're played by, respectively, Pat O'Brien and Donald O'Connor »⁵³⁸. Cependant, certains sont peu connus (Olson, Rollins) et dans les mots de Forman, on semble bien distinguer un accommodement envers la présence de stars, non une nécessité : « with characters we know from history, I actually felt a little bit better if they were played by unknowns. But the other characters I don't mind. Nobody knows Rhineland Waldo, so since James Cagney's personality fits perfectly the role, why not ? »⁵³⁹. C'est aussi l'occasion de jouer sur le contre-emploi puisque le spectateur est habitué à le voir en gangster, stratégie déjà vue dans *Hair* avec la présence de Nicholas Ray, le réalisateur de *Johnny Guitar* [1954] et de *Rebel Without a Cause* [*La Fureur de Vivre*, 1955], en général de l'armée : « du contre-emploi comme paradoxal hommage »⁵⁴⁰. Ainsi est venu Cagney, et la façon dont Forman réussit à l'inclure est extrêmement tchèque, comme une ruse pour se détacher de la nécessité économique et rendre l'acte esthétique malgré tout. En effet, il pense d'abord à Nicholson qui se trouve ravi à l'idée de ne faire qu'une apparition (il travaille alors sur plusieurs films) et impatient de pouvoir tuer un architecte dans le film. Mais son emploi du temps le pousse finalement à refuser le projet, et Forman se retrouve en terrain inconnu (retravailler avec ses acteurs est un de ses grands plaisirs, même si ce n'est pas aussi fréquent que Woody Allen et ses muses ou Hitchcock). Par hasard, il achète une maison dans le Connecticut et a Cagney comme voisin. Quand on lui demande de l'aide sur le casting

⁵³⁷ Harlan Kennedy, *Milos Forman Searches For the Right Key* dans *American Film*, Volume VII, numéro 3, publié par The American Film Institute, Décembre 1981, p. 41.

⁵³⁸ Ibid.

⁵³⁹ Ibid., p. 39.

⁵⁴⁰ Claude Poizot, *Milos Forman*, Editions DIS VOIR, Paris, 1987, p. 81.

d'un acteur pour jouer Cagney dans une pièce sur Broadway, il décide d'emmener Treat Williams, Berger de *Hair*. Il est frappé par la fragilité physique du vieil acteur qui semble attendre la mort : il refuse de parler de cinéma, de sa carrière, de tout ce qui était sa vie. Forman, dans ce qu'il appelle une crise d'insomnie, a l'idée saugrenue de demander à Cagney de jouer un rôle dans *Ragtime*, et c'est par une incroyable coïncidence, Cagney faisant le lien entre ce réalisateur de *Hair* et un poster de *Hair* qu'il avait par hasard dans sa maison, que l'acteur retraité s'ouvre à cette possibilité. Forman lui offre de choisir son rôle dans le script, puis accepte même de ne pas lui faire signer de contrat, chose incroyable qu'a dû accepter Laurentiis. Puis, pour que Cagney accepte de prendre un avion pour aller tourner à Londres alors qu'il refuse les voyages aériens, il engage un de ses vieux amis de l'époque des films de gangsters, Pat O'Brien, pour jouer l'avocat de Thaw, et il donne le rôle de Mrs Thaw à Mrs O'Brien. Toutes ces ruses font penser à ses marchandages pour *Black Peter* où il avait introduit une scène de cuivres pour avoir le chef d'orchestre dans son équipe. C'est la permanence du compromis, ou plutôt, du *deal réaliste* : vous acceptez le rôle, je ferai quelque chose pour vous.

Découvrir de jeunes talents ou voir un vieux talent renaître motive beaucoup ses démarches de casting. Dans ses mémoires et dans une interview pour France Culture, il raconte l'émerveillement de la renaissance de Cagney qui, au mot *action*, sort de son corps fatigué et mourant pour devenir un véritable inspecteur de police, et au mot *cut*, retombe dans l'apathie, cet étrange phénomène qui rappelle les chanteurs qui perdent leur accent en chantant ou les acteurs qui perdent leurs tics⁵⁴¹, matérialisant la magie de l'art et surtout du jeu. Cagney vécut cinq ans de plus et ne cessa de parler de ses films et du cinéma.

Pour *Amadeus*, Forman insiste pour que Salieri et Mozart soient inconnus, pour servir la crédibilité de l'histoire. Il a pourtant reçu de multiples offres de la part de stars, même Walter Matthau, un passionné de Mozart qui veut jouer Salieri. Mais Forman avait déjà défini son approche américaine fondée sur ses expériences tchèques et ses instincts, refusant de se laisser influencer par les producteurs ou les agents : « I'd stubbornly follow my instincts and fill the principal parts with unfamiliar actors »⁵⁴². Le visage de Mozart est inconnu du public, laissant à Forman un canevas vierge dans la conscience du spectateur. Il pourra plus facilement lui faire découvrir Mozart comme si c'était la première fois. De cette décision découle la nécessité d'un acteur tout aussi inconnu pour jouer l'inférieur et complexé Salieri. F. Murray Abraham et Tom Hulce ne sont pas amateurs pour autant, mais Hulce n'est apparu que dans

⁵⁴¹ On pense à Vincent Lindon qui cesse de cligner de l'œil et de grimacer en jouant.

⁵⁴² Milos Forman, *Turnaround*, Faber and Faber, New York, 1993, p. 268.

quatre films (rôles mineurs) et trois productions pour la télévision au moment du casting, parcours similaire à F. Murray Abraham qui est apparu dans quelques films et séries télévisées. Elizabeth Berridge (Constanze) est une débutante appelée pour remplacer Meg Tilly (Tourvel) qui s'est blessée.

Pour *Valmont*, Forman voit tellement Mme de Merteuil en Michelle Pfeiffer qu'il met de côté sa résistance naturelle au casting de stars. Mais elle n'est pas disponible, et Forman choisit alors une jeune actrice qu'il vient de rencontrer, Annette Bening. Elle est un visage frais pour le spectateur puisqu'elle vient du théâtre, et correspond donc à un visage inconnu. Colin Firth est plus connu mais l'ensemble des acteurs reste relativement jeune et nouveau pour le public. Même Henry Thomas, mondialement connu pour son rôle dans E.T. (le héros Elliot), est à redécouvrir (en adolescent). Fairuza Balk n'est pas inconnue mais reste une débutante (il est difficile, comme le précise Forman, de trouver un professionnel de quinze ans).

Le casting des acteurs de Larry Flynt offre une continuité dans la mesure où Forman se laisse guider par ses rencontres avec les acteurs et l'attrait de la découverte de l'inconnu. Il ne connaît ni Woody Harrelson ni Courtney Love, qui lui sont présentés par la directrice du casting Francine Maisler, et pour qui il a un coup de foudre, attiré par des personnalités intrigantes. Courtney Love n'a d'ailleurs pas de formation d'actrice. L'instinct tchèque se ressent encore plus lors du casting du frère de Woody Harrelson. C'est en parlant avec Woody qu'il apprend que ce dernier a un frère, et fasciné par l'idée d'avoir deux frères jouer des frères, il rencontre Brett et aime immédiatement sa personnalité et son alchimie avec Woody. Quant aux personnages satellites ou ne faisant qu'une apparition, ils sont souvent des non-professionnels, des personnalités liées à l'histoire : Larry Flynt joue le juge Morrissey, Donna Hanover (la femme du maire de New York de l'époque) joue Ruth Carter, D'Army Bailey (un juge noir qui a créé le musée des Droits Civiques) joue le juge Mantke, James Carville (un conseiller de Clinton) est Simon Leis (l'allié de Keating), les Federal Marshals jouent leurs propres rôles. Leur présence motive l'équipe qui a envie de donner plus, « tout le monde a envie de mieux travailler »⁵⁴³.

Kaufman pouvait être interprété par des acteurs connus puisque son visage l'est pour le public et de nombreux interprètes ont envoyé des cassettes d'audition, y compris Jim Carrey, fan de Kaufman depuis toujours. Forman réussit à inclure des vraies personnes liées au monde d'Andy comme George (gérant du club), Lynne, Bob (Jack Burns), le père d'Andy, Peter

⁵⁴³ Michel Ciment, *Entretien avec Milos Forman* dans *Positif* n°433, mars 1997, Editions Jean-Michel Place, Paris, p. 19.

Bonerz, Norm McDonald, Richard Belzer, Howard West (le directeur de la chaîne), l'assistante d'Andy, et dans leurs rôles, Jerry Lawler, Lorne Michaels, David Letterman, Little Wendy, Budd Friedman, l'équipe de *Taxi*. C'est un plus émotionnel et un clin d'œil pour les spectateurs qui reconnaissent ces visages : « it makes it more special »⁵⁴⁴.

Enfin, Natalie Portman est repérée par Forman parce que son visage frappe par sa ressemblance à celui de *La Laitière de Bordeaux* de Goya. Il joue sur cette présence du visage dans le film, hantant Goya qui le peint dans plusieurs de ses œuvres. Après avoir été marqué par le visage de Portman, Forman a étudié l'actrice et l'a jugée capable de jouer le rôle. Le choix de Javier Bardem vient de l'impression faite par ce dernier dans le film *Before Night Falls* [*Avant la nuit*, Julian Schnabel, 2000]. Impressionné, Forman le rencontre. A l'origine, Bardem devait jouer Goya mais Forman le voit plus en Lorenzo. Pour Goya, Forman voit une dizaine d'interprètes et remarque vite Stellan Skarsgård. Dans ce choix de l'acteur, il faut voir une détection du personnage plus qu'une correspondance physique, puisque Skarsgård mesure presque deux mètres et doit jouer Goya, petit homme bedonnant. Il avoue d'ailleurs avoir été surpris d'être choisi : « If you think of me being cast as Goya, it's a pretty silly casting, isn't it? This chubby little Spaniard and this high 6-foot-3 Swede. I started out working with a little extra belly on me to make me a little chubbier »⁵⁴⁵. Les angles de la caméra servent souvent à réduire sa taille dans les plans où il n'est pas à genoux ou penché.

Sur le tournage : Javier Bardem, Stellan Skarsgård, Saul Zaentz / dans le film

C'est toujours l'instinct premier, le coup de foudre, qui semble être le point de départ : la **découverte fortuite d'une formidable coïncidence**, d'une vérité qui frappe soudainement,

⁵⁴⁴ Interview with Larry Karaszewski, *The Shooting Script of Man on the Moon*, , Newmarket Press, New York, 1999, p. 195.

⁵⁴⁵ Interview obtenue sur son site : <http://www.stellanonline.com/goyasghosts.html>.

par un visage ou un lien de parenté, ou encore un vécu entre l'acteur et le personnage (comme Carrey et Kaufman). La vérité est recherchée d'abord dans la première impression, de ses films tchèques à son dernier film américain. C'est une approche instinctive, émotionnelle, alchimique, toujours accompagnée d'une intrigante force de la coïncidence et de l'infiltration du réel dans la réalisation de l'œuvre fictionnelle. Il faut qu'il sente qu'il croit au personnage, instinct ressenti par exemple lors de l'audition de Colin Firth pour *Valmont* : malgré les éléments intellectuels conscients (l'accent ne devait pas être trop britannique, l'acteur devait faire preuve d'élégance, d'arrogance et de vulnérabilité), l'attirance magnétique fut l'élément décisif : «

»⁵⁴⁶. L'évolution concerne ses choix au sein d'acteurs professionnels plus systématiquement pour les premiers rôles, mais il continue d'éviter de leur donner le script du film et de les pousser à travailler par la méthode tchèque de ses premiers films.

'No performer in any of my movies - at home or in the United States - has ever read the script. There's a simple reason: I need to have people on the set who trust me completely, who are sure we're doing a good job and who believe in it because they believe in me.

,547

Certains ont le script comme Edward Norton, mais il ressort de cette interview un fervent désir de continuité de la méthode tchèque centrée sur une relation de confiance avec les acteurs. On pense à Woody Allen qui ne donne pas non plus le script, laissant les acteurs en liberté presque totale du choix des mots. Les acteurs sont souvent déconcertés par cette méthode, tant avec Allen que Forman, mais ils finissent toujours par avouer avoir aimé l'expérience. Edward Norton fait explicitement le lien entre son expérience de certaines scènes tournées avec Forman et la technique de Woody Allen notamment dans *Annie Hall*, film libéré de toutes les conventions. Il insiste sur un point important du tournage formanien :

⁵⁴⁶ Dossier de Presse de *Valmont* proposé à l'occasion de la sortie du film le 6 décembre 1989, Presse, p. 25.

⁵⁴⁷ Antonin J. Liehm, *The Milos Forman Stories*, IASP, New York, 1975, p. 137.

la liberté laissée aux acteurs. Pour certains, ce sera la liberté d'improviser, mais pas pour tous, Milos sachant que cette tâche ardue ne peut être réalisée que par certains interprètes, et qu'elle n'est pas toujours nécessaire. Ce qu'il recherche, c'est l'étincelle dans la scène, ce qui sonne juste, rappelant son cri favori sur le plateau lorsqu'il débusque une fausse note : « it isn't real ! ». La caméra reste discrète pour mettre en valeur la liberté du jeu, et parfois, la photographie se retrouve sacrifiée. Sa collaboration avec Haskell Wexler pour *Cuckoo's Nest* fut un échec notamment parce que ce directeur de la photographie était un perfectionniste qui ne supportait pas de ne pas avoir une lumière parfaite, un cadre ou un mouvement de caméra impeccables. Sans aucun compromis possible, Forman a dû employer Bill Butler pour le remplacer, refusant absolument de transformer ses acteurs en « poupées » et se situant, comme il le précise à Michel Ciment, à l'autre extrême : « pour moi, l'idéal est de ne pas avoir de caméra du tout ! »⁵⁴⁸. Il ne se définit pas pour autant proche de Cassavetes qui donne tout à l'acteur, mais son étude du cadre sert la liberté de l'acteur, et tout repose sur le compromis entre l'importance de la relation avec le chef opérateur et avec le caméraman d'une part (il a d'ailleurs refusé de nombreuses propositions de plans étranges ou élaborés de Haskell pour rester simple), et avec les acteurs d'autre part, tension nécessaire à l'établissement d'un équilibre entre le cadre et l'homme pour l'expression du réel.

De toutes ses interviews sur l'étape du casting ressortent systématiquement un sourire, une passion et un émerveillement envers cette exploration des âmes et cette révélation que procure la quête de l'acteur, dans le monde du cinéma ou dans la rue. On ressent son besoin de ressentir un déclic, une promesse de moments intéressants sur le plateau, plus qu'un test de tous les registres de l'acteur. Cette alchimie dépasse le débat sur l'acteur et le non-acteur, distinction finalement non pertinente si ce n'est qu'un amalgame a plus de chances de procurer d'intéressantes interactions sur le plateau et une mise en confiance de l'interprète. On peut même dire que son travail avec les interprètes est essentiellement une mise en confiance, du casting jusqu'au tournage. Il joue tous les rôles pendant le casting pour les mettre à l'aise, et utilise plusieurs astuces pour les maintenir décontractés pendant le tournage. Par exemple, il a recours à son directeur de la photographie, Ondricek si possible, pour ne mettre la caméra en marche qu'au moment où l'acteur commence à trouver son rythme, ou à d'autres ruses qui retirent la pression du jeu. « Being nonprofessional is not a pre-requisite for me »⁵⁴⁹, précise Forman, confirmant une approche purement réaliste, et non néoréaliste ou

⁵⁴⁸ Michel Ciment, *Passeport pour Hollywood*, Editions du Seuil, février 1987, p. 282.

⁵⁴⁹ Antonin J. Liehm, *The Milos Forman Stories*, IASP, New York, 1975, p. 139.

avant-gardiste. Refusant les théories et précisant sans cesse que ses choix étaient nécessaires (pression financière, contexte social, histoire), il rappelle qu'il s'adapte à chaque film et situation, en cherchant à rendre les scènes réelles, avec des professionnels, des amateurs, des stars, du moment que *ça marche*. Certes, *Goya's Ghosts* ne présente guère d'amateurs dans les rôles parlants et propose plus de stars. Mais sur le plateau, la constance de son implication dans la mise en confiance de l'acteur remonte bien à ses racines tchèques. L'influence du néoréalisme est palpable, Forman évitant de donner aux acteurs un texte rigide et immuable, mais il finit par utiliser ces influences pour apporter de l'authenticité à ses propres techniques. Il s'adapte aux méthodes des acteurs, laissant à certains de la marge pour improviser, à d'autres la possibilité d'étudier leur rôle en détail de manière scolaire, du moment qu'est maintenu le principe de la confiance. Il semble légitime de conclure que Forman s'est américanisé dans son adaptation au nouveau système (plus de moyens de production, de stars, de thèmes américains), mais qu'il a conservé ses réflexes tchèques, évoluant dans une mixité souvent déconcertante mais profondément intimiste, et toujours, comme sur le plateau, en mouvement entre les deux pôles : « it's like a sports match, which evolves from one second to the next, always following its own internal but constantly changing imperatives »⁵⁵⁰.

3.3.3 Flot d'images : l'ancien, le nouveau et l'analyse perpétuelle

« Si vous voulez faire de la mise en scène, n'achetez pas d'auto. Prenez le métro, l'autobus, ou allez à pied. Observez de près les gens qui vous entourent ». Ces paroles connues de Fritz Lang ne sont pas sans rappeler celles de Spielberg qui n' imagine pas ne pas faire la queue comme tout le monde pour voir un film au cinéma, ce qui lui permet de rester en contact avec le monde réel, dans la routine du quotidien, à l'opposé du star system. Observer est peut-être le thème le plus fort du cinéma de Forman : travail sur les images, ce qu'elles signifient, comment les interpréter, apprendre au spectateur à regarder, à comprendre, à chercher la vérité de chaque scène, de chaque personnage, dans une tension perpétuelle entre réception et introspection. L'idée de personnages eux-mêmes observateurs est souvent modelée sur ses propres expériences : son observation des moindres actions au sein de l'épicerie de son oncle lui a donné l'idée de donner à Black Peter le rôle de surveillant dans une épicerie, pour vérifier que personne ne vole : « I drank in the atmosphere of the shop like

⁵⁵⁰ Commentaire de Forman à propos du tournage, de la relation avec l'acteur pendant qu'il joue, du mouvement de l'acteur sur le plateau et de la caméra qui le suit, *ibid.*

a sponge »⁵⁵¹. Comme ses personnages, l'enfance fut l'occasion d'observer, de lire les humeurs, de comprendre les émotions, les adultes étant bien trop occupés pour remarquer un enfant qui reste tranquille et ne fait que regarder autour de lui. C'est par une certaine discrétion, comme dans ses films avec la caméra, qu'il parvenait à apercevoir la véritable nature des gens qui ne pensaient pas à déguiser leurs actes devant un enfant. C'est presque une obsession si on lit sa description de simples voyages ferroviaires dans son enfance, une passion, le besoin perpétuel de se remplir les yeux d'humanité :

“[I] couldn't get enough of watching people on the trains. I'd find some drunks playing cards and watch them fight.

I listened to all the different voices, shy, obsessive, drunken, self-loving, goading, shrill, musical (...).”⁵⁵²

On remarque l'intérêt pour les scènes de conflit qui viennent rompre la monotonie de son existence (« the boring Sundays »⁵⁵³). Il mentionne la détection des masques (la vieille dame), de la compétition des hommes (conflit dans un jeu de cartes), l'avidité (pickpocket), les différences sociales (la vieille dame et le pickpocket), et un échantillon de personnalités, l'énumération des adjectifs les qualifiant renforçant le plaisir de la multiplicité des visages humains.

Forman a tout à fait maintenu cette position dans son travail de cinéaste. Même s'il a fait des recherches (sur Goya, Mozart...), son plus gros travail de quête de la vérité de ses sujets est resté **l'observation**. Pour *Cuckoo's Nest* par exemple, il n'a pas fait de recherches sur la psychiatrie (qui n'était pas le centre du film d'ailleurs), mais a assigné à chaque acteur un patient de l'hôpital dont les locaux ont servi au tournage. Les acteurs devaient simplement observer leur patient pendant plusieurs jours, manger, dormir, interagir, sans nécessairement copier leurs gestes à la lettre mais en voyant de l'intérieur ce qui, sur papier, devenait langage purement technique (et offrant l'ambiguïté de la folie étudiée plus tôt). Pour *Taking Off* (observation qui lui servit aussi pour *Hair*), il allait avec Mary Ellen Park, sa directrice de casting, observer les hippies dans Central Park. Comme beaucoup d'acteurs qui vont sur le terrain pour apprendre un rôle (Julia Roberts et les prostituées pour *Pretty Woman* [Garry

⁵⁵¹ Milos Forman, *Turnaround*, Faber and Faber, New York, 1993, p.32.

⁵⁵² Ibid., p. 53.

⁵⁵³ Ibid., p. 52.

Marshall, 1990], Russell Crowe et sa rencontre avec John Nash pour *A Beautiful Mind* [*Un homme d'exception*, Ron Howard, 2001], etc.), Forman puise dans le quotidien. Même s'il adapte des œuvres littéraires, il n'oublie jamais de rendre le film vrai, d'adapter l'histoire à une représentation qui résistera à ce détecteur de mensonges qu'est la caméra⁵⁵⁴. C'est finalement une question d'équilibre : rendre la réalité tout en construisant une intensité dramatique captivante, tension entre l'étude du réel et l'intérêt, le rationnel et le passionnel :

«

Son équilibre est assez simple : pour le type de films que je construis, il convient de faire en sorte que le public reconnaisse dans ce qu'on lui propose des situations de la vie réelle. Ça doit venir avec l'histoire. Et ensuite, il faut le dire de façon intéressante »⁵⁵⁵.

Comme on l'avait vu à propos de l'art massacré par le pouvoir, les personnages communs des films (personnages secondaires en général) ne comprennent pas l'art, et en particulier les images. Ils exposent des tableaux pour leurs aspects économiques ou politiques, pour manifester un rang social, et ils jugent toujours l'image au lieu de l'analyser. Avec *Ragtime*, Forman a pu insister sur la prégnance de l'image en mouvement dans le monde moderne, nécessitant l'apprentissage de sa lecture. Avec *Goya's Ghosts*, il travaille l'interprétation de l'image (fixe) et son détournement. Ces deux films sont centraux dans le travail de formation du spectateur à la réception de l'image, Forman noyant le spectateur dans un flot d'images variées et souvent ambiguës.

L'apprentissage commence par **la monstration**, l'exposition de la déviation de l'image par les hommes, et il est vrai que les cibles favorites de Forman sont alors les hommes de pouvoir : un père dans *Black Peter*, et des personnages de plus en plus politiques dans son cinéma américain avec la communauté de Cincinnati de *The People vs Larry Flynt* et le roi d'Espagne dans *Goya's Ghosts*. Dans ce dernier, le roi exprime son dédain envers *Le Jardin des Délices* d'El Bosco (Jérôme Bosch) et son admiration des *Ménines* de Velasquez, préférence pour le plus flatteur et le plus classique, et rejet de la vision critique et extravagante d'El Bosco. La monstration est judicieusement révélée par le parallèle entre les

⁵⁵⁴ « *The supreme lie detector* » mentionné par Cagney, *ibid.*, p. 281.

⁵⁵⁵ Claude Poizot *Milos Forman*, Editions DIS VOIR, Paris, 1987, p. 94.

monstres d'El Bosco et le regard de Joseph qui ne supporte pas un art énigmatique et provocateur. Il commente rapidement *La Famille de Charles IV* de Goya, prometteur selon lui. Il remarque la laideur surprenante de la reine, puis passe rapidement au tableau de Velasquez qui a servi de point de départ à Goya, et le déclare chef-d'œuvre. Goya montre les gens tels qu'ils sont, et la reine est effectivement laide, les visages de la famille royale « alourdis et vides »⁵⁵⁶. La déviance de Goya par rapport à Vélasquez est remarquée et rapidement ignorée puisque les tableaux doivent d'abord plaire et flatter.

⁵⁵⁶ Francisco Calvo Serraller, *Goya*, Imprimerie Nationale Editions, Milan, 2009.

Joseph sur El Bosco: “What is this?”/“No! You can keep this thing right here in Madrid”

Joseph sur Goya : « this looks promising (...) although I don't recall [the Queen] being that ugly »

Joseph sur Vélasquez : « this is a masterpiece »

Joseph fait ici son *shopping* de tableaux, décidant de ceux qu'il aimerait envoyer à son frère Napoléon, et sa méthode est similaire à celle d'un shopping commun d'objets de décoration. Il choisit ce qui ornera une belle pièce, plaira aux invités, tout comme il choisirait des bibelots. C'est non seulement une vision camelote de l'art qui ne reconnaît que la technique (« it is well painted » (« c'est bien peint ») est le seul compliment payé à El Bosco) et la fonction décorative, mais une illustration féroce du regard de l'image qui n'est pensée qu'en termes d'utilité. Tout ce qui dérange est rejeté et ignoré, même rabaissé au niveau de la décadence, tandis que le beau est prôné. Forman aime nous montrer des personnages qui regardent mais qui ne savent pas observer, construisant notre propre regard dans un premier élan critique, comme s'il nous tendait un miroir pour que l'on pense à notre acte.

L'interprétation de *Ragtime* par Thomas Slater fournit une intéressante étude du film comme **apprentissage à la lecture de l'image** par la confrontation du spectateur à ses croyances, associations d'idées et lectures littérales des images. Il établit le lien entre *Konkurs*, film d'auditions dans lequel Forman montre la même image au début et à la fin du film, et *Ragtime*, utilisant la même technique.

En effet, la danse d'Evelyn Nesbit avec un homme en habits de soirée ouvre et clôt le film, suscitant deux visions différentes car après le film, le spectateur sait que, derrière cette danse aux apparences aisées, se cachent avidité, arrogance, opportunisme, corruption, etc., toutes les tensions du monde découvert au cours du film. Voilà la leçon qu'il donne au spectateur selon Slater : « to truly understand our world, we cannot just look at the images. We have to understand what produces them »⁵⁵⁷. Comme il l'explique, le générique d'ouverture est lui-même une invitation à l'approfondissement des images, « peeling the onion »⁵⁵⁸. Comme l'illustrent les plans suivants, chaque image en cache une autre, le montage les reliant par superposition.

⁵⁵⁷ Thomas J. Slater, Milos Forman, *A Bio-Bibliography*, Greenwood Press, Westport, Connecticut, 1987, p. 63.

⁵⁵⁸ Ibid.

Le titre zoome vers le spectateur : simulation du regard qui fouille l'image en se rapprochant d'elle, dès le titre, et découvre derrière lui la première scène (danse d'Evelyn Nesbit) → thème du film mis en mouvement (l'introspection)

Derrière la danse, à travers le O de Milos, ouverture sur une autre image cachée : Coalhouse Walker Jr. → l'œil de Milos emmenant le spectateur dans son initiation à l'image

Les images connectées : Coalhouse met des images en musique, mise en abyme de la position du spectateur (observation et analyse d'images en mouvement pour trouver la vision appropriée)

Mais, contrairement aux images que met Coalhouse en musique, représentation d'un réalisme documentaire de captage des images avec une certaine proportionnalité des faits et des événements, comme le souligne Frank Curot dans son analyse du réalisme de reconstitution et en particulier d'actualités du XIXe siècle, le dosage que propose le film ne respecte pas cet équilibre entre scènes quotidiennes et dramatiques, tout se précipitant vers la tragédie. De plus, informer le spectateur n'est pas l'objectif, et certains faits sont cachés (réalité de la violence de White ou de Thaw, des émotions d'Evelyn envers Younger Brother, etc.). Le film nie cette juxtaposition pure d'un réalisme de simple reconstitution pour proposer une architecture, une vision tridimensionnelle et mouvante du monde, incluant un réalisme de révélation, de mise au jour progressive et délicate de faits ou de vérités au fil des images.

Slater propose une analyse plus sociale de ces superpositions d'images : les actualités qui défilent ne sont que des images superficielles dans la représentation de l'époque, images que le film explorera en profondeur dans un mouvement de zoom comme le « O » de Milos. Puis le film présente Stanford White, suivi d'une famille issue de la haute bourgeoisie dont les productions économiques permettent à White de jouir de son statut social, puis montre les minorités et immigrants dont le labeur peu payé permet au pays d'entretenir ses richesses : « thus, the film gradually digs down to the very basis of society, and, when that basis begins to change, the whole structure is shaken. It is therefore appropriate that Coalhouse Walker and his gang eventually take over the J. Pierpont Morgan Library, a bastion of knowledge for the entire Western civilization »⁵⁵⁹. Cette analyse de la stratification sociale semble juste, mais pas économiquement parlant. Il semble nécessaire de préciser que Walker est bien une minorité, mais il n'est pas en bas de l'échelle économique, il est surtout rejeté par les pompiers blancs qui ne supportent pas de voir un Noir élégant dans une belle voiture mais il évolue dans ses fonctions (des actualités à un club de ragtime), il est toujours élégamment vêtu et se déplace en voiture. De plus, Younger Brother fait partie de son gang, minorité sociale uniquement (rejeté par Evelyn, diminué par Father, mais financièrement loin du bas de l'échelle). En revanche, on ne peut qu'être entièrement d'accord avec son interprétation du casting : même si l'arrivée de James Cagney et de Pat O'Brien fut fortuite, leur réunion entend jouer sur les images que le spectateur a de ces spécialistes du film de gangster, et leur contre-emploi joue sur les attentes. L'ordre lancé par Cagney menant à l'exécution de Walker n'est autre que le renversement de la scène de *The Roaring Twenties* [Les fantastiques années 20, Raoul Walsh, 1939] où son personnage se fait abattre sur les

⁵⁵⁹ Ibid.

marches d'une cathédrale. Le choc de l'exécution dans *Ragtime* vient donc de deux sources : l'une philosophique, dans la mesure où le repentir de Walker, les injustices dont il fut victime, et son acte héroïque de libération de ses acolytes et d'acceptation de son arrestation, devraient proscrire une mise à mort immédiate, et l'autre picturale (et collective), puisque les spectateurs associent immédiatement la scène à l'injustice de la mort de Cagney, et n'imaginent pas le renversement des rôles mis en images sous leurs yeux.

Slater a aussi raison de mentionner Houdini, pris en photo à la fin du film. Nous pourrions préciser qu'il est, lui aussi, présent au début et à la fin du film dans les actualités. Ce roi de la manipulation des images (voir l'incroyable, croire l'image présentée) vient clore le film dans une mise en abyme de l'image : Houdini n'est plus dans l'image en noir et blanc des actualités, mais directement dans le film de Forman, suggérant l'évolution de la technique de l'image qui progresse. La prégnance de l'appareil photo est forte dans la conclusion du film : un flash fait la transition entre deux plans sur Thaw, un photographe capte Houdini, Evelyn et son partenaire terminent leur danse en prenant une pose photographique. Les images affluent et progressent vite (la danse d'Evelyn est plus en mouvement et rapprochée qu'au début du film, suggérant une caméra épaule), cette danse d'Evelyn semble déjà dans le passé, obsolète, vieillie, par rapport aux images l'entrecoupant. Et on ne peut oublier Tateh qui passe des images fixes aux images mises en mouvement dans un livre (le kinéographe, ou flipbook) et enfin au cinéma, des directives « don't move » à « play with your eyes, play with your face, show with your tongue ! ».

Le cheval : de la fixité à la mise en mouvement (manège dans la vitrine du magasin où il vend son flipbook)

Le manège de Tateh : effervescence créative ('action' !)

Des motifs fixes (bateau, hommes et femmes coiffés, cheval, dans le Lower East Side) aux éléments en trois dimensions et en mouvement (sur le tournage de son film)

En effet, l'actualité des personnages du film interrompt la danse régulièrement, créant un diptyque ancien/nouveau, et l'annonce de la guerre lance un test d'interprétation des images pour le peuple, qui sera confronté à des idéologies, des images figées, des préjugés.

L'image finale, le couple de danseurs qui prend la pose, est l'image figée qu'il ne faut pas oublier : il faut se souvenir de tout ce qui a mené à la compréhension de cette image, du processus de grattage de ses composants, et il faut en faire un souvenir, aller de l'avant, rester en mouvement, à l'image du ragtime, symbole du passé et pourtant toujours en mouvement, au rythme syncopé.

La danse d'Evelyn : images de plus en plus dans le mouvement (progrès) et entrecoupées (naissance du montage fluide et abandon des cartons explicatifs : l'image parle d'elle-même)

Houdini : du noir et blanc à la couleur, de l'image qui saute à la fluidité (progrès et illusion renforcée du réel)

L'ère de l'image : le rapport entre l'individu et l'image (fin de la vision collective)

Comme le regard de Lorenzo en très gros plan dans le tableau que peint Goya, celui de Forman se forme par touches multiples, par tensions perpétuelles entre différentes interprétations, associations d'idées, ressenti et rationnel, sans jamais déclarer le tableau comme achevé. La scène de la création du *Caprice n°52* peut, cette fois, être analysée sous l'angle de la lecture d'images. En nous exposant toutes les étapes de la création technique, on découvre plusieurs versions de l'œuvre : quand est-elle terminée ? Faut-il décaper, enduire, saupoudrer, lisser, graver, imprimer ?

Préparer la plaque : chauffer, enduire

Inscrire l'image sur la couche sombre : contre-impression

Décaper, nettoyer : faire surgir l'image

Enduire à nouveau

Lisser et saupoudrer

Imprimer

Faire sécher : suggestion de l'attente de l'image finale encore en cours de révélation

De plus, Forman se plaît à convoquer des images connues (comme celles de la folie étudiées plus tôt), mais en les redynamisant : il part du *Caprice n°23* et propose une histoire derrière, celle de Lorenzo qui finit par rejoindre l'image du *Caprice*, mais avec un passé rendant l'image encore plus signifiante pour le spectateur. Il déjoue aussi les images fixes, en ôtant un accessoire qu'une gravure incluait, forçant le parallèle mais aussi le jeu des différences, comme dans l'exemple ci-dessous.

Convocation de la gravure⁵⁶⁰ (plan 1) et rejet (plan 2)

⁵⁶⁰ Un garroté, vers 1778-1785, eau-forte et brunissoir.

Comme l'explique Jean-Pierre Dhainault dans sa présentation des *Caprices*, Goya avait présenté la première édition comme une langue universelle, et chaque image est ainsi à déchiffrer, à relier à d'autres, pour former un sens, comme l'union des mots construit une phrase : «

Les *Caprices* fonctionnent comme une grammaire dont la véritable destination est dans la pratique qui fait vivre ses différentes parties isolées ; le livre est à considérer comme un corps à animer : faisons des phrases avec les gravures, relions-les, donnons-leur la parole. Pour cela, Goya propose que le dessin, universel pour qui a simplement des yeux, soit néanmoins interprété, que notre œil l'articule comme une bouche doit faire d'une langue étrangère »⁵⁶¹. Partagé entre la langue tchèque et l'américain, Forman est particulièrement sensible à la force de la langue, à ses pièges, à ses obstacles et à la nécessité de l'interprétation. Cherchant lui aussi à atteindre l'universalité par des films qui se veulent toujours métonymiques, il dissèque des mécanismes universels et connus du spectateur, dépeint des images classiques (on repense à des images de personnages typés ou mythiques comme le cowboy et l'indien) et les décape pour accéder, le plus possible, à la vérité enfouie derrière le lissage ou le type, et cela, par une continuelle dispersion du regard qui doit adopter une multiplicité de points de vue, pour arriver, peut-être, à une appréhension du monde proche du réel, très formanienne, et qui reste pourtant la nôtre, individuelle et paradoxalement, étonnamment collective, articulée par l'œil et l'oreille du spectateur (la scène du décapage du Requiem pour isoler ses composantes puis les fusionner pour offrir une appréciation de l'ensemble convoque le même apprentissage que celui des images). Ce n'est peut-être qu'en considérant l'œuvre formanienne entière, en reliant les films entre eux, en les confrontant, en les ajoutant, en les opposant, en les décapant à l'infini, que l'on accède à une grammaire typiquement formanienne, et pourtant incroyablement universelle, proposant, comme l'a fait Goya, de « bannir de nuisibles croyances communes et de perpétuer [...] le ferme témoignage de la vérité »⁵⁶².

La scène finale de *Goya's Ghosts* est peut-être la plus emblématique de cette idée : alors que chaque personnage poursuit son fantôme à l'infini, le plan devient rectiligne lorsque les personnages montent une rue étroite, la caméra à l'entrée.

⁵⁶¹ Goya, *Les Caprices*, présentation de Jean-Pierre Dhainault, Les éditions de l'Amateur, Paris, 2005, p. 22-23.

⁵⁶² Francisco Goya, note manuscrite accompagnant ses *Songes* et exposant son intention générale.

Symbole de l'envol (rue montante), Inès et Goya croyant encore à la saisie de ce qui les fascine, leur échappe (Inès suit le corps inerte de Lorenzo comme s'il allait revivre d'une minute à l'autre, quête de l'amour familial perdu, et Goya suit ce visage qu'il a mis dans de nombreux portraits, cet ange ensorcelant), leur ascension est nuancée par la rectitude des angles formés par les murs, rigidifiant l'envolée, rappelant la dureté de la pierre et symboliquement du réel. Le spectateur continue d'observer ces personnages qui observent eux-mêmes un élément énigmatique (leur fantôme), mise en abyme de l'observation qui ne finit jamais, qui n'atteint jamais, comme cette ruelle, un point précis, clair et immuable. La sortie ne sera que le carrefour de nouvelles ruelles, de nouveaux murs et de nouveaux mouvements entre le haut et le bas, de nouvelles pensées, de nouveaux fantômes. Car la question que soulève l'idée du fantôme reste celle-ci, formulée par Carrière dans son roman écrit pendant le tournage : « D'où vient-il ? Comment s'est-il formé ? Et que cherche-t-il à [nous] dire ? »⁵⁶³ Symboles des images fuyantes qui hantent notre vision, les fantômes s'éloignent de notre regard dans ce plan final, sans jamais disparaître complètement, comme les images qui, dans notre monde, peuvent certes tomber dans l'oubli, disparaître de notre

⁵⁶³ Jean-Claude Carrière et Milos Forman, *Les Fantômes de Goya*, Plon, 2006, p. 22.

champ de vision, mais qui seront remplacées par d'autres images, de nouvelles images à interpréter, nous rappelant de vieilles images alors sujettes à une réinterprétation. Voilà peut-être une raison supplémentaire expliquant pourquoi Forman préfère les histoires du passé : ramener à la vie des images connues et déjà interprétées ouvre la porte à tout un travail sur la conscience de l'image. C'est présenter des fantômes et montrer en quoi ils sont tout à fait réels. Ces fantômes ne sont pas seulement ceux du personnage, ils sont aussi les nôtres : le film glisse subtilement des morceaux de tableaux ou de gravures, qui attirent notre regard qui est happé par l'élément connu, mais la référence à l'œuvre n'est jamais explicite, nous laissant devant des *fantômes de Goya*, des visions de son œuvre. Le costume d'Alicia et de son entremetteuse par exemple, convoquent les images de la robe de la comtesse Fernán Nuñez, de celle de Francisca Sabasa y Garcia (le visage aussi, qui a poussé Forman à engager Natalie Portman), de la Maja, et pour la maîtresse, de celle de la duchesse d'Albe, même si la référence est moins ostentatoire que chez James Cameron (la robe portée par Kate Winslet dans *Titanic* [1999] est celle de la Maja, image rappelée par la position de son corps lors du portrait de Rose nue sur le canapé). Le choix de Natalie Portman pour jouer Inès et Alicia (simple modification des dents) contribue à renforcer le fantôme qu'est Inès pour Goya, et pour le spectateur, c'est aussi étudier le visage de l'actrice subtilement transformé, et laissant pénétrer le fantôme de son jeu d'Inès.

Cela nous permet de revenir sur la question de l'engagement que nous avons précédemment défini essentiellement comme social. Nous pouvons maintenant attester de l'existence d'un réel engagement éthique. Par « éthique », nous entendons l'établissement et le respect d'un contrat avec le spectateur : un parcours d'initiation aux images et de redéfinition du regard sur les choses et du monde lui-même est garanti dans ses films, si le spectateur accepte de faire table rase de ses acquis et d'accepter de redécouvrir ce qu'il croit connaître. Forman ne tient pas à le convaincre d'une idée spécifique sur le système (ses films ne sont jamais unidimensionnels, ouvertement politiques contre le communisme, le capitalisme ou le système judiciaire américain), mais à la fin du film, le spectateur aboutira à une conclusion importante : connaissons-nous vraiment le monde ? Adoptons-nous une démarche de connaissance dans notre vie quotidienne ou fonctionnons-nous sur des acquis et des jugements souvent préexistants ? Sommes-nous bombardés d'images que nous ne savons pas interpréter ? Finalement, le cinéma, médium multidimensionnel, visuel, sonore, cognitif, sensible, n'est-il pas un voyage nécessaire sur le chemin de la connaissance ? Et comment

peut-il nous apprendre à voir le monde, à nommer les choses, à écouter les vibrations de l'humanité, à découvrir l'invisible ou à redécouvrir ce qui a toujours été à notre portée ?

Man on the Moon s'ouvre déjà sur un pacte avec le spectateur, visant une lecture du réel adéquate, un appel à la compréhension des personnages, du film, des images, démarche ancrée dans la responsabilité de l'artiste. Pour reprendre Alain Robbe-Grillet, il est vrai que

«

[...] On se laisse aller à construire ce schéma idyllique : l'Art et la Révolution avançant la main dans la main, luttant pour la même cause, traversant les mêmes épreuves, affrontant les mêmes dangers, opérant peu à peu les mêmes conquêtes, accédant enfin à la même apothéose »⁵⁶⁴. Mais selon lui, il s'agit bien d'un décharnement de l'art réduit à une fonction unique alors que l'engagement est « la pleine conscience des problèmes actuels de son propre langage, la conviction de leur extrême importance, la volonté de les résoudre de l'intérieur. C'est là, pour lui, la seule chance de demeurer un artiste et, sans doute aussi, par voie de conséquence obscure et lointaine, de servir un jour peut-être à quelque chose - peut-être même à la révolution »⁵⁶⁵. Redonnant à l'artiste sa fonction première sans l'opposer à toute forme de rôle extérieur, Robbe-Grillet rappelle un point important que l'on peut tout à fait appliquer à Forman : l'engagement envers l'œuvre reste le combat le plus fort de l'artiste, et dans sa démarche d'enseignement appelant le spectateur à le suivre dans un infini voyage mêlant événements réels et imagination, intellect et ressenti, introspection et recul, tensions perpétuelles permettant la mise en mouvement de la pensée et du rapport avec un monde changeant qui se doit d'être lui-même protéiforme, Forman rappelle l'importance du seul élément inflexible : ce pacte avec le spectateur.

⁵⁶⁴ Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, « Sur quelques notions périmées », Les Editions de Minuit, Paris, 1961, p. 34.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 39.

CONCLUSION

Nous sommes partis de l'hypothèse d'une continuité thématique, pour mettre en valeur, dans un premier temps, une connexion entre les films américains de Milos Forman. C'est alors qu'avait émergé la notion de conflit : non pas parce qu'elle offrait une continuité pratique justifiant le corpus proposé, mais parce qu'elle avait orienté ce choix du corpus. La richesse de l'œuvre autobiographique - qui ne se résume d'ailleurs pas à la vie de l'auteur mais qui présente de nombreuses analyses de ses motivations envers chaque projet - a attesté, à plusieurs reprises, de l'obsession du réalisateur envers les notions de combat, de lutte, et d'espace d'expression. Michel Sineux confirme cette continuité thématique lors de son analyse de la biographie filmée chez l'auteur : « [sa] constante narrative la plus récurrente, d'un film à l'autre, consiste à précipiter un réfractaire, un *maverick*, dans une marmite sociale en ébullition et à observer les réactions d'assimilation ou de rejet qui en résultent. (...) Forman réitère d'un film à l'autre cette même matrice dramaturgique »⁵⁶⁶.

C'est là la première définition de l'expression d'une perpétuelle tension dans son cinéma : celle d'une force, d'une compression de l'individu par un monde assoiffé de pouvoir, d'une contrainte. A ce sujet, on a pu voir une certaine répartition : d'un côté, la satire jouissive des hommes de pouvoir, exposant leur imposture, leurs massacres de l'art, l'absurdité de leurs pensées, leur contamination du monde, et de l'autre, une démarche de constat, révélant le foisonnement des lois politico-sociales, le poids de la ritualisation quotidienne, la peur du désordre, l'écart entre les générations, et surtout, les mécanismes d'oppression dans le plus grand détail, représentations d'un décharnement de l'être, progressif (l'espace étou) et violent à la fois.

Mais cette perpétuelle tension est aussi l'expression d'un mouvement, d'un effet répulsif et attractif. L'analyse de l'élément conflictuel dans son cinéma américain a bien révélé cette tendance double. Si les êtres de pouvoir finissent toujours par étouffer l'expression individuelle, parfois par nécessité d'ordre, parfois par cruauté, les victimes de ces pressions se retrouvent certes écœurées par ce cercle marqué par la fixité, par le conformisme et la bienséance, mais elles sont aussi attirées par ce monde, mues par un certain besoin d'appartenance. Ce mouvement, cette tension, mènent, thématiquement et esthétiquement, à une déchirure : les héros, que l'on devrait nommer antihéros en dépit de certains actes

⁵⁶⁶ Michel Sineux, « De vous à moi : Larry, Andy et les autres », article du dossier « La biographie filmée », dans *Positif* n°540, Kotka Editions, Paris, février 2006, p. 106.

héroïques, finissent par se scinder sous la force de cette pression. Si la critique tchèque voyait en Forman un nouveau Gogol, créant lui aussi des créatures indéfinissables, on peut attribuer à ses personnages principaux l'image du *split self*, de l'être *fendu*, une moitié cherchant à dominer l'autre : « in the self-division of the mad-fool, boundaries are displaced and transversed. Only the individual himself can reconcile and integrate the opposing or warring aspects of his agonized self »⁵⁶⁷. Cela explique en partie pourquoi ces personnages trouvent la mort, ou vivent le deuil d'un être cher, comme s'ils ne parvenaient à résoudre leur propre conflit interne, comme s'ils échouaient à trouver un équilibre, une position stable. C'est cette même énergie inextinguible, cette loi de l'excès, qui leur permet cependant de *dynamiter les systèmes de l'intérieur*⁵⁶⁸, par une véritable stratégie du contournement sans limites, littéralement, comme Coalhouse Walker Jr., qui emploie l'arme de l'explosif, ou métaphoriquement, comme McMurphy, qui désacralise l'espace de l'institut psychiatrique. Ces Arlequins possèdent en eux une force qu'ils ne peuvent s'empêcher d'exprimer, une irrévérence innée, une force magnétique généreuse (les dons), une passion pour le multiple, un don de l'hyperbole qui permet un renversement des schémas établis (politiques, sociaux - maîtres et disciples par exemple - ou quotidiens), souvent jubilatoire, et rappelant le principe d'individuation nécessaire à la liberté. On retrouve alors le travail sur l'image du self-made man ou de l'itinérant, et le recours à des micro-symboles de la liberté, rendue plus accessible et plus palpable. La contention est impossible, la retenue risible, et ces iconoclastes, ces outsiders qui aiment se frotter au monde et à ses obstacles dans une lutte acharnée contre le vide, renvoient au réalisateur une partie de sa propre image : se définissant comme un cinéaste qui n'imité pas mais qui innove, Forman créé par réaction, qu'il s'agisse, à ses débuts, d'une opposition au cinéma soviétique, ou plus tard, d'un désir de voir les choses comme elles sont, en réaction à un réalisme fade ou artificiel.

La différence entre Forman et ses antihéros repose principalement sur la notion d'équilibre, remettant le terme « tension » au centre. Si les personnages sont excessifs, rêveurs, frôlant la folie, c'est parce qu'ils vivent dans la beauté d'un idéal, cherchant à rendre tous les possibles réels, jusqu'à dissolution de leur être. Forman, quant à lui, maintient un équilibre entre l'expression de la beauté de cet idéal, nécessité du rêve dans l'existence humaine, et le retour à une forme de responsabilité : si la compromission doit être rejetée, le

⁵⁶⁷ Faye Ran-Moseley, *The Tragi-comic Passion*, Peter Lang Publishing, New York, 1994, p. 50.

⁵⁶⁸ En référence à l'expression de Michel Sineux dans *Une trilogie américaine* dans *Positif* n°220-221, Editions Opta, Paris, juillet-août 1979, p. 17.

compromis est indispensable à l'équilibre entre l'individu et la vie collective. Si la liberté est un beau concept, permettant des envolées puissantes, des vibrations et une explosion euphorisante de l'être, elle ne peut être vécue comme un concept. Son réalisme intègre donc, de manière puissante et constante, l'application d'idéaux à une vie nécessairement pratique. Esthétiquement, l'équilibre mentionné plus haut, expliquant par ailleurs la persistance du tragi-comique, permet un surgissement du réel plus visible et enregistrable par la caméra. Par une dramatisation plus poussée, le réel pourrait laisser place au fantastique, à l'horreur, au polar, ou tout simplement à des films qui mettraient en avant un message. Par un effacement total de la caméra, ils accèderaient à une visée documentaire, un pur enregistrement de la réalité. A ce sujet, Forman précise bien qu'il apprécie l'approche documentaire, mais qu'il a vite remarqué sa passion pour les histoires, pour le pouvoir de la fiction, ce qu'il précise dans son *manifesto* : «

you cannot simply capture the everyday life by documenting it. You have to re-create it »⁵⁶⁹.

Il ne présente pas un réel d'observation, contrairement à ce que les mouvements de caméra, discrets et classiques pour la plupart, pourraient laisser penser. Il doit intervenir, orienter le regard, interpréter la réalité. L'équilibre ainsi atteint permet de faire surgir le réel, de le faire sortir ponctuellement de son antre, mais pas de ses gonds. Le recours à des méthodes néo-réalistes ou de cinéma-vérité (acteurs non professionnels, décors réels, quotidien des personnages, gros plans, histoires tirées du réel, etc.), vient se mêler à une tendance plus américaine (le biopic, histoires et scénarios structurés, envolées dramatiques, dynamisation du réel, caméra plus fluide, etc.) pour accompagner le spectateur dans un apprentissage à la lecture d'images, tout en se détachant des influences pour affirmer une voix propre (le détachement par rapport aux genres par exemple). Si la technique doit rester invisible selon lui, elle ne doit pas non plus être inexistante ou insignifiante. Au contraire, elle oriente le regard, et les mouvements de caméra portent en eux un féroce pouvoir de vérité, contrairement à certaines tendances du réalisme « à s'effacer en tant que représentation par

⁵⁶⁹ Milos Forman, *Turnaround*, Faber and Faber, New York, 1993, p. 129.

rapport au représenté »⁵⁷⁰. Ainsi, à Michel Ciment, qui lui demande s'il est un « adepte de la transparence », il répond par une esthétique de l'épaisseur du regard documentaire : « les mouvements de caméra doivent avoir une vérité, doivent correspondre à l'œil de quelqu'un. (...) Je veux montrer ce vers quoi naturellement mon désir et mon regard se porteraient »⁵⁷¹. Ses leçons de cinéma données aux étudiants de Columbia renforcent le travail sur le sens de la technique : un sujet fort appellera à l'effacement tandis qu'un sujet poétique ou subtil nécessitera la mise en valeur de la technique comme guide. Dans ses propres films, aux sujets forts, Forman s'efface à moitié, reste présent mais relativement dans l'ombre (à l'exception d'envolées oniriques ponctuelles, comme le plan final de *Cuckoo's Nest*). Il laisse le spectateur juger de ce qui lui est proposé, réagir, redécouvrir un monde qu'il croit connaître ? travaillant la notion d'évidence.

La stratégie du mystère, que nous avons mise en valeur par le recours à l'ambiguïté, participe bien de cette démarche réaliste. Elle permet la naissance du doute, un nouveau doute méthodique qui ne se suffit pas à lui-même, mais qui doit rester un outil de la lecture d'images : s'ouvrir à l'éventualité d'une impossibilité de la connaissance totale. Si l'idéal du spectateur est de tout comprendre sans devoir s'investir à outrance, Forman lui rappelle la nécessité du retour sur terre, où tout n'est pas limpide, où la vérité est complexe et l'investissement du spectateur crucial. C'est alors que s'impose, dans cette œuvre américaine, le décapage du mythe : si ses films sont à présent tirés de vies réelles ou adaptés d'œuvres littéraires, même européennes, c'est parce qu'ils peuvent, entre autres, porter un nouveau regard sur des événements ou caractéristiques du passé, souvent figés par le passage du temps. Ainsi, le cowboy et l'Indien sortent de leur image mythique dans *Cuckoo's Nest*, après avoir joué avec les connotations ; les hippies de *Hair* bénéficient d'un regard étranger qui a donné à la pièce, comme le dit Claude Benoît, « une vitalité nouvelle et une dimension subversive, au point qu'on ne regrettera jamais qu'elle n'ait pas été adaptée par un réalisateur « autochtone » ayant vécu le Mouvement - et les élans libérateurs du Flower Power - de l'intérieur »⁵⁷². Les belles images de *Ragtime* renferment des vérités complexes que tout le film révèle peu à peu, refusant l'enterrement d'images fixes par la nostalgie ; la célèbre et vénérée musique de Mozart n'est pas créée par un ange, Valmont n'est pas un manipulateur cruel et misogyne, Larry Flynt n'est pas un pornographe vicieux et immoral, on ne sait guère qui est Andy

⁵⁷⁰ Frank Curot, « Etudes cinématographiques, vol 69 », *Styles filmiques 2 : les réalismes*, Lettres modernes Minard, Paris-Caen, 2004, p. 4.

⁵⁷¹ Michel Ciment, *Entretien avec Milos Forman dans Positif n°346*, Editions Opta, Paris, Décembre 1989, p. 8.

⁵⁷² Claude Benoît, *Dictionnaire des cinéastes*, « Milos Forman », dans *Cinéma d'aujourd'hui n°14*, « Actualité du cinéma américain », novembre 1979, Lherminier, Paris, p. 115.

Kaufman, et si Lorenzo peine à se définir lui-même, Goya reste éternellement dans l'ombre. S'il se fonde sur la réalité et cherche à la recréer sur le plateau le plus fidèlement possible, Forman a aussi un regard particulier, celui d'une tête chercheuse qui refuse l'image purement collective, et qui tente de dénicher d'éventuelles zones d'ombres toujours ignorées par l'œil géant de la foule. Et si Valmont était en réalité bien plus humain que ne le laissent dire ses lettres ? Et si les hippies s'ennuyaient et ne croyaient pas entièrement à leurs idéaux ? Ces questions ne visent pas l'innovation totale par une transformation de la réalité pour inventer d'autres scénarios et voir ce qui aurait pu se passer, mais une redynamisation du réel par un questionnement sans relâche, pour voir ce qui s'est peut-être passé, mais que personne n'a vu clairement.

D'après toutes les analyses réalisées à propos de la vérité et du réalisme, nous pouvons affirmer que Forman propose un réalisme par tensions, qui ne se réduit pas au captage réaliste, même si on remarque la prégnance de « cadres simples pour montrer les choses importantes de chaque prise »⁵⁷³, et de belles images. Ces tensions se définissent par un mouvement nécessaire, tant dans l'observation (liberté du regard, en dehors des schémas imposés, extension de l'observation) que dans l'expression du réel - le montage, par exemple, permet la réunion de moments saisis sur le vif, dans une approche qui éloigne l'ensemble de l'aspect documentaire, qui mime le captage improvisé, leurre du pur naturel - pour éviter un réalisme figé, faux, décalé, et excessivement théorique. Les infinies tensions que l'on retrouve dans tous les éléments de son œuvre, thématiques, philosophiques, esthétiques, offrent une approche mouvante de l'image, et l'équilibre participe d'une expression asymptotique du réel avec lequel il faut toujours composer (et qui reflète, dans une certaine mesure, son adaptation à Hollywood, par un réalisme capable de se mouvoir sans quitter ses fondations) : tensions du regard vers l'objet, proximité ponctuelle appelant la quasi-certitude de la saisie du réel, puis retombée, distanciation systématique rappelant la difficulté de la connaissance, « une asymptote du réel, tendant à s'en approcher indéfiniment et inscrivant dans la représentation la trace, l'empreinte de cette proximité fluctuante, à la fois de ce désir et de ce leurre »⁵⁷⁴. Cette composition implique le spectateur dans une relation qui n'est pas seulement interactive, mais qui est aussi, et surtout, un acte d'initiation : par un appel constant à la réflexion sur la lecture d'images, les films proposent un enseignement, tant intellectuel qu'émotionnel, emmenant le spectateur dans la découverte de la position du regard dynamique, d'une lecture

⁵⁷³ Frank Curot, « Etudes cinématographiques, vol 69 », *Styles filmiques 2 : les réalismes*, Lettres modernes Minard, Paris-Caen, 2004, p.102.

⁵⁷⁴ Ibid., p. 35.

simple à un enrichissement du regard innocent, en perpétuel mouvement entre la réception aisée et la nécessité du regard multiple, sur des thèmes reflétant tous les mécanismes qui permettent de dessiner les contours de l'expression, non pour la restreindre, mais pour en sentir toutes les vibrations. C'est ainsi que le cinéma formanien devient une réelle transmission, non seulement d'un regard lui-même enrichi par une expérience du monde et de l'image complexe (montrer l'oppression et l'expression sous toutes leurs formes), mais aussi d'une volonté d'explorer tout le potentiel cinématographique d'expression de ces tensions, toutes les marques que laisse cet art impénétrable, et ainsi, l'image que le spectateur a du réalisateur est elle-même soumise à une tension.

Cette recherche ouvre divers axes d'étude, d'autant plus que le cinéma formanien repose sur la multiplicité des regards : l'image ne sera jamais fixe, l'interprétation est ouverte. Si certains sujets méritent davantage d'explorations, comme l'image de l'enfant (et non de l'adulte par rapport à un parent), le rôle de la femme, l'ennui, la mystification, la dimension allégorique ou l'ironie, pour n'en citer que quelques-uns, d'autres permettraient une orientation plus nette à partir de nos conclusions, un en particulier : si son réalisme est une tension perpétuelle, asymptotique, capable d'adaptations, prônant la multiplicité et une vision kaléidoscopique de l'humanité, est-ce possible de voir, dans cette approche, des tensions constantes vers diverses formes d'expression du réel, suggérant « une relativité du réalisme »⁵⁷⁵ ?

⁵⁷⁵ Ibid., p. 114.

IV

BIBLIOGRAPHIE

AUTOUR DE MILOS FORMAN ET DE SES FILMS AMERICAINS : OUVRAGES

- ALEXANDER, Scott & KARASZEWSKI, Larry, *The People vs. Larry Flynt, The Shooting Script*, Newmarket Press, New York, 1996.
- ALEXANDER, Scott & KARASZEWSKI, Larry, *Man on the Moon, The Shooting Script*, Newmarket Press, New York, 1999.
- CARRIERE, Jean-Claude et FORMAN, Milos, *Les fantômes de Goya*, Plon, 2007.
- CIMENT, Michel, *Passeport pour Hollywood*, Editions du Seuil, février 1987.
- CLARY, Mildred, *Mozart, la lumière de Dieu*, Editions Flammarion, département Pygmalion, Paris, 2004.
- DOCTOROW, E.L., *Ragtime*, Penguin Books, Plume, New York, 1996.
- FLYNT, Larry, *An Unseemly Man*, Bloomsbury, London, 1997.
- FORMAN, Milos et NOVAK, Jan, *Turnaround*, Faber and Faber, 1993 (version française: *Et on dit la vérité, Mémoires*, Robert Laffont, Collection Vécu, Paris, 1994).
- HAGEN, Rose-Marie & Rainer, *Francisco Goya*, Taschen, Köln, 2003.
- HAMES, Peter, *Five filmmakers, Part two Forman*, Daniel J. Goulding (Editor), Indiana University Press, avril 1994.
- HAMES, Peter, *The Czechoslovak New Wave*, Second Edition, Wallflower Press, London, 2005.
- HOCQUARD, Jean-Victor, *Mozart, L'amour, La mort*, Editions Garamont-Archimbaud, 1987.
- HOCQUARD, Jean-Victor, *Mozart : de l'ombre à la lumière*, J.C. Lattès, Musiques et musiciens, Paris, 1993.
- HOCQUARD, Jean-Victor, *Mozart : musique de vérité*, les Belles lettres, Archimbaud, Paris, 1996.
- KESEY, Ken, *One Flew over the Cuckoo's Nest*, Signet Books, the New American Library, New York, 1962.
- LACLOS, Choderlos de, *Les liaisons dangereuses*, Gallimard et Librairie Générale Française, 1958.
- LIEHM, Antonín J., *The Milos Forman Stories*, IASP, New York , 1975.
- MILLER, Scott, *Let the Sun Shine in*, Heinemann, Portsmouth, 2003.
- PANZILLO, Maryline Assante di, et ANDRE-DECONCHAT, Simon, *Goya, graveur*, collectif accompagnant l'exposition au Musée des Beaux-Arts de Paris, 13 mars-8 juin 2008.

PETIT, Pierre, *Mozart ou la musique instantanée*, Perrin, Tempus, Paris, 2006.

PIERRAT, Emmanuel, et SINETY, Patrick de, *Lettres Galantes de Mozart*, Flammarion, 2004.

POIZOT, Claude, *Milos Forman*, Editions DIS VOIR, Paris, 1987.

QUETEL, Claude, *Images de la folie*, Gallimard, Italie, Octobre 2010.

SERRALLER, Francisco Calvo, *Goya (Peintures)*, Imprimerie Nationale, 2009.

THARP, Twyla, *The Collaborative Habit: Life Lessons for Working Together*, Simon & Schuster, New York, 2009.

SHAFFER, Peter, *Amadeus*, Harper Perennial, New York, 1981.

SLATER, Thomas J., *Milos Forman: A Bio-bibliography*, Greenwood press, Westport, 1987.

TIRARD, Laurent, *Leçons de cinéma 2, Milos Forman*, Nouveau Monde Editions, Paris, 2006.

AUTOUR DE MILOS FORMAN ET DE SES FILMS AMERICAINS : ARTICLES ET PERIODIQUES

« Amadeus », dans *Cahiers du Cinéma numéro spécial*, décembre 1984, Paris.

BAUER, Christophe, « Milos Forman, l'homme biopic » dans *Peeping Tom*, numéro 3, Les éditions du Voyeur, janvier 2010.

BAX, Dominique (sous la direction de), *Théâtres au cinéma : Milos Forman, Franz Kafka*, Tome 8, publié à l'occasion du 8^e Festival à Bobigny, Collection Magic Cinéma, Belgique, 1997.

BENAYOUN, Robert, « Ragtime » dans *Positif n°250*, Editions Opta, janvier 1982.

BENOIT, Claude, « Dictionnaire des cinéastes : Milos Forman », dans *Cinéma d'aujourd'hui n°14*, « Actualité du cinéma américain », novembre 1979, Lherminier, Paris.

BOURGET, Jean-Loup, « Eloge du gaspillage » [Valmont], dans *Positif n°346*, décembre 1989, Editions Opta, Paris.

BUCKLEY, Tom, « The Forman Formula », dans *New York Times*, 1er mars 1981.

CAMERON, Julia, « Milos Forman and Hair : Styling the Age of Aquarius », dans *Rolling Stone*, New York, 19 April 1979.

CELEMENSKI, Michel, « Ragtime » dans *Cinématographe n°74*, Paris, janvier 1982.

CIMENT, Michel, « Deux entretiens avec Milos Forman, une expérience américaine » dans *Positif* n°179, Editions Opta, Paris, mars 1976.

CIMENT, Michel, « Entretien avec Milos Forman sur *Hair* », dans *Positif* n°220-221, juillet-août 1979, Editions Opta, Paris.

CIMENT, Michel, « Entretien avec Milos Forman » dans *Positif* n° 285, novembre 1984.

CIMENT, Michel, « Entretien avec Milos Forman » dans *Positif* n°346, décembre 1989, Editions Opta, Paris.

CIMENT, Michel, « Les enfants des années 60, entretien avec Milos Forman », dans *Positif* n°433, mars 1997, Editions Jean-Michel Place, Paris, p. 18-22.

CIMENT, Michel, « Entretien avec Milos Forman » dans *Positif* n°470, avril 2000, Editions Jean-Michel Place, 2000.

CIMENT, Michel (coordonné par), « La biographie filmée », dossier dans *Positif* n°540, février 2006, Editions Kotka, Paris.

CIMENT, Michel, « Entretien avec Milos Forman » dans *Positif* n°590, avril 2010.

Danses, Vertigo Hors-série, Images en Manceuvres Editions, Paris, octobre 2005.

Le silence, Vertigo n°28, Capricci Editions, été 2006.

« Les Fantômes de Goya de Milos Forman », dans *Cahiers du Cinéma* n°626, Cahier critique, septembre 2007.

Les Liaisons dangereuses, L'avant-scène Cinéma n°498, janvier 2001.

Spécial Hollywood années 70, *Positif* n°545-546, Kotka Editions, Paris, juillet-août 2006.

CODELLI, Lorenzo, « Entretien avec Dino De Laurentiis, Le père producteur » dans *Positif* n°483, Editions Jean-Michel Place, Paris, mai 2001.

COMBS, Richard, « Sentimental Journey », dans *Sight and Sound* 46, London, 1977.

COURSODON, Jean-Pierre, « Larry Flynt : que demande le peuple ? », dans *Positif* n°433, mars 1997, Editions Jean-Michel Place, Paris, pp. 13-17.

DAZAT, Olivier, « *Hair* » dans *Cinématographe* n°48, Paris, juin 1979.

Dossier de presse de Valmont, Presse, ARP, Paris, 1989.

Films on Screen and Video, Volume 5, numéro 3, Robin, mars 1985.

GOW, Gordon, « Interview with Milos Forman, A Czech in New York », dans *Films and Filming*, Londres, septembre 1971.

HARMETZ, Aljean, « Film Makers in a Race over *Les Liaisons* » dans *New York Times*, 10 février 1988.

HODENFIELD, Chris, « Interview with Milos Forman, The Czech Bounces Back », dans *Rolling Stone*, New York, 27 septembre 1984.

KAKUTANI, Michiko, « Interview with Milos Forman, How Amadeus Was Translated from Play to Film », dans *New York Times*, 16 septembre 1984.

KAMM, Henry, « *Milos Forman Takes His Camera and Amadeus to Prague* », dans *New York Times*, 29 mai 1983.

KEARNEY, Jill, « Interview with Milos Forman, What's Wrong with Today's Films », dans *American Film*, Washington D.C., mai 1986.

KENNEDY, Harlan, « Milos Forman Searches For the Right Key », dans *American Film*, Volume VII, numéro 3, publié par The American Film Institute, Décembre 1981.

L'Avant-Scène Cinéma n°57, mars 1966 (*Black Peter*).

L'Avant-Scène Cinéma n°60, juin 1966 (*Loves of a Blonde*).

L'Avant-Scène Cinéma n°169, mai 1976 (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*).

LAGIER, Luc, « Entretien avec Milos Forman » dans *Bref n°93*, Agence du court métrage, Paris, juillet 2010.

LEMARIE, Yannick, « Man on the Moon: le mystificateur au cœur fidèle » dans *Positif n°470*, avril 2000, Editions Jean-Michel Place, 2000.

L'homme et la Société, numéro 127, « Cinéma engagé, cinéma enragé », L'Harmattan, mars 1998.

LOPEZ-TERRES, Henri, « Amadeus » dans *Cinématographe n°105*, Paris, décembre 1984.

MAILLET, Dominique, « Entretien avec Milos Forman » dans *Cinématographe n°18*, Paris, avril 1976.

MASSON, Alain, « Les Fantômes de Goya » dans *Positif n°559*, septembre 2007.

Milos Forman's Hair Vintage 1979 Pressbook, United Artists, Paperback, 1979.

POLT, Harriet, « Interview with Milos Forman, Getting the Great Ten Percent », dans *Film Comment*, New York, 1970.

PORTON, Richard, « Interview with Milos Forman, Porn again: *The People vs. Larry Flynt* », dans *Cineaste XXII*, numéro 4, 1996.

RIVIERE, Danièle, « Amadeus » dans *Cinématographe n°104*, Paris, novembre 1984.

ROLLET, Sylvie, « L'énigmatique présent, Sur la période tchèque de Milos Forman », dans *Positif n°433*, mars 1997, Editions Jean-Michel Place, Paris, pp. 23-25.

SINEUX, Michel, « Big Mother is Watching You » [sur *Vol au-dessus d'un nid de coucou*], dans *Positif n°179*, Editions Opta, Paris, mars 1976.

SINEUX, Michel, « Une trilogie américaine », dans *Positif n°220-221*, juillet-août 1979, Editions Opta, Paris.

SINEUX, Michel, « Amadeus » dans *Positif n°285*, novembre 1984.

STEIN, Harry, « A Day in the Life: Milos Forman: Moment to Moment with the Director of Hair », dans *Esquire*, New York, 8 May 1979.

VALENTI, Jack, « *Film-Making Behind the Iron Curtain* » dans *Saturday Review, Annual report on the Movies*, publié par Saturday Review, New York, Décembre 1967.

WARCHOL, Tomasz, «The Rebel Figure in Milos Forman's American Films », dans *New Orleans Review*, 1990.

AUTRES OUVRAGES

ALAIN, *Les passions et la sagesse*, French and European Publications, 1960.

ALBEE, Edward, *Who's Afraid of Virginia Woolf*, Penguin Books, New York, 1962.

AMIEL, Vincent, *Les Ateliers du 7è Art : après le clap*, Gallimard, 1995.

ARISTOTE, *Ethique à Nicomaque*, Vrin, 1990.

ARISTOTE, *Problèmes, XXX, 1*, Broché, 2004.

ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Editions Gallimard, 1964.

ARTAUD, Antonin, *Œuvres*, Gallimard, Paris, « Quarto », 2004.

AUBRON, Hervé, *Mulholland Drive de David Lynch*, Yellow Now, Côté films #6, Liège, 2006.

AUMONT, Jacques, et MARIE, Michel, *L'analyse des films*, Armand Colin Cinéma, 2è édition, 2008.

BARTHES, Roland, *Mythologies*, Editions du Seuil, 1957.

BAUDELAIRE, Charles, « Quelques caricaturistes étrangers », *Le Présent*, 15 octobre 1857.

BAUDELAIRE, Charles, *Le Spleen de Paris : petits poèmes en prose*, Bagnaux Numilog, Les Classiques, 2004.

BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Les Editions du Cerf, quatorzième édition, Paris, 2002.

BEAVER, Frank, *Dictionary of Film Terms*, Peter Lang publishing, New York, 2009.

BERGSON, Henri, *Le rire, Essai sur la signification du comique*, Éditions Alcan, Paris, 1924, édition électronique réalisée par Bertrand Gibier.

BERTHOME, Jean-Pierre, *Les Ateliers du 7è Art : avant le clap*, Gallimard, 1995.

BLAKE, William, *The Poems of William Blake*, CreateSpace, 2011.

- CASSETTI, Francesco, *Les théories du cinéma depuis 1945*, Armand Colin Cinéma, Milan, 1993.
- CAZENEUVE, Jean, *Aimer la vie*, Editions du Centurion, 1977.
- COCTEAU, Jean, *Le Foyer des Artistes*, Plon, Paris, 1947.
- COHEN, Clélia, *Le western*, Editions Cahiers du Cinéma, collection Les Petits Cahiers, 2005.
- CUROT, Frank, « *Etudes cinématographiques, vol 69* », *Styles filmiques 2 : les réalismes*, Lettres modernes Minard, Paris-Caen, 2004.
- DANEY, Serge, *Il était deux fois l'Amérique*, Editions Cahiers du Cinéma, Ciné-Journal, Paris, 1986.
- DHAINAULT, Jean-Pierre (présentation de), *Goya, Les Caprices*, Les Editions de l'Amateur, Paris, 2005.
- ECO, Umberto, *A Theory of Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington, 1976.
- ECO, Umberto, *La guerre du faux*, Editions Grasset & Fasquelle, Paris, 1985.
- ECO, Umberto, *La structure absente, introduction à la recherche sémiotique*, Mercure de France, Paris, 1972.
- ERNY, Pierre, *L'enfant et son milieu en Afrique noire*, L'Harmattan, Paris, 1987.
- GARDIES, André, *L'espace au cinéma*, Méridiens Klincksieck, Collection Cinéma, 1993.
- GARDIES, André. *Le Récit filmique*, Hachette, Paris, 1993.
- GOULDING, Daniel J. (Editor), *Post New Wave Cinema in the Soviet Union and Eastern Europe*, Indiana University Press, 1989.
- HERRICK, Marvin T., *Tragicomedy : its origin and development in Italy, France, and England*, Illinois studies in language and literature, volume 39, The University of Illinois press, Urbana, 1955.
- HESS, Rémi, *De la valse au tango, une relation à trois, le lieu d'où on cause*, article de la partie *Musique et danse*, dans la revue *L'Homme et la société*, n°127-128, Editions L'Harmattan, Paris, 1998.
- HOLLAND, Frederic May, *Frederick Douglass: The Colored Orator*, Haskell House Publishers Ltd., New York, 1969.
- HOWARD, Philip K., *Life Without Lawyers, Restoring Responsibility in America*, W.W. Norton & Company, New York, 2009.
- HOWARD, Philip K., *The Death of Common Sense*, Random House Trade Paperback Edition, New York, 2011.
- KAFKA, Franz, *Lettre au père*, ebook, collection Les classiques YouScribe.
- KAMINSKI, John P., *Thomas Jefferson: Philosopher and Politician*, Parallel Press, Madison-

Wisconsin, 2005.

KAPIS, Robert E. et COBLENTZ, Kathie (édité par), *Woody Allen Interviews*, Première édition, University Press of Mississippi, 2006.

KUNDERA, Milan, *The Joke*, Perennial, HarperCollins Publisher, New York, 2001.

JULLIER, Laurent et MARIE, Michel, *Lire les images de cinéma*, Larousse, Paris, 2007.

LESTRINGANT, Frank, *Le Livre des îles, Atlas et récits insulaires de la Genèse à Jules Verne*, Droz, collection Les Seuils de la modernité, Genève, 2002.

LEUTRAT, Jean-Louis et LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne, *Les Cartes de l'Ouest, Un genre cinématographique : le western*, Armand Colin, Paris, 1990.

LEVI-STRAUSS, Claude, *Les structures élémentaires de la parenté*, Mouton, Berlin, 1967.

LOMBARDO, Patrizia, *Vertige de l'espace au cinéma : de Kubrick à Lynch et Scorsese*, Architecture émotionnelle, Matière à penser, Editions du bord de l'eau, Lormont, France, 2010.

LORTHOLARY, Bernard, Préface de *La Métamorphose* de Franz Kafka, Flammarion, Paris, 1988.

MAGUIRE, Nancy Klein (edited by), *Renaissance tragicomedy: explorations in Genre and politics*, edited by Nancy Klein Maguire, AMS Press, New York, 1987.

MARSHALL, Daniel, *The Cinema Anti-Hero*, Athena Press, London, 2003.

MERCADO, Gustavo, *L'art de filmer*, Pearson Education France, Paris, 2011.

MILLHAUSER, Steven, *The Flying Carpet* dans *The Knife Thrower and Other Stories*, First Vintage Contemporaries Edition, Mars 1999.

NAFICY, Hamid, *An Accented Cinema*, Princeton University Press, 2001.

PASCAL, Blaise, *Pensées*, Edition Michel Le Guern, Folio classique 4054, 2004.

PIA, Albert, *Acting the Truth : the Acting Principles of Constantin Stanislavski and Exercises*, Bloomington, Indiana, 2006.

PINEL, Vincent, *Genres et mouvements au cinéma*, Larousse, Paris, 2006.

POLANSKI, Roman, *Roman par Polanski*, Robert Laffont, Collection Vécu, Paris, 1984.

RAN-MOSELY, Faye, *The Tragic-comic Passion, A History and Analysis of Tragicomedy and Tragicomic Characterization in Drama, Film, and Literature*, Peter Lang, New York, 1994.

RIMBAUD, Arthur, *Œuvres Complètes*, Champion, 2007.

ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un Nouveau Roman*, « Sur quelques notions périmées », Les Editions de Minuit, Paris, 1961.

RODLEY, Chris (edited by), *Lynch on Lynch*, revised edition, Faber and Faber, 2005.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Confessions*, Livres I à VI, Le Livre de Poche, Classiques, 1998.

RUSSELL, Bertrand, *Problèmes de philosophie*, traduction de François Rivenc, Payot, Broché, 1989.

SAADA, Nicolas (entretiens réunis et présentés par), *15 ans de cinéma américain, 1979-1994*, Cahiers du Cinéma, Paris, 1995.

SAND, Maurice, *Masques et bouffons*, Michel Lévy frères, Paris, 1860.

SARTRE, Jean-Paul, *Huis-clos* suivi de *Les Mouches*, Gallimard, 1975.

SHAKESPEARE, William, *King Lear*, Œuvres Complètes, Tragédies II, Edition bilingue Bouquins, Robert Laffont, Paris, 1995.

STEINER, George, *Lessons of the Masters*, Edition Harvard University Press, Collection The Charles Eliot Norton Lectures, 2003.

STROEKEN, Harry, *Rêves et rêveries*, L'Harmattan, Paris, 2010.

TAVERNIER, Bertrand, *Amis américains, Entretiens avec les grands auteurs d'Hollywood*, Institut Lumière, Actes Sud, 2008.

THORET, Jean-Baptiste, *Le cinéma américain des années 70*, Les éditions de l'étoile, Paris, 2006.

TOCQUEVILLE, Alexis de, *De la démocratie en Amérique, Tome 1*, Les Classiques, NumiLog, 2001.

TOCQUEVILLE, Alexis de, *De la démocratie en Amérique, Tome 2*, Les Classiques, NumiLog, 2001.

VAN SIJLL, Jennifer, *Les techniques narratives du cinéma*, Eyrolles, Paris, 2006.

VINCENT, Bernard, (Sous la direction de), *Histoire des Etats-Unis*, Flammarion, Nouvelle édition, 2001.

VINEYARD, Jeremy, *Les plans au cinéma*, Eyrolles, Paris, 2004.

VORONTZOFF, Alexis N., *Dictionnaire technique anglais-français du cinéma et de la télévision*, Technique et Communication, 1991.

SOURCES AUDIO OU AUDIOVISUELLES

Andy Kaufman : I'm from Hollywood, 1989 Joe Lynne Productions, Inc. Packaging, Rhino Entertainment Company DVD, 2000.

Andy Kaufman : My Breakfast with Blassie, 1981 Lautrec-Legend Production, Rhino Entertainment Company DVD, 2000.

CIMENT, Michel, *Projection privée*, émission radio, avec la participation de Milos Forman et Jean-Claude Carrière, FranceCulture, 3 octobre 2009.

EMERY, Robert J., *The Directors : Milos Forman*, DVD, Media Entertainment, Inc. American Film Institute, 1999.

FORMAN, Milos, *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, Warner Home Video, Edition 2 DVD, 2002.

FORMAN, Milos, *Hair*, DVD MGM Home Entertainment, 2004.

FORMAN, Milos, *Ragtime*, DVD DVDY Films, 2001.

FORMAN, Milos, *Amadeus Director's Cut*, Edition 2 DVD, Warner Home Video, 2002.

FORMAN, Milos, *Valmont*, DVD Pathé Distribution, 2005.

FORMAN, Milos, *The People vs. Larry Flynt*, DVD Edition Spéciale, Columbia Tristar Home Video, 2003.

FORMAN, Milos, *Man on the Moon*, DVD Warner Home Video, 2001.

FORMAN, Milos, *Goya's Ghosts*, DVD Superbit, Videobiz 2006.

GAUDEMAR, Antoine de, *Il était une fois... Vol au-dessus d'un nid de coucou*, Folamour Arte France TCM, Collection de Serge July et Marie Genin, 2011.

Inside the Actors Studio, émission présentée par James Lipton le 18 septembre 2006 sur *Bravo*.

KUPERBERG, Julia et Clara, *Milos Forman : un outsider à Hollywood*, coproduction Wichita Films TCM, 2012.

LAGIER, Luc, *Milos Forman*, Caméra lucida productions, ciné cinéma, France 2010.

The Real Andy Kaufman, Eclectic DVD Distribution, Seth Schultz, 2000.

TRACHTENBERG, Robert, *Elvis Mitchell : Under the Influence, Saison 1, Episode 5, « Edward Norton »*, TCM, 7 novembre 2008.

SOURCES ELECTRONIQUES (SITES)

<http://evelynnesbit.com/picsengibson.html>.

<http://www.imdb.com/name/nm0001232/bio>, The Internet Movie Database, *Biography for Milos Forman*.

<http://www.milosforman.com/>, Radka Production, The Official Website of Milos Forman, (dernière mise à jour: février 2012).

<http://www.stellanonline.com/goyasghosts.html>, site concernant Stellan Skarsgard, créé par Coymoon Creations le 13 juin 2004.

<http://www.youtube.com/watch?v=TwD-MnZ0eEI&feature=related>, discours de Jack Nicholson (AFI's Night of the Movies, 2007).

INDEX

Notions

Américain : 1, 3, 7,8, 10,12, 13, 15, 17, 31, 59, 60, 63, 64, 80, 83, 85, 87, 100, 121, 186, 210, 211, 277, 288, 293, 301, 376, 379, 403, 446, 455, 471, 474, 475, 477, 589, 644, 706, 713, 735.

Art : 26, 27, 33, 34, 35, 46, 47,48, 50, 51, 52, 196, 210, 250, 279, 280-282, 329, 330, 345, 389, 391-396, 402, 404, 407, 429, 463, 483, 484, 508, 513, 529, 533, 568, 586, 589, 602, 620, 646, 722, 725.

Asphyxie : 12, 99, 100, 210, 268, 276.

Combat : 1, 3, 6, 8, 12, 13, 17, 59, 69, 81, 85, 129, 130, 146, 164, 255, 263, 276, 278, 279, 285, 288, 305, 312, 322, 338, 345, 360, 372, 379, 384, 392, 408, 542, 682, 740.

Conflit : 5, 8, 9, 13, 47, 59, 100, 114, 115, 117, 152, 216, 255, 441

Dénonciation : 59, 66, 67, 68, 69, 72, 75, 77, 79, 255, 278, 497, 557, 564.

Détour : 169, 279-280, 345, 479, 486, 551, 636.

Ecart : 14, 35, 61, 63, 83, 82, 97, 160, 162, 163, 168, 174, 279-288, 305, 312, 316-319,387-388, 479, 481, 483, 687.

Entre-deux : 62, 114, 136, 169, 172, 174, 181, 234, 241, 271, 302, 305, 426, 453, 490, 493, 497, 502, 509, 510, 598, 601, 674, 682, 687, 688, 696, 699, 706.

Etouffement : 5, 6, 167, 211, 230, 265, 432, 484, 668, 671.

Expression : 1, 5, 10, 12, 15, 20, 22, 23, 26, 27, 36, 48, 54, 58, 123, 149, 152, 153, 165, 199, 214, 221, 253, 259, 262, 280, 305, 337, 338, 345, 375, 387, 393, 398, 417, 459, 463, 464, 480, 482, 511, 521, 522, 527, 531, 549, 577, 586, 696.

Génération(s) : 13, 63, 107, 118, 134, 152, 153, 155, 160, 186, 187, 189, 197, 255, 266, 315, 336, 337, 444, 447, 599.

Guerre : 2, 4, 5, 7, 9, 23, 47, 59, 60, 63, 64-80, 97, 131, 136, 148, 161, 254-256, 297, 314, 352, 364, 431, 441, 482, 487, 531, 574, 729.

Idéal : 25, 26, 82, 197, 201, 331, 342, 345, 457, 475, 478, 480, 566, 651, 682-687, 719.

Individu : 5, 10, **12**, 14, 22, 26, 87, 99, 112, **147**, 149, 185, 228, 245, 260, 345, **408-410**, 440, 445, **480**, 482, **532**, 586, 673, **730**.

Inertie : 10, **12**, 13, 17, 25, 26, **82**, 98, **99**, 108, 110, 112, 120, 153, 154, 186, 193, 359, 480.

Institution : 9, 12, **13**, 14, 16, 21, **25**, 26, 46, 81, 82, 147, 149, 152, 244, 253, 266, **277**, **324**.

Justice : 7, 15, 20, **22**, 25, 64, 81, 86, 87, 113, 119, 254, **321**, 364, **376**, **397**, 450, **566**, 621, **667**.

Liberté : 4, 7, 12, 14, **16**, 22, 26, 50, 51, 71, 79, 84, **85**, 108, 182, 190, 265, 280, 284, **290-291**, 298, 301, 303, **310**, **312**, 361, 362, 386, 439, 441, **457**, **459-463**, **478**, 482, **491**, **563**, **567**, 572, 633, **719**.

Limite : 29, **83**, 152, 224, **227**, 254, 272, 395, 408, 462, 478, **482**, **512**, **567-572**, 651, 674, 679, 698, 708, 710.

Ludique : 17, 27, 250, 254, 267, 295, 296, 299, 303, 360, 413.

Lutte : 1, 7, 12, 15, 26, 47, 48, 52, 80, 123, 130, 139, 208, 246, 263, 314, 396, 452, 462, 538, 563, 619, 628, 659.

Loi : **14**, **15**, 16, 17, **21**, 22, 23, 24, **25**, **57**, **79**, 82, 165, 185, 284, 291, **345**, 375, 397, 478, 480, **493**, **586**, **613**.

Masque(s) : 2, 21, **131**, 135, **137-150**, 176, 193, 203, 219, 230, 235, 244, 246, 320, **368**, 373, **421**, 437, 592.

Mécanisme(s) : 9, 10, 12, **13**, 14, 15, 51, 63, 123, 130, 316, 415, 461, 496, **527**, 672.

Oppression : 2, **5**, 7, **8**, **9**, **10**, **12**, **13**, **14**, 52, **59**, **63**, 84, 86, **98**, **108**, 109, 112, 113, 116, 117, 120, 123, **147**, 187, 191, 211, 214, 217, 224, 228, 229, 244, 247, 254, 262, 290, 385, **529**, 554, 593, **740**.

Paradoxe : 13, 14, 16, **21**, 22, 25, 26, 515.

Réalisme : 10, 39, 47, 61, **65**, **110**, 154, 212, 234, 248, 257, 258, **277**, 298, 305, 472, 474, 480, 492, 559, **574**, 589, **657**, **679**, 681, 685, **727**.

Règle : 7, 26, **67**, 157, 202, 217, 231, 265, 345, 461, 574, 587.

Satire : 27, **29**, 32, 33, **37**, 40, **50**, 56, 197, 198, 255, 301, 314, 326, 328, **396**, 656.

Sauvage(s) : **120**, 121, 124, 125, 126, **130**, 256, **260**, **291-300**.

Système : 3, 4, 7, 8, 9, 10, 12, 13, **14**, 15, **17**, 22, 23, **25**, 26, 31, 47, 57, 82, 87, 99, 120, 126, **187**, **197**, 201, 232, 252, 263, 277, 281, 282, 284, **305**, 345, 363, 364, **398**, 408, 446, 462, **480**, 491, 494, 563, **565**, 594, **705**, 720.

Spectacle : 26, 27, 77, **169**, 249, 272, 295, 296, 297, 308, 329, **371**, 389, 395, 484, **644**, 669.

Style : 1, 9, 17, 18, **38**, 39, 40, 58, 81, 89, 133, **157**, 172, 232, 241, **291**, 347, 456, 469, 472, 474, **475**, 482, **492**, **657**.

Tchèque : **1**, 2, **3**, 4, 5, **7**, 10, 16, 47, 48, 52, 63, **80**, **81**, 211, 277, **379**, 535, 572, 655, **657**, 683, 685, 700, 704, 710, 716, 718, 735.

Télévisuel : 15, 28, 30, 190, 249, 398, 618, 680.

Tension(s) : 1, 2, 8, **10**, 11, **12**, 13, 26, 51, 120, 134, 160, 172, 194, 203, 206, 258, 262, 271, **279**, 322, 337, 386, 388, 431, **432**, 438, 458, 479, 512, 514, 536, 539, 546, 551, **621**, **682**, **689**, 722.

Films (corpus)

One Flew Over the Cuckoo's Nest: 15, 89-91, **107-112**, 121-123, **147-151**, 165, 184, 187-189, **211-218**, **226-230**, **244-247**, **251-254**, **256-260**, 264-266, 281-283, 290, 292, 302, 305, **316-319**, 330, 337, 345, **354-361**, 364, 366, 369, **378-386**, 399, **429-432**, **438-442**, 455, **458-470**, **474-477**, 481, 492, 494, 497-498, 505, 536-538, **543-547**, 556-557, **563-569**, 572, 576-577, 634-636, 660, 701, 705, 711-713, 721.

Hair: 15, **59-69**, 125-126, **155-158**, 160, **165-169**, 184, **189-193**, 254-256, **260-264**, 288-289, 292, 298, 300-301, 303, **309-316**, 330, 345, 352-354, 362, 365-366, 371, 400, **438-442**, 455, 457, 464, 470-471, 474, 481, 492, **494-497**, 500-502, **504-507**, 512, 542, 572, 576, 589-590, 637, **688-695**, 701, 718.

Ragtime: 15, 45-46, 94-95, **99-107**, **112-118**, 158, 165, 184, **193-195**, **197-201**, 226, 262, 271, 277-278, 289, 292, 303, 305, **322-330**, 343-345, 366, 369, 378-379, 399-400, **446-448**, 455, 457, 471, 477, 481, 484, 492, 494, 498, 502-503, 511, 542, 550, 565, **572-574**, 576-577, 591-592, 595, 600-601, **616-618**, **629-633**, 637-638, 670-671, 673-674, 702, **713-715**, **725-730**.

Amadeus: 15, 30, **32-37**, **48-55**, 130, 165, **171-187**, **202-208**, 231-233, 244, 249-250, 262, 268, 277, 289, 292, 297, 299, 303, 306-307, **330-335**, 337, **345-352**, 364-368, 386-388, 399-400, 409, 419, **422-429**, 431-432, 442-443, 471, 474, 490, 492, 494, 514-516, **521-529**, **538-542**, **558-561**, 576, **578-585**, 589, 638, 663-664, 672-673, **675-679**, 688, 703, 715-716.

Valmont: 15, **57-59**, **131-141**, 165, 187, 208-209, **218-226**, **234-243**, 262, 267, 276-277, 289, 293, 299-300, 302, 330, **335-337**, **339-343**, 345, 365-366, 369, 378, 399, **409-418**, **420-422**, **432-434**, 444, 463, **472-474**, 477, **484-492**, 494, 542, 576, 578, 588-589, **595-600**, **603-613**, 638-639, 640, 674-675, 704, 716.

The People vs. Larry Flynt: 15, **17-23**, **69-72**, **83-89**, 91-94, 95-96, 119-120, **126-130**, 146, **158-162**, 169, 189, 244, 262, 270, 278, **283-290**, 298, 303, 305, 330, 345, 354, 362-364, 366, 369, **396-399**, 441, **449-455**, 458, 470-471, 475, 482, 492, 494, 534, 542-543, **550-554**, 572, 590, 594-595, **621-629**, 640, 658-659, 704-705, 716.

Man on the Moon: 15, **27-30**, **162-165**, 169, 184, 189, **247-251**, 262, 267, 276, 289, **294-297**, 303, 338, 345-346, 354, 364, 366, **369-378**, 386, **388-396**, **398-408**, 434-435, 440-441, 442, **454-457**, 463-464, 477, 484, 492, 494, 542, 547-548, 550, 554-556, 569-570, 585, 590-591, 641, **643-653**, 679-680, 704-705, 716.

Goya's Ghosts: 15, **23-26**, **37-45**, 49-50, 55-57, **72-79**, 96-97, 124-125, **141-146**, 184, 195-197, 201-202, 233-234, 262, **271-275**, 297, 303-305, 307-309, 320-321, 330, 354, 366, 369, 410, 435-437, 443-444, 453, 492, 494, 497-499, **507-511**, **516-521**, **529-533**, 561-563, 572, 592-594, 602-603, 633-634, 640, 641-642, 662, **664-670**, 686-687, 697, 704-705, 717, **722-725**, **731-739**.

Autres films

- A Beautiful Mind* [*Un homme d'exception*, Ron Howard, 2001], 722.
- A Clockwork Orange* [*Orange Mécanique*, Stanley Kubrick, 1971], 305.
- About Schmidt* [*Mr Schmidt*, Alexander Payne, 2002], 98.
- After Hours* [Martin Scorsese, 1985], 476.
- Ali* [Michael Mann, 2001], 705.
- All the President's Men* [*Les hommes du président*, Alan J. Pakula, 1976], 60.
- American Beauty* [Sam Mendes, 1999], 16, 98.
- Annie Hall* [Woody Allen, 1977], 60, 643.
- Apocalypse* [Mel Gibson, 2006], 603.
- Back To The Future* [*Retour vers le futur*, Robert Zemeckis, 1985], 66.
- Before Night Falls* [*Avant la nuit*, Julian Schnabel, 2000], 717.
- Big Fish* [Tim Burton, 2003], 443, 476.
- Billy Elliot* [Stephen Daldry, 2000], 26, 458.
- Boogie Nights* [Paul Thomas Anderson, 1997], 645.
- Born on the Fourth of July* [*Né un 4 juillet*, Oliver Stone, 1989], 276.
- Bowling for Columbine* [Michael Moore, 2002], 276.
- Boxcar Bertha* [Martin Scorsese, 1972], 257.
- Braveheart* [Mel Gibson, 1995], 457.
- Carnal Knowledge* [*Ce plaisir qu'on dit charnel*, Mike Nichols, 1971], 712.
- Carrie* [*Carrie au bal du diable*, Brian de Palma, 1976], 210, 212.
- Chinatown* [Roman Polanski, 1974], 60, 712.
- Close Encounters of the Third Kind* [*Rencontres du troisième type*, Steven Spielberg, 1977], 67.

Copycat [Jon Amiel, 1995], 210.

Corpse Bride [*Les noces funèbres*, 2005], 256.

Cube [Vincenzo Natali, 1997], 230, 476.

Cube² : Hypercube [Andrzej Sekula, 2002], 476.

Cube Zero [Ernie Barbarash, 2004], 476.

Dancing with Wolves [*Danse avec les loups*, Kevin Costner, 1991], 490.

Dangerous Liaisons [*Les liaisons dangereuses*, Stephen Frears, 1988], 133, 136, 414, 432.

Dave [*Président d'un jour*, Ivan Reitman, 1993], 66.

Dead Poet's Society [*Le cercle des poètes disparus*, Peter Weir, 1989], 52.

Dirty Harry [*L'inspecteur Harry*, Don Siegel, 1971], 280.

Duel [Steven Spielberg, 1971], 571.

Easy Rider [Dennis Hopper, 1969], 493, 712.

ET [Steven Spielberg, 1982], 67, 245, 494.

Evita [Alan Parker, 1996], 276.

Eyes Wide Shut [Stanley Kubrick, 1999], 156.

Fahrenheit 9/11 [Michael Moore, 2004], 276.

Ferris Bueller's Day Off [*La folle journée de Ferris Bueller*, 1986], 171.

Fight Club [David Fincher, 1999], 15.

Finding Neverland [Marc Forster, 2004], 478.

Five Easy Pieces [*Cinq pièces faciles*, Bob Rafelson, 1970], 712.

Freaky Friday [Gary Nelson, 1976], 66.

Full Metal Jacket [Stanley Kubrick, 1987], 16, 69, 255.

Gosford Park [Robert Altman, 2001], 277.

Girl With a Pearl Earring [*La jeune fille à la perle*, Peter Webber, 2003], 46.

Good Morning Vietnam [Barry Levinson, 1987], 371.

Halloween [John Carpenter, 1978], 60.

Henry V [Kenneth Branagh, 1989], 643.

Hero [*Héros Malgré Lui*, Stephen Frears, 1993], 281.

Hibernatus [Edouard Molinaro, 1969], 66.

In America [Jim Sheridan, 2002], 277.

In the Cut [Jane Campion, 2003], 214.

Into the Wild [Sean Penn, 2007], 257, 458.

It's Kind of a Funny Story [Anna Boden, Ryan Fleck, 2010], 230.

Jaws [*Les dents de la mer*, Steven Spielberg, 1975], 60, 571.

Johnny Guitar [Nicholas Ray, 1954], 714.

Jurassic Park [Steven Spielberg, 1993], 571.

Jurassic Park II [*Le Monde Perdu*, Steven Spielberg, 1997], 571.

Just a Kiss [Ken Loach, 2004], 277.

L'aveu [Costa-Gavras, 1970], 276.

La Vita è bella [*La vie est belle*, Roberto Benigni, 1997], 478.

Land and Freedom [Ken Loach, 1995], 276.

Marie Antoinette [Sofia Coppola, 2006], 476.

Minority Report [Steven Spielberg, 2002], 124.

Mississippi Burning [Alan Parker, 1988], 276.

Mon Oncle [Jacques Tati, 1958], 354.

Monster House [Gil Kenan, 2006], 155.

Mulholland Drive [David Lynch, 2001], 67, 587.

Munich [Steven Spielberg, 2005], 256.

Les Visiteurs [Jean-Marie Poiré, 1993], 66.

Magnolia [Paul Thomas Anderson, 1999], 245, 319, 464, 478, 490.

Mean Streets [Martin Scorsese, 1973], 60.

Midnight Express [Alan Parker, 1978], 210, 260, 276.

Mina Tannenbaum [Martine Dugowson, 1994], 475.

Moulin Rouge ! [Baz Luhrmann, 2001], 476.

Mrs. Doubtfire [Chris Columbus, 1993], 371.

Nashville [Robert Altman, 1975], 212.

No Country for Old Men [*Non, ce pays n'est pas pour le vieil homme*, Ethan et Joel Coen, 2007], 476.

Payback [Brian Helgeland, 1999], 280.

Pirates of the Caribbean : Dead Man's Chest [*Pirates des Caraïbes - Le secret du coffre maudit*, Gore Verbinski, 2006], 153.

Platoon [Oliver Stone, 1986], 255.

Pleasantville [Gary Ross, 1998], 46, 67.

Poltergeist [Tobe Hooper, 1982], 155.

Pretty Woman [Garry Marshall, 1990], 721.

Psycho [*Psychose*, Alfred Hitchcock, 1960], 214.

Pulp Fiction [Quentin Tarantino, 1994], 280.

Raging Bull [Martin Scorsese, 1980], 705.

Rebel Without a Cause [*La Fureur de Vivre*, 1955], 714.

Rescue Dawn [Werner Herzog, 2006], 458.

Revolutionary Road [*Les noces rebelles*, Sam Mendes, 2008], 98.

Saturday Night Fever [*La fièvre du samedi soir*, John Badham, 1977], 60.

Sideways [Alexander Payne, 2004], 47, 98, 494.

Singin' in the Rain [*Chantons sous la pluie*, Gene Kelly, Stanley Donen, 1952], 47.

Sleeper [*Woody et les robots*, Woody Allen, 1973], 66.

Some Like it Hot [*Certains l'aiment chaud*, Billy Wilder, 1959], 541.

Star Wars [*La guerre des étoiles*, George Lucas, 1977], 60.

Superman [Richard Donner, 1978], 60.

Sweet Sixteen [Ken Loach, 2002], 277.

Tabou [F.W. Murnau, 1931], 710.

Take the Money and Run [*Prends l'oseille et tire-toi*, 1969], 262.

Taxi Driver [Martin Scorsese, 1976], 60, 212.

The Aviator [*Aviator*, Martin Scorsese, 2004], 705.

The Big Lebowski [Joel Coen, 1998], 691.

The Breakfast Club [*Breakfast Club*, John Hughes, 1985], 170.

The Dead Zone [David Cronenberg, 1983], 67.

The Deer Hunter [*Voyage au bout de l'enfer*, Michael Cimino, 1978], 60, 69, 255.

The Descendants [Alexander Payne, 2011], 98.

The Descent [Neil Marshall, 2005], 477.

The Godfather [*Le Parrain*, Francis Ford Coppola, 1972], 60.

The Golden Compass [*A la croisée des mondes - La boussole d'or*, Chris Weitz, 2007], 414.

The Graduate [*Le lauréat*, Mike Nichols, 1967], 210, 494.

The Hurricane [*Hurricane Carter*, Norman Jewison, 1999], 458.

The King's Speech [*Le discours du roi*, Tom Hooper, 2010], 16.

The Last Detail [*La dernière corvée*, Hal Ashby, 1973], 712.

The Navigators [Ken Loach, 2001], 277.

The Passion of the Christ [*La passion du Christ*, Mel Gibson, 2004], 603.

The Shawshank Redemption [*Les Evadés*, Frank Darabont, 1994], 457, 458.

The Snake Pit [*La Fosse aux Serpents*, Anatole Litvak, 1948], 564.

The Straight Story [*Une histoire vraie*, David Lynch, 1999], 457.

The Time Machine [*La Machine à Explorer le Temps*, George Pal, 1960], 67.

The War of the Roses [*La guerre des Rose*, Danny de Vito, 1989], 210.

The Wind That Shakes the Barley [*Le vent se lève*, Ken Loach, 2006], 276.

Thelma and Louise [Ridley Scott, 1991], 476.

They Live [*Invasion Los Angeles*, John Carpenter, 1988], 230.

Three Godfathers [*Le Fils du Désert*, John Ford, 1948], 280.

Titanic [James Cameron, 1997], 457.

Tootsie [Sydney Pollack, 1982], 541.

Unforgiven [*Impitoyable*, Clint Eastwood, 1992], 280, 291, 292.

War of the Worlds [*La Guerre des Mondes*, Steven Spielberg, 2005], 67, 571.

Whatever Works [Woody Allen, 2009], 643.

127 Hours [127 heures, Danny Boyle, 2010], 16.

2001, A Space Odyssey [*2001, l'odyssée de l'espace*, Stanley Kubrick, 1968], 403.

ANNEXES

ANNEXE 1: BIOGRAPHIE DE MILOS FORMAN

Source principale : *Turnaround*, Milos Forman et Jan Novak, Faber and Faber, New York, 1993.

ANNEXE 2: RESUMES DES FILMS DU CORPUS

***One Flew Over the Cuckoo's Nest* (Vol au-dessus d'un nid de coucou), 1975**

Le film se situe dans un institut psychiatrique, dirigé par le Dr Spivey, contrôlé par l'infirmière en chef Ratched qui est, elle, aidé de l'infirmière Pilbow et de trois surveillants. Un nouvel interné arrive, Randall Patrick McMurphy, transféré depuis une prison. Des doutes sont émis au sujet de sa folie, qu'il pourrait feindre pour éviter la prison, et le film se concentre sur l'évolution de ce nouveau patient au sein de l'espace clos psychiatrique, et sur ses diverses interactions, avec les patients ou avec l'autorité.

Scènes ou séquences principales (Plan d'ouverture : la nature autour de l'institut):

- Arrivée de McMurphy dans l'institut : entretien avec le Dr Spivey qui émet des doutes sur sa folie présumée, enregistrement de ses effets personnels, premier contact avec les autres patients (jeu de cartes).
- Première séance de thérapie de groupe pour McMurphy : silence, et clôture dans le chaos quand tous hurlent en même temps.
- *Recreation time* : McMurphy apprend à Chief à jouer au basketball.
- *Medication time* : McMurphy apprend aux patients à jouer au blackjack, puis doit prendre ses premières pilules. Un pari naît : McMurphy parie qu'il fera craquer l'infirmière Ratched au bout d'une semaine.
- Deuxième thérapie de groupe : McMurphy demande à Ratched de changer l'emploi du temps pour qu'ils puissent tous regarder des matchs de baseball à la télévision. Echec (pas assez de voix lors du vote collectif).
- McMurphy parie qu'il peut soulever un lavabo et le jeter par la fenêtre pour aller voir le baseball en ville. Echec.
- Troisième séance de thérapie de groupe : Billy Bibbit parle de ses sentiments pour une femme, Ratched lui rappelle l'importance de ce que sa mère pense de lui. Cheswick relance l'idée du changement d'emploi du temps, et un deuxième vote est proposé. Tout le groupe lève la main (même Chief), mais Ratched précise qu'il faut inclure tous les patients de l'institut, et elle conclut à une minorité de voix. McMurphy fait alors semblant de regarder le match devant le poste de télévision éteint, et les patients viennent jouer le jeu, en criant devant le poste devant une Ratched impuissante.
- McMurphy en entretien avec divers médecins : Ratched reste son problème principal.

- Chief aide McMurphy à sortir des limites de l'institut en escaladant le grillage et McMurphy emmène les patients en bus, puis à la pêche sur un bateau, avec Candy, une de ses compagnes.
- Entretien entre médecins : McMurphy est surtout jugé dangereux, mais pas fou. Ratched tient à le garder pour le soigner malgré tout.
- Deuxième match de basketball, cette fois en équipe. Chief en attaquant et défenseur principal, en dehors des règles du jeu, mais confiant.
- Dans la piscine, McMurphy découvre que son traitement peut durer indéfiniment.
- Quatrième séance de thérapie de groupe : McMurphy découvre que les autres patients du groupe sont presque tous internés volontairement, choisissant de rester enfermés. Le groupe se rebelle contre les lois de l'institut, Cheswick fait une crise, et Chief vient aider McMurphy, qui se bat avec les surveillants. Les trois patients sont punis par une séance d'électrochocs.
- Cinquième séance de thérapie de groupe : McMurphy revient de sa séance d'électrochocs, feint d'avoir subi une lobotomie, puis promet d'être un patient docile.
- McMurphy organise une fête ainsi que son évasion, après le départ de Ratched pour la nuit : Candy et Rose arrivent, une fête de Noël mène à des dégradations des lieux, et McMurphy, pendant qu'il laisse Billy avec Candy avant de s'évader, s'endort.
- Le matin, arrivée de Ratched. Humiliation de Billy par l'infirmière concernant sa nuit avec Candy. Billy se suicide, McMurphy tente d'étrangler Ratched.
- McMurphy a subi une lobotomie, et Chief, après avoir mis fin aux souffrances de McMurphy (il l'étouffe avec un oreiller), soulève le lavabo, brise la fenêtre et s'enfuit.

FIN DU FILM (plan précédant le générique de fin) : Chief s'enfuit dans la nature.

Hair (1979)

Le film, adapté de la pièce de Rado, Ragni et McDermot, jouée à Broadway dès 1968, suit Claude Bukowski qui va à New York, où, avant de partir pour le Vietnam, il rencontre un groupe de hippies mené par Berger.

Plan d'ouverture : la maison de la famille Bukowski.

Scènes ou séquences principales :

- Claude prend le bus pour New York, il découvre les hippies dans Central Park, et Berger et sa tribu lui demandent de l'argent (premier échange).
- Berger et sa tribu louent un cheval. Ils en perdent le contrôle, et Claude le rattrape, croisant le regard d'une jeune femme aussi à cheval (Sheila). Claude explique à la tribu qu'il va rejoindre l'armée, et elle lui propose de découvrir New York en attendant.
- Claude et la tribu prennent des drogues ; Claude apprend que Jeannie est enceinte, de Woof ou de Hud.
- Le matin, Claude s'apprête à partir pour visiter New York, mais Berger remarque une photographie de Sheila dans le journal ; il propose à Claude d'aller la voir lors d'une fête organisée à son domicile publiée dans le journal.
- Berger et la tribu perturbent la fête et se font arrêter.
- Berger utilise l'argent de Claude pour sortir de prison et va chez ses parents pour obtenir l'argent nécessaire à la libération des autres membres.
- Prise de LSD à Central Park : Claude hallucine et se voit épouser Sheila alors que Jeannie lui a proposé de l'épouser pour qu'il ne parte pas au Vietnam.
- Bain de minuit de la tribu et de Claude avec Sheila, mais la tribu cache leurs vêtements et Sheila rentre chez elle. Claude est furieux et il décide de partir (dernier soir avant le conseil de révision).
- Claude passe devant le conseil de révision, qui décide de l'envoyer faire ses classes dans le Nevada.
- Berger et la tribu lisent les lettres de Claude que Sheila a reçues, et ils décident de le rejoindre. L'ex-fiancée de Hud l'accuse de l'avoir quittée, puis elle rejoint la tribu avec son fils.
- Dans le Nevada, Sheila flirte avec un soldat pour lui prendre ses vêtements et sa voiture, puis Berger se coupe les cheveux, met l'uniforme, et vient changer de place avec Claude pour que ce dernier puisse profiter de quelques heures avec la tribu et avec Sheila. Pendant ce temps, le camp se mobilise et Berger, pris pour Claude, est envoyé au Vietnam, où il meurt.
- La nouvelle tribu chante sur la tombe de Berger, et la foule proteste devant la Maison-Blanche (plan final).

Ragtime (1981)

Adaptation du roman de E.L. Doctorow mêlant l'Histoire et la fiction au début du XXe siècle.

Plan d'ouverture : Evelyn Nesbit danse.

Scènes ou séquences principales :

- Coalhouse Walker Jr. accompagne les actualités au piano : on découvre que Stanford White, un célèbre architecte, vient de révéler sa nouvelle statue de Diane modelée à partir du corps d'Evelyn Nesbit, même si le mari de cette dernière, Harry K. Thaw, nie l'implication de sa femme.
- Thaw perturbe la fête de White et le menace de détruire sa statue.
- Présentation de la famille menée par Father (avec Mother et Younger Brother), découverte d'un bébé noir dans le jardin. Mother le ramène dans la maison.
- La police a trouvé la mère (Sarah) et l'amène à la maison de Father. Mother souhaite que Sarah et son bébé restent chez eux.
- Thaw demande à ses avocats de trouver un moyen de faire retirer la statue.
- Madison Square Garden : Thaw tue White d'une balle dans la tête et se fait arrêter.
- Coalhouse Walker Jr. accompagne les actualités au piano : immigration, Ford, le Vice-Président, Houdini, procès de Thaw...
- Préparation de la défense de Thaw : Evelyn doit demander le divorce en échange d'une somme d'argent versée par la mère de Thaw, et prétendre que White la battait (alors que d'après elle, Thaw était violent).
- Procès : Evelyn décrit White comme un homme violent. Younger Brother est intéressé par Evelyn, et la suit dans la rue après la scène du procès.
- Evelyn découvre Tateh qui fait son portrait ; Tateh découvre que sa femme le trompe et quitte New York avec sa fille.
- Coalhouse Walker Jr. passe une audition pour jouer du piano dans un club.
- Tateh vend son premier flipbook et obtient un contrat pour d'autres exemplaires.
- Younger Brother demande à Evelyn de devenir sa compagne.
- Coalhouse Walker Jr. vient chez Father et demande à voir Sarah. Il découvre son bébé et promet de revenir.
- Thaw est acquitté en raison de problèmes mentaux. Il s'insurge contre ce verdict en revendiquant sa santé, mais il est condamné à passer un certain temps en Asile pour Criminels.

- Evelyn fait la fête et pense avoir le monde à ses pieds (danseurs, avocats, banquiers...).
- Les avocats d'Evelyn la menacent de révéler son adultère avec Younger Brother (ce qui supprimerait tout gain), si elle n'accepte pas les 25000 dollars au lieu du million promis. Elle signe. C'est la mère de Thaw qui demande le divorce, puisque son fils est jugé incapable de prendre des décisions pour problèmes mentaux. Younger Brother insiste pour qu'elle rencontre Father et la famille pour discuter d'autres voies légales, mais Evelyn, bien qu'elle ait accepté, ne vient pas.
- Coalhouse Walker Jr. réussit à convaincre Sarah de l'épouser. Sur le chemin du retour, sa voie est bloquée par un camion de pompiers, et pendant qu'il va se plaindre auprès d'un policier, les pompiers dégradent sa voiture. Il demande réparation, sans succès, et se fait arrêter pour perturbation de l'ordre public.
- Father paie l'amende, Coalhouse promet de revenir vers Sarah. Il cherche à obtenir justice auprès de divers avocats, en vain.
- Father explique à Sarah qu'il n'y a aucun recours juridique pour Coalhouse, malgré les critiques de Younger Brother qui trouve la vérité déformée.
- Sarah essaie de contacter le Vice-Président, et, considérée comme une menace (elle hurle son nom dans une foule), elle est battue par des policiers. Elle meurt de ses blessures.
- Coalhouse forme un groupe (avec certains membres du club où il jouait) et attaque la caserne de pompiers. Il exige que Conklin, leur chef, lui soit remis.
- Younger Brother cherche à protéger Walker, en l'avertissant des dangers d'un retour à la maison (surveillée). Il devient ensuite membre du groupe et les aide à faire des bombes.
- Attaques du groupe (caserne, Bibliothèque Morgan).
- Father et Mother quittent New Rochelle en attendant que les choses se calment.
- Evelyn est actrice, Tateh réalisateur. Tateh rencontre Mother et sa famille.
- Bibliothèque Morgan : Father parle à Coalhouse, tentant de le convaincre de se rendre. Coalhouse accepte à condition que son groupe puisse partir d'abord. Father est libéré aussi, Coalhouse se rend, mais Waldo donne l'ordre de tirer, et Walker meurt sur les marches de la Bibliothèque Morgan.
- Evelyn danse, Father observe Mother, qui part avec Tateh et les enfants (dont le fils de Sarah et de Coalhouse), Thaw est libéré de l'Asile, Houdini continue ses tours, la guerre est déclarée. Dernier plan : Evelyn dansant en couple.

Amadeus (1984)

Tiré de la pièce de Peter Shaffer, le film présente essentiellement la relation complexe qu'entretient Antonio Salieri avec son idole et rival Wolfgang Amadeus Mozart.

Premier plan : les rues près de la résidence de Salieri (âgé).

Scènes ou séquences principales :

- Salieri tente de se suicider en hurlant ses remords envers la mort de Mozart qu'il dit avoir causée.
- Transporté dans un asile, il reçoit la visite d'un prêtre qui vient recevoir sa confession.
- Salieri commence par parler de son adoration pour Mozart depuis l'enfance. Puis son père meurt étouffé, et il commence une carrière musicale l'emmenant jusqu'au titre de Compositeur de la Cour auprès de Joseph II.
- Première découverte de Mozart adulte : choc de Salieri face à la vulgarité et à l'infantilité du compositeur.
- Réception de Mozart par Joseph II, qui lui commande un opéra. Mozart insiste pour qu'il soit en allemand (*L'Enlèvement au Sérail*). Victoire des germaniques, au sein de la Cour, sur les Italiens. Parallèlement, Salieri se retrouve humilié par Mozart, qui prouve sa supériorité musicale devant la Cour (réécriture de la marche de Salieri). Salieri exprime sa colère envers le divin, qui lui donne le désir de créer, mais qui le prive de talent.
- Succès de *L'Enlèvement au Sérail* malgré quelques critiques de la Cour, et jalousie de Salieri envers Mozart concernant sa liaison avec sa cantatrice favorite, Cavalieri. Parallèlement, Mozart déclare qu'il va épouser Constanze Weber.
- Leopold Mozart ordonne à son fils d'attendre sa venue pour épouser Constanze, et maintient l'approbation du Prince-Archevêque Colloredo malgré les impertinences de Wolfgang. Ce dernier désobéit.
- Mozart refuse de soumettre ses œuvres pour obtenir un poste qui lui permettrait de gagner de l'argent autrement que par ses opéras. Constanze objecte et, à l'insu de Mozart, apporte ses compositions à Salieri, qui siège au comité. Détruit par la perfection des pages, qu'il juge divine, et ainsi injuste et cruelle, il jure de réduire cet instrument de Dieu à néant.

- En répandant des rumeurs sur Mozart, Salieri s'assure que personne ne l'emploie comme professeur. Mozart vient lui demander de lui prêter de l'argent en attendant que sa nouvelle œuvre lui apporte gloire et richesse.
- Leopold Mozart arrive chez son fils.
- Salieri offre, anonymement, une servante à la famille Mozart, pour qu'elle lui serve d'espionne. Il découvre que Mozart prépare les *Noces de Figaro* et en informe la Cour, qui convoque Mozart, et qui lui rappelle la censure imposée sur l'œuvre théâtrale. Mozart réussit à convaincre Joseph II que son opéra ne provoquera pas de rébellion chez le peuple.
- Conflit avec Orsini-Rosenberg à propos du ballet présent dans l'opéra (interdit par Joseph II). Salieri ment à Mozart lorsqu'il promet de l'aider, mais Joseph II, devant l'absurdité du résultat, ordonne le rétablissement de la musique pour ce passage.
- Echec de l'opéra en raison du bâillement de l'empereur, mais Salieri est émerveillé par l'œuvre.
- Salieri présente son propre opéra, encensé par Joseph II.
- Mort de Leopold Mozart et révélation de *Don Giovanni*.
- Mozart sombre dans l'alcool et la fatigue, et Salieri utilise le costume de Leopold pour commander un *Requiem* à Mozart de manière anonyme (pour se l'approprier ensuite après la mort du compositeur et le révéler à Vienne lors de ses funérailles), lui rappelant le fantôme de son père à chaque visite.
- Hommage à Mozart de la part de la troupe de Schikaneder, qui commande ensuite, à Mozart, *La Flûte Enchantée*.
- Mozart affirme que le *Requiem* le tue à petit feu, et il peine à finir *La Flûte Enchantée*.
- La mère de Constanze convainc sa fille de quitter Wolfgang.
- Wolfgang s'évanouit lors de la représentation de la *Flûte Enchantée*. Il est ramené chez lui par Salieri.
- Rédaction de la fin du *Requiem*, dictée par Mozart à Salieri.
- Mort de Mozart à l'arrivée de Constanze et de leur fils.
- Enterrement de Mozart, et le vieux Salieri, ayant terminé son récit, quitte le prêtre et absout les fous de l'asile.

Dernier plan : Salieri en fauteuil roulant, le visage vers le ciel, les yeux fermés, emmené pour sa toilette.

Valmont (1989)

Adapté librement des Liaisons Dangereuses de Choderlos de Laclos, le film explore le libertinage de deux personnages majeurs, Madame de Merteuil et le Vicomte de Valmont, dont les actes mèneront à divers dénouements, certains tragiques.

Premier plan : le couvent de Cécile de Volanges.

Scènes ou séquences principales :

- Madame de Merteuil accompagne Madame de Volanges, qui vient sortir sa fille Cécile du couvent, pour la marier.
- Cécile rencontre le Vicomte de Valmont et découvre les codes sociaux que lui enseigne Madame de Merteuil.
- Merteuil tente de convaincre son amant, Gercourt, de rester davantage avec elle.
- Merteuil découvre l'identité du futur mari de Cécile, homme qui, selon la rumeur, aurait eu du mal à se débarrasser de sa maîtresse : Gercourt (humiliation pour Merteuil).
- Arrivée de Merteuil au Château de Madame de Rosemonde : elle demande à Valmont de prendre la virginité de Cécile pour humilier Gercourt. Valmont refuse, et affirme vouloir conquérir Madame de Tourvel, une jeune femme mariée et prude (pari avec Merteuil : s'il réussit, il obtient le corps de Merteuil ; sinon, il s'enferme dans un monastère).
- Madame de Volanges révèle à Merteuil que sa fille semble avoir des secrets. Merteuil gagne la confiance de Cécile et découvre qu'elle échange des lettres d'amour avec son professeur de musique, Danceny.
- Merteuil dicte à Cécile une lettre à Danceny. Puis elle révèle à Volanges la manière qu'a Danceny de donner ses lettres à Cécile (dans la harpe), et Danceny est pris sur le fait.
- Merteuil dicte à Danceny une lettre pour Cécile, pour lui fixer un rendez-vous secret.
- Echec, selon Merteuil, du rendez-vous de Danceny et Cécile dans la petite maison (musique et échange de lettres, mais pas d'union physique).
- Tourvel reçoit une lettre de Volanges qui la met en garde contre Valmont. Ce dernier tente de séduire Tourvel, qui est convaincue temporairement par un repas en pleine nature, mais qui révèle ensuite les mots de la lettre, et Valmont quitte la scène.

- Danceny démontre ses aptitudes au combat à l'épée face à Gercourt dans une séance d'entraînement.
- Tourvel tombe peu à peu amoureuse de Valmont.
- Valmont séduit Cécile en pensant à Tourvel.
- Union de Valmont et de Tourvel. Celle-ci souhaite quitter son mari, et Valmont l'abandonne.
- Valmont vient obtenir sa récompense chez Merteuil : elle s'offre à lui sans intérêt (humiliation) et Valmont lui déclare la guerre.
- Danceny est prêt à défier Gercourt en duel pour Cécile, mais Valmont, devenu le messager, dicte à Cécile une lettre qui affirme que Merteuil lui a conseillé d'épouser Gercourt et de garder Danceny comme amant. Comme prévu, Danceny vient menacer Merteuil, et la force à écrire une lettre pour se rétracter.
- Tourvel revient chez Valmont. Après une nuit ensemble, elle le quitte.
- Valmont suggère à Merteuil de l'épouser : elle rit et révèle Danceny dans son lit.
- Valmont propose à Cécile de partir avec lui (il prétend que Danceny l'attend), mais elle refuse et Volanges et Merteuil apparaissent.
- Alors que la vérité a éclaté, Danceny demande un duel avec Valmont. Ce dernier s'enivre et meurt rapidement.
- Mariage de Cécile avec Gercourt. Cécile révèle à Rosemonde qu'elle est enceinte de Valmont. Tourvel dépose une rose sur la tombe de Valmont (dernier plan).

***The People vs. Larry Flynt* (Larry Flynt, 1996)**

Le film se concentre sur les obstacles légaux que rencontre Larry Flynt, créateur du magazine pornographique Hustler, au cours de sa carrière.

Premier plan : la maison de ses parents dans le Kentucky (Flynt enfant).

Scènes ou séquences principales :

- Enfance de Flynt : vente d'alcool fait maison avec son frère pour se sortir de la pauvreté. Larry jette une cruche à la tête de son père, qui boit son alcool.
- Larry et son frère patrons d'un bar où dansent des strip-teaseuses. Althea, une mineure, devient la compagne de Larry.

- Larry crée une newsletter qui intéresse le public. Il a l'idée d'un magazine, différent de *Playboy*, plus centré sur les photographies.
- Première séance photographique : les lois freinent la révélation des parties intimes du corps. Larry insiste.
- Echec du premier numéro, personne n'ose le vendre.
- Un photographe lui vend des clichés de Jackie Kennedy nue. *Hustler* fait la une, les ventes explosent.
- Réaction d'un groupe de conservateurs à Cincinnati, dirigé par Charles Keating : mise en garde contre le magazine, déclaration d'une purge nécessaire au bien-être du pays.
- Larry devient millionnaire.
- Mariage de Larry et d'Althea.
- Arrestation de Larry pour atteinte aux bonnes mœurs et association de malfaiteurs.
- Alan Isaacman, l'avocat de Larry, défend ce dernier avec ferveur lors du procès, rappelant l'importance de la liberté d'expression, mais Flynt est condamné à 25 ans de prison, sans liberté sous caution possible.
- Isaacman gagne en appel.
- Flynt apprend que des vendeurs ont été arrêtés en Georgie ; il part vendre le magazine lui-même et se fait arrêter.
- Ruth Carter contacte Flynt. Il la rencontre, est conquis par ses idées, a une épiphanie, et se fait baptiser malgré les objections d'Althea, donnant ensuite à *Hustler* un angle religieux qui ne plaît pas à son équipe.
- Flynt refuse la transaction proposée par le Procureur, qui est touché par la conversion de Flynt, et il décide donc de plaider (pour l'arrestation en Georgie).
- Flynt reçoit deux balles dans le ventre à la sortie du tribunal (Isaacman est touché le premier).
- Isaacman s'en sort indemne, Flynt est paralysé. Il abandonne la religion et Ruth Carter. Retour de *Hustler* à ses racines.
- Nouveau domicile des Flynt : Hollywood.
- Enfermement et consommation de drogues (douleur extrême) pour le couple, de 1979 à 1983.
- Chirurgie pour Flynt : section du nerf causant la douleur.
- Flynt arrête les drogues immédiatement, mais Althea ne parvient pas à décrocher.
- Retour de Larry à la tête de l'édition, gérée, en son absence, par son frère.

- Flynt montre à un journaliste une vidéo de John DeLorean, piégé par le FBI dans une affaire de drogues. La vidéo fait scandale.
- *Hustler* publie une fausse publicité Campari, suggérant que Jerry Falwell, figure religieuse respectée, a eu une relation incestueuse avec sa mère.
- Flynt est appelé à comparaître pour révéler la manière dont il s'est procuré la vidéo DeLorean. Il refuse (refus publié dans le journal), et Isaacman tente de convaincre le juge Mantke que Flynt est juste maniaco-dépressif et sous traitement. Mantke lance un mandat d'amener.
- Flynt est amené de force au tribunal, mais il continue de garder ses sources secrètes, tout en tournant le tribunal en ridicule. Le juge le condamne à une astreinte de 10000 dollars par jour tant qu'il refuse de répondre.
- Flynt paie l'astreinte en billets, apportés dans des sacs poubelles et déversés sur le sol devant le juge. Il révèle sa couche culotte, faite avec le drapeau américain. Mantke ordonne son arrestation, fixant la caution à 50000 dollars et lui interdisant de quitter l'Etat de Californie.
- Flynt part en jet dans un autre Etat. A Mantke, qui lui demande de justifier cette désobéissance, il répond par des histoires qui n'ont pas de lien avec l'affaire DeLorean. Puis il congédie Isaacman et crache sur le juge, qui ordonne qu'il soit bâillonné. Flynt lance une orange. Le juge finit par le condamner à 15 mois de prison psychiatrique, sans liberté sous caution possible.
- Althea a le SIDA.
- Falwell découvre la fausse publicité et poursuit Flynt pour diffamation et préjudice moral, demandant 40 millions de dollars. Althea engage Isaacman à nouveau pour la défense.
- Flynt décide de passer à la contre-attaque : il poursuit Falwell pour avoir photocopié le magazine sans autorisation avant d'envoyer les copies à des donateurs (contrefaçon).
- Jugement : pas de diffamation, mais condamnation pour préjudice moral de 200000 dollars.
- Mort d'Althea.
- Flynt fait appel contre Falwell : il demande à Isaacman de plaider devant la Cour Suprême (la Cour accepte car Flynt est soutenu par le New York Times, par l'Association de la Presse et par l'Association des Dessinateurs de Presse).
- Keating aide Falwell en lui fournissant ses archives (magazines de Flynt).
- Victoire de Flynt défendu par Isaacman.

Dernier plan : Flynt sourit en regardant une vidéo d'Althea (puis images fixes de personnages dont les évolutions sont révélées par du texte).

Man on the Moon (1999)

Le film présente Andy Kaufman, de son avancée dans le monde du show-business jusqu'à sa mort, à l'âge de 35 ans (1984).

Premier plan : Andy adulte, face à la caméra, vient parler aux spectateurs.

Scènes ou séquences principales :

- Andy s'assure d'avoir de bons spectateurs avant d'envoyer le film de sa vie.
- Enfance : le père d'Andy ne comprend pas ses jeux (animer un show dans sa chambre comme si les murs étaient des spectateurs).
- Premier show d'Andy adulte révélé au spectateur : chanson pour enfant, peu appréciée du public. Le gérant du club le licencie.
- Catch a Rising Star (Improv) : de blagues ratées à une bonne imitation d'Elvis, le public passe de l'ennui à l'admiration.
- George Shapiro, agent, le contacte après sa prestation.
- Repas avec Shapiro : il devient son agent, fasciné par la difficulté que représente Andy (où le faire engager ?) et par ses extravagances.
- Shapiro reçoit un appel de Tony Clifton, qui le met en garde envers Kaufman.
- Méditation d'Andy, qui apprend que le silence est le secret de la comédie.
- Saturday Night Live : numéro *Mighty Mouse* fondé sur le silence. Succès d'Andy.
- Andy dans le bureau de Shapiro: contrat avec la série *Taxi*, qu'il accepte difficilement. Il rédige ses conditions.
- Shapiro présente ces conditions à la chaîne (participation de Clifton, méditation sur le tournage...). La chaîne demande à Shapiro de se renseigner sur Clifton.
- Shapiro va voir Clifton sur scène : il découvre un mauvais chanteur, vulgaire et agressif envers le public. En coulisses, il découvre que c'est Andy déguisé. Il rencontre le complice d'Andy, Bob Zmuda.
- Shapiro révèle l'identité de Clifton à la chaîne, jouant sur le prix : la chaîne obtient deux comiques pour le prix d'un. Elle accepte.
- Andy ne supporte pas *Taxi*.

- Le *Kaufman special*, permis par la chaîne, n'est pas respecté. Il aimerait démissionner mais est piégé par le contrat. Shapiro va le faire passer dans plusieurs facultés, et tenter de vendre son *kaufman special*.
- Le public n'est intéressé que par le personnage de *Taxi*. Comme punition, Kaufman lit *The Great Gatsby* en entier.
- Andy recrute deux prostituées pour l'aider à semer le chaos sur le plateau de *Taxi* en tant que Clifton. Clifton se fait licencier, Andy est ravi car la presse s'est intéressée au tapage et ainsi à Clifton.
- Clifton se fait engager partout, car les gérants croient obtenir Kaufman (rumeurs que Clifton est Kaufman).
- Andy et Zmuda apparaissent sur scène en même temps (Zmuda en Clifton), pour mettre fin aux rumeurs.
- Kaufman découvre le catch : il décide de devenir le meilleur catcheur de la pire façon, et se lance dans des combats face à des femmes. Le public féminin est enragé.
- Une des combattantes devient la compagne de Kaufman (Lynne).
- Memphis : combat de catch face à Foxy Jackson, envoyée par Lawler, le roi de Memphis. Kaufman gagne.
- Shapiro préfère que Kaufman fasse des numéros différents, et il lui obtient d'être animateur invité de *Fridays*, en direct, avec carte blanche.
- Kaufman en conflit avec les dirigeants du show juste avant le direct (il n'a pas carte blanche, mais il n'a rien dit avant le jour du tournage). Il nie, face caméra, le happening qui vient de se produire, et fait de la publicité pour son match de catch à Memphis avant d'être coupé par une page de publicité.
- Kaufman vs. Lawler : insultes d'Andy envers Lawler et le public, match, et blessure d'Andy (minerve).
- Shapiro tente de faire engager Andy à nouveau par l'équipe de *Saturday Night Live* en promettant qu'Andy va s'excuser face à Lawler.
- *Late Night with David Letterman* : Lawler et Kaufman sont invités. Nouveau conflit en direct.
- Kaufman n'est pas repris par *Saturday Night Live* (décision du public).
- On découvre que Lawler était dans le coup avec Andy, et que Shapiro était au courant.
- Le groupe de méditation d'Andy ne souhaite plus sa présence.

- Andy découvre un kyste sur son corps. Il en fait un show à Improv (venir toucher le kyste d'une célébrité), après avoir appris que la série *Taxi* venait d'être annulée.
- Andy annonce à son équipe qu'il a un cancer du poumon. Certains n'osent pas y croire. Sa sœur est convaincue qu'il s'agit d'un numéro.
- Andy tient à faire un spectacle à Carnegie Hall : de l'énergie positive du début à la fin.
- Traitement d'Andy et Carnegie Hall : dons au public (beau spectacle, cookies...).
- Aux Philippines, tentative d'Andy de se faire guérir par un médecin miraculeux. Il découvre la supercherie, et rit.
- Enterrement d'Andy : diffusion d'une vidéo dans laquelle il s'adresse aux personnes présentes.
- *The Comedy Store* : Clifton sur scène chante *I Will Survive*. La camera révèle Zmuda dans le public.

Dernier plan: le portrait d'Andy en néon lumineux, aux côtés de portraits d'autres comiques célèbres.

***Goya's Ghosts* (2006)**

Le film présente divers événements vécus par l'Espagne de la fin du XVIIIe siècle au début du XIXe, vus à travers Francisco Goya, Lorenzo Casamares et Inès Bilbatua, les trois personnages principaux.

Premier plan : gravures de Goya.

Scènes ou séquences principales :

- Au Saint-Office, les dessins de Goya choquent. Lorenzo se propose comme meneur d'une lutte sans merci contre les hérétiques. Le Père Gregorio accepte.
- Goya peint le portrait d'Inès Bilbatua.
- Goya peint le portrait de Lorenzo, qui remarque le portrait d'Inès.
- Goya peint le portrait de la reine Marie-Louise à cheval pendant que le roi Charles IV chasse.
- Lorenzo enseigne à son groupe à reconnaître les hérétiques.
- Inès dîne dans une auberge, et refuse de manger des porcelets. Elle est détectée par des membres du Saint-Office, qui la considèrent hérétique.

- Inès est convoquée par le Saint-Office, qui la torture pour qu'elle avoue qu'elle pratique le judaïsme.
- Tomas Bilbatua, le père d'Inès, implore Goya de parler au Saint-Office pour que sa fille soit libérée.
- Goya réalise le *Caprice* « Ce que peut un tailleur ».
- Visite de Lorenzo chez Goya : il découvre son portrait achevé, et apprend que Bilbatua a déjà payé et qu'il souhaite que Lorenzo fasse un geste envers Inès.
- Lorenzo séduit Inès dans les cachots.
- Invité à dîner chez la famille Bilbatua, Lorenzo se retrouve torturé et signe un papier déclarant qu'il est un singe qui veut détruire le Saint-Office (Bilbatua souhaite prouver qu'une déclaration faite sous la torture n'est pas gage de vérité). Bilbatua le menace d'utiliser cette déclaration s'il n'agit pas en faveur d'Inès.
- Lorenzo apporte le don de Bilbatua à Gregorio, ainsi que la requête du donneur (libération d'Inès). Refus de Gregorio, qui n'accepte que l'argent. Lorenzo retourne voir Inès (seconde séduction).
- Bilbatua présente la confession de Lorenzo au Roi et demande son aide.
- Gregorio reçoit le papier et apprend que Lorenzo a fui.
- Confiscation du portrait de Lorenzo peint par Goya. Il est brûlé en public. Goya entend des sons aigus déchirants.
- Révélation du portrait de la reine : le couple royal apprécie peu. Le Roi apprend que le Roi de France (son cousin) a été guillotiné.
- Quinze ans plus tard : la France envahit Madrid, Joseph Bonaparte est sur le trône (1808). Goya, sourd, voit les horreurs des crimes commis au nom de la liberté.
- Fin de l'Inquisition. Inès est libérée. Elle rentre chez elle, découvrant les corps des membres de sa famille. Elle arrive chez Goya, et demande où est sa fille (elle révèle avoir eu un bébé avec Lorenzo).
- Gregorio est condamné à mort par Lorenzo, à présent avec les Français.
- Goya amène Inès à Lorenzo. Il nie leur union. Il ment lorsqu'il l'invite à suivre un de ses gardes pour voir sa fille.
- Lorenzo demande à Gregorio ce qui serait arrivé à un enfant né dans les cachots du Saint-Office. Gregorio négocie avant de répondre (mort paisible).
- Lorenzo traque Alicia, la fille d'Inès. Il découvre qu'elle s'est enfuie d'un orphelinat à l'âge de onze ans.

- Alicia se prostitue dans les Jardins d'El Pardo. Goya l'identifie (elle a le même visage que sa mère).
- Goya vient demander à Lorenzo comment contacter Inès et lui parle d'Alicia.
- Lorenzo tente de convaincre Alicia de quitter le pays. Elle croit qu'il veut la vendre à un harem en Amérique, hurle et s'enfuit.
- Lorenzo explique à Goya que réunir la mère et sa fille est une mauvaise idée puisqu'Alicia lui ferait honte. Goya le force à révéler où il a envoyé Inès, puis il va la récupérer dans un asile. Inès ne cesse de revivre sa grossesse, de chercher son bébé (décalage temporel).
- Goya trouve Alicia dans une taverne, mais avant de pouvoir lui parler d'Inès en détails, des Français viennent enlever toutes les jeunes femmes de la taverne. Dans la confusion, Inès entre dans la taverne, trouve un bébé et le prend pour sa fille.
- Goya vient confronter Lorenzo, l'accusant d'avoir organisé cette déportation. Il avoue, et est fier de lui faire quitter un pays décadent.
- L'armée britannique avance vite et sera bientôt en Espagne. Lorenzo se prépare à fuir. Intercepté sur sa route, il est arrêté (1814).
- Les Britanniques interceptent la roulotte des jeunes femmes enlevées, et les récupèrent, y compris Alicia.
- L'Inquisition reprend le pouvoir, Gregorio à sa tête, et elle condamne Lorenzo à mort. Il refuse de se repentir pour échapper à l'exécution.
- Exécution publique de Lorenzo (garroté). Inès, dans le public, lui montre son bébé et il sourit légèrement avant de mourir. Alicia l'observe sans le reconnaître (au balcon avec les Britanniques).
- Inès suit le corps de Lorenzo sur une charrette, tenant son bébé fermement, et Goya suit Inès (dernier plan).

ANNEXE 3 :
TRADUCTION DES CITATIONS ANGLAIS → FRANÇAIS

Hormis les citations tirées d'œuvres dont la traduction en français a été publiée, les traductions ci-dessous ne sont pas officielles (mais suffisamment fidèles pour permettre une compréhension adéquate des termes originaux). Les citations officielles, tirées d'œuvres traduites en français, sont paginées. Une absence de précision des pages signifie une citation non officielle. Les œuvres en français sont les suivantes :

- Ken Kesey, *Vol au-dessus d'un nid de coucou*, traduction de Michel Deutsch, Editions Stock, 2002.
- E.L. Doctorow, *Ragtime*, Bibliothèque pavillons, Robert Laffont, traduit de l'anglais par Janine Hérisson, 2005.
- Milos Forman et Jan Novak, *Et on dit la vérité (Turnaround)*, *Mémoires*, Robert Laffont, Collection Vécu, Paris, 1994

Les traductions correspondent soit à une citation menant à une note de bas de page (le chiffre de la note sera précisé avant la traduction), soit à une citation provenant des films (la page sera précisée ainsi que le texte original avant la traduction).

Introduction

P. 2 : « Caslav », « Bohemia », « Prague », « Apprenticeship », « Czech films », « New York », « American movies » : « Caslav », « Bohême », « Prague », « Apprentissage », « films tchèques », « New York », « films américains ».

P. 2 : « banned for all time » ou « longer for shorter » : « interdit à vie », « plus long semble plus court ».

2: « Chaque fois qu'on peut, dans un film, rattacher une scène à un moment de sa propre vie, on a de bonnes chances de la rendre plus crédible, plus riche de résonances. Je n'ai jamais réalisé, à proprement parler, d'œuvre autobiographique, mais tous mes films fourmillent d'allusions voilées et détournées à d'obscurs événements de mon existence ». *Et on dit la vérité*, p. 71.

7 : « La première de toutes les séparations que j'ai vécues dans ma vie se produisit lors de l'arrivée des Allemands », p. 20.

9 : « des ravages du stalinisme qui, tel un ouragan, s'abattait sur le pays et sur ses habitants », p. 102.

10 : « Pendant l'Occupation, les Allemands s'approprièrent tous les œufs produits dans les territoires occupés pour ravitailler leurs armées », p. 26.

11 : « L'étau de la guerre se resserrait de plus en plus sur l'Europe », p. 47.

12 : « Dans cette Europe centrale prise en tenaille entre les Hitler et les Staline, les Tchèques avaient besoin de rire énormément pour préserver leur santé mentale », p. 330.

13 :

Ils faisaient en sorte que la Tchécoslovaquie reste complètement coupée du monde. C'est peut-être pour lutter contre cette impression d'isolement que je pris l'habitude,

avec Ivan Passer, d'aller pique-niquer à l'aéroport de Ruzyně. Etendus sur l'herbe en bout de piste, nous nous passions une bouteille de vin et regardions des tonnes d'acier rugissantes s'élever au-dessus de nos têtes, en essayant de deviner leur destination », p. 151.

15 : « L'histoire était directement inspirée par les problèmes de ma vie de tous les jours », p. 128.

17 : « [je] fus tout de suite captivé », p. 273.

18 : « ce geste romantique, si typiquement américain », p. 331.

19 : « qui m'avait tout de suite accroché », p. 330.

20 : « J'avais souvent vécu moi-même, dans la Tchécoslovaquie communiste, des situations de ce type.

», p. 330.

21 : « Ce qui me parlait surtout était la similitude avec ma propre vie : j'avais à deux reprises subi des régimes politiques dans lesquels des croisades anti-pornographes - ou anti-pervers, puisqu'ils étaient ainsi nommés - avaient mené aux pires censures

J'en fus témoin, et non seulement personne ne s'opposait à ces oppressions, tout le monde les applaudissait ».

26 : « Cette lutte entre la stabilité et l'agitation, le conformisme et la contestation ».

Première partie

27 : « l'éternel conflit entre l'individu et l'institution », p. 274.

28 : «

La vie en société ne serait pas possible sans les orphelinats, les écoles, les tribunaux, les administrations et les hôpitaux psychiatriques ; mais à peine existent-elles que ces institutions se mettent à nous contrôler, à nous enrégimenter, à diriger nos existences.

», *ibid.*

29 : « La loi est indispensable à la liberté ».

30 : « depuis le début des gouvernements organisés, il y a toujours eu des individus qui essaient de les manipuler pour leurs propres bénéfices ».

31 : « de nos jours, la liberté n'est plus que ce qu'il reste après les exigences légales de chacun ».

P. 17 : « my life as Pornographer, Pundit and Social Outcast » : « ma vie comme pornographe, érudit et exclu social »

P. 18: « you can't show the vagina » : « ».

P. 20 : « you can't show the genitalia » : «

».

P. 20 : « You believe God created man ? [...] God created woman ? [...] Then surely the same God created her vagina and who are you to defy God ? » : «

»

P. 20 : « I could get in trouble for printing these pictures. There's laws ! » : « Je pourrais avoir des ennuis en imprimant ces photographies. Y a des lois ! ».

P. 21 : « if a kid gets caught drinking beer in a tavern, we don't ban Budweiser across the nation » : « si un gamin se fait choper en train de boire une bière dans une taverne, on n'interdit pas Budweiser dans tout le pays ».

33 : « La loi exige-t-elle que tous les arbres soient coupés parce que quelques jeunes pourraient grimper dessus et tomber ? Bien sûr qu'il existe des risques d'accident...Mais ce n'est pas une raison pour imposer un régime de sécurité gris et morne à tout le monde ».

P. 26 : « women posed in a lewd and shameful manner » : «

».

P. 27 : « you should be playing sports » : « ».

P. 27 : « without the business, there's no show » : «

».

P. 28 : « this is great business. You get two Andy Kaufmans for the price of one » : «

».

P. 29 : « my celebrity cyst » : « ».

P. 33 : « well, there it is ! » : « ».

P. 34 : *Joseph II*: 'Well, what do you have for me today?' / *Chambellain*: 'Your Majesty, Herr Mozart.' / *Joseph II*: 'Yes, what about him?' / *Chambellain*: 'He's here.' / *Joseph II*: 'Haha. Well, there it is. Good!' : « » / «

»./ « » / « »./ «

».

P. 34 : « let's have some fun ! » : « ».

P. 34 :

Mozart: '[My opera] is full of German virtues.' / *Salieri*: 'Excuse me Majesty, but what do you think these could be? Being a foreigner, I would love to learn.' / *Joseph II*: 'Well, tell him Mozart. Name us a German virtue.' / *Mozart*: 'Love, Sire.' / *Salieri*: 'Oh, love, of course, in Italy we know nothing about love.' / *Mozart*: 'No, I don't think you do. I mean watching an Italian opera, all these male sopranos screeching, stupid fat couples rolling their eyes about, that's not love, that's just rubbish! Majesty, you choose the language, it will be my task to set it to the finest music ever offered a monarch.' / *Joseph II*: 'Well, there it is. Let it be German.'

« » / «

»./

« »./ « »./ «

» / «

» / «

».

P. 35 : *Joseph II*: 'Well, Mozart, a good effort! Oh well, decidedly that, an excellent effort! You have shown us something...quite new tonight. / *Mozart*: '[...] You really liked it sire?' / *Joseph II*: 'Well of course I did, it's very good!'

«

» / «

» / «

».

P. 35 : « Don't take it too hard. Your work is ingenious! It's quality work. And there are simply too many notes. That's all! Just cut a few and it will be perfect! » : «

».

P. 36 : 'Of course now and then, just now and then, it seems a touch...Occasionally, it seems to have...er...ha...how shall one say, er...? How shall one say Direktor?' / 'Too many notes your Majesty?' / 'Exactly, very well put, too many notes! I think I'm right in saying that, aren't I Court Composer?' : «

» / «

» / «

».

P. 39 : « is this the wild steed that I am to conquer today ? Oh dear ! » : « Est-ce là le bel étalon que je dois conquérir aujourd'hui ? Oh mon Dieu ! ».

P. 40 : *Goya*: "How do you want history to perceive you?" / *The Queen*: "The way I am, young and beautiful." → « Comment voulez-vous que l'histoire vous perçoive ? » / « Comme je suis, jeune et belle ».

45 : « Les artistes s'engraissaient, à condition de renoncer à s'exprimer », p. 105.

46 : « préjudice économique », p. 222.

P. 52 : « Mozart was lucky the emperor yawned only once. Three yawns, and the opera would fail the same night. Two yawns, within a week at most. With one yawn, the composer could still get/Nine performances » : «

».

P. 52 : « I like Byron but I can't dance to it » : « j'aime bien Byron mais ça ne me fait pas swinguer ».

P. 53 : « What is this ? I don't understand. Is it modern ? » : « Qu'est-ce que c'est que ça ? Je ne comprends pas. C'est moderne ? ».

47 : « Les gens prennent la loi au sérieux, même lorsque son application est bête et mène à des tragédies ».

48 : « des personnes qui suivent les lois coûte que coûte ».

54 : « No one had ever heard of fire caused by children's art, but there was a law just to make sure. So the art came down » : « personne n'avait entendu parler d'incendies causes par des dessins d'enfants, mais il existait une loi, créée juste au cas où. L'art a donc été retiré des murs ».

P. 56 : « peas....and onions...er.... » : « Des petits pois...et des oignons...euh... ».

P. 56 : « tell me what the truth is » : « dites-moi quelle est la vérité que vous attendez ».

P. 57 : « do you see how I hold my fan? » : « ».

P. 58 : « if you allow your hand to be held too long, men will take it as an encouragement » : « ».

P. 58 : « is this your first opera madam ? » : «

».

P. 58 : « should I answer ? » : « ».

P. 58 : « well, if you do answer, the man will take it as an invitation. If you don't, a gentleman will know he should leave » : «

».

52 : « le théâtre commercial, compartimenté, sans risques, d'un ordre méthodique et presque militaire, ne présentait plus aucun rapport intéressant avec le monde réel tumultueux et chaotique des années 1960 ».

54 : « Il ne m'était arrivé qu'une ou deux fois, jusque-là, de voir des *musicals* dont chaque air, chaque chanson était un véritable joyau. Quand le rideau fut tombé, je me précipitai vers les coulisses, en proie à une grande excitation, pour féliciter les membres de la troupe », p. 306.

55 : «

Parmi les valeurs défendues par la contre-culture, certaines avaient été assimilées dans le grand courant de la mentalité américaine, d'autres avaient été rejetées, d'autres oubliées, mais aucune de ces notions n'était plus désormais un sujet d'affrontement – *Hair* était devenu un film d'époque », pp. 308-309.

56 : « A la fin des années soixante-dix, les sixties étaient déjà loin, et rien n'était venu, encore, faire naître la nostalgie. La nostalgie implique la distance.

», p. 309.

57 : «

Nous

commencions alors à comprendre dans les années soixante que les mots employés dans les pièces, que la présence physique des acteurs, que les événements représentés, étaient trop souvent des moyens d'évasion, des artifices qui traitent non pas de la vérité mais des apparences ».

P. 64 : « My body/ Is walking in space / My soul is in orbit / With God face to face / Floating, flipping / Flying, tripping » : «

».

P. 68 : « Move it ! » : «

P. 68 : « left, right, left » : «

P. 68 : « are you an asshole soldier ? » : «

P. 68 : « no, sergeant ! » : «

P. 70 : « murder is illegal. But you take a picture of somebody committing the act of murder, they'll put you on the cover of *Newsweek*. You might even win a Pulitzer prize. And yet sex is legal. (...) Yet you take a picture of two people in the act of sex, or just take a picture of a woman's naked body, and they'll put you in jail » : «

».

64 : « Comment le pays de la liberté est-il devenu un terrain de mines dans le domaine légal ? ».

65 : « La loi est partout ».

66 : « Plus il y a de lois, mieux c'est ».

67 : « la publication de Kafka a sans aucun doute eu un impact sur ceux qui avaient vécu les années 1950. (...) Les années 1963-1965 ont aussi été marquées par le théâtre de Ionesco, Beckett, Albee et de la première œuvre de Vaclav Havel ».

68 : « Toujours dans le plus pur style kafkaïen », p. 147.

69 : « débats absurdes », p. 268.

70 : « Je découvris qu'il n'était pas nécessaire de retourner à Prague et à sa bureaucratie communiste pour plonger dans un univers *kafkaïen*. Alors que je venais de passer deux ans à faire un long métrage pour huit cent dix mille dollars, il en avait fallu un million pour produire cette minute. Je commençais à me faire à la vitesse américaine », p. 269.

76 : « C'était le quartier général du mouvement anti-pornographie le plus agressif et le mieux financé du pays, siège d'une organisation nommée Citoyens pour la Décence par la Loi (CDL). La CDL a été fondée et financée par le Catholique conservateur et militant moral (et aujourd'hui criminel condamné) Charles H. Keating ».

P. 86 : « but now, there's a new darker influence in Cincinnati. (...) Decent people are being corrupted. Why, just look what happened to our fine governor. As members of the Citizens for Decent Literature, we cannot relent. We must prevent the destruction of the soul of our country » : «

».

77 : « l'organisation de Keating avait sa propre escouade morale, un groupe de mères catholiques renfrognées qui venaient aux procès, remplissant la salle et intimidant les jurés par des regards austères (tout en tripotant leurs chapelets) ».

P. 86 : « pandering obscenity in Cincinnati » : « ».

80 : « ».

», p. 21.

86 : «

Le plus étrange fut le miroir de la salle de bains, qui lui renvoya l'image d'une épave humaine au visage barbu et émacié, le visage d'un pauvre hère sans foyer », p. 141.

87 : «

», p. 110.

88 : «

», pp. 110-111.

P. 102 : « Are you ready ? » : « ».

P. 102 : « Did anything interesting happen to anybody this week? So I'm the only one, am I ? » : « ».

P. 103 : « Don't worry, he'll be back. If anyone should be worried, it's me and I'm not » : «

».

P. 103 : « let us bow our heads » : « ».

P. 103 : « oh please, please, let's just eat » : « ».

94 : « le tranquillisant suprême et définitif », p. 421.

95 : « Que se produise le moindre contretemps, le moindre accroc, qu'apparaisse le plus léger signe de perturbation, et la voilà, toute blanche derrière son rictus crispé, transformée en furie », p. 48.

P. 110 : « your fucking rules ! » : « ».

Pp. 114-115 : « there ain't no real damage done. Just scoop the shit off and get along out of here » : « ».

97: « the actor [...] establishes communion with his various objects such as his partner or setting or other inner and outer focus points » : « l'acteur (...) établit une communion avec divers objets tels que son partenaire, le décor, ou d'autres points centraux intérieurs et extérieurs ».

P. 116 : « I don't want no trouble, just do as I say » : « ».

».

P. 116 : « would you be a good boy and just get along ? » : « ».

P. 116 : « I can arrest you for blocking a public service exit, for creating a public nuisance and about ten other things I ain't gonna bother to mention » : « ».

».

P. 117 : « why do you let these men intimidate you ? » : « ».

».

98 : « Le policier regarda le Chef, qui souriait devant sa déconfiture, si bien que le problème posé maintenant était celui de sa propre autorité. Je vous mets en état d'arrestation, dit-il », pp. 225-226.

P. 119 : « You show some respect ! » : « ».

P. 120 : « that's all you got ? » : « ».

P. 120 : « you had enough? » : « ».

P. 120 : « Your honor, you haven't made one smart decision since the beginning of this trial, I don't expect you to make one now, knock yourself out » : « ».

».

102 : « il est possible de comparer l'infirmière Ratched à une militante en Tchécoslovaquie dans les années cinquante. La combinaison de l'idéalisme et de l'intolérance est un mélange

P. 129 : « It may be wrong in some people's opinion to portray women the way I have, but it's not illegal. It may not be the smartest thing to drink too much, but it's not illegal. You know, abortion may be morally repugnant, but right now it's not illegal. If we want to change the laws, that's another discussion. But our right to decide for ourselves cannot be restricted. You know, George Orwell said that if liberty means anything, it means the right to tell people what they don't want to hear. Now, America is the strongest country in the world today only because it's the freest country, and if it ever loses sight of its basic heritage and the principles involved, then we will no longer be free » : «

».

P. 133 : « Why don't you ask Monsieur de Valmont ? » : «

».

P. 133 : « You never stop, do you ? » / « All I'm asking is that you help the poor child to write a letter » : «

» / «

».

P. 134 : « Dear Madame...er...Monsieur le Chevalier » : «

»

P. 134 : « two rs ? » : «

».

P. 134 : « Why do I feel, now that I'm not with you, that I love you even more ? » :

«

».

P. 134 : « are you deaf ? (...) So keep writing ! » : «

».

P. 135 : « one day we'll be together, and we'll know the joys of love, and no man, no God, can prevent this. I must stop writing now, I close my eyes and you're here with me » : «

».

P. 136 : « Monsieur de Valmont is quite a writer, isn't he ? » : «

».

P. 136 : « is this a declaration of war ? » : « ».

P. 139 : « we'll only write, won't we ? » : « ».

P. 139 : “You only have one choice now.” / “What?” / “You have to write him another letter.”:
« » / « » / « »

».

P. 141 : « I could never forget him, what was his name ? » : « Je ne pourrais jamais l'oublier, comment s'appelait-il ? ».

P. 142 : « I saw in one bright flash how terribly wrong I had been all my life. Reading Voltaire, Rousseau, meeting Danton. Look, I was baptised again. I shed blood for the Revolution ! And I even got married there. Yes, Henrietta, my wife. I love her...And I have three children. Yes, I who took the vows of celibacy. So you will have to paint my portrait with the whole family. That's ten hands to paint! Ten ! And I can afford them all now ! » :
« J'ai vu, en un éclair, à quel point je m'étais trompé toute ma vie. Lire Voltaire, Rousseau, rencontrer Danton. Et voilà, je renaissais. J'ai versé mon sang pour la Révolution ! Et je me suis même marié là-bas. Oh oui, Henrietta, ma femme. Je l'aime...Et j'ai trois enfants. Et oui, moi, qui avais fait le vœu de célibat. Donc vous devrez peindre mon portrait avec toute ma famille. Cela fait dix mains à peindre ! Dix ! Et je peux les payer toutes maintenant ! ».

P. 143 : « A most marvellous work indeed...Goya » : « un travail tout à fait remarquable en effet...Goya ».

P. 144 : « she's in fine spirits, she sends her love to all of you » : « elle se porte bien, elle vous transmet son amour à tous ».

107 : « les droits [...] ne laissent aucune place pour l'équilibre, ou pour le point de vue des autres. [...] Les droits donnent un pouvoir sans bornes à un groupe, et tout le monde paie ».

108 : « Ah! Cette prétendue musique! Oui. Je suppose qu'on l'entend en faisant attention. Mais on peut aussi entendre les battements de son propre cœur pour peu que l'on se concentre suffisamment », p.121.

P. 148 : « I can't even hear myself think already ! » : «

».

P. 148 : « That music is for everyone (...). What you probably don't realize is that we have a lot of old men on this ward who couldn't hear the music if we turned it lower. That music is all they have » : «

».

P. 149 : « Would you like to start the meeting ? » : « ».

P. 149 : « time spent in the company of others is very therapeutic » : «

».

109 : « Nurse Ratched was the symbol of the evil institution, who tells you what's best for you, and if you follow the rules, everything's going to be alright. And they'd say that with a smile, too » : «

».

P. 150 : « some men take a long time to get used to it » : «

».

110 : « pseudo-démocratie », p. 203.

111 : «

», p. 284-285.

P. 165 : « be sure you give us a call, we want to know where you are » : «

».

P. 167 : *Père* : ‘Open the door !’ / [...] *Mère*: ‘Sheila, open the door this minute!’ / *Père*: ‘I’m taking care of it!’ / *Mère*: ‘I can see you are.’ → «

» / (...) «

» / «

» / «

».

P. 169 : « ain't got no home » : «

».

115 : « Je désavoue ici toute ma sollicitude de père, / Tout lien de parenté, communauté de sang, / Te tiens pour étrangère à mon cœur et à moi / De ce jour à jamais », traduction p. 405, issue de *Tragédies II, œuvres complètes*, édition bilingue, Bouquins, Robert Laffont, Paris, 1995, traduction en collaboration avec Victor Bourgy, Louis Lecocq, Jean-Claude Sallé et Léone Teyssandier.

P. 171 : « find a way to study » : « débrouille-toi pour étudier pendant ce temps ».

P. 171 : « what do you care ? You see us as you want to see us : in the simplest terms, the most convenient definitions » : « Qu’est-ce que ça peut vous faire ? Vous nous voyez comme ça vous arrange : au travers des mots les plus simplistes, des définitions qui vous conviennent le mieux ».

P. 175 : « why do I have to be humiliated in front of my guests by one of my own servants ? The more license I allow you, the more you take » : «

».

P. 175 : « I wish you to return immediately to Salzburg. Your father is waiting for you there » : «

».

P. 175 : « No, Your Grace ! » : « ».

P. 175 : « I come to you with urgent news. I'm coming to Vienna. Take no further steps towards marriage until we meet. As you honor the father who has devoted his life to yours, do as I bid and await my coming » : «

».

124 : « ».

P. 178 : « So rose the dreadful ghost from his next and blackest opera. There on the stage stood the figure of a dead commander. I knew, only I understood, that the horrifying apparition was Leopold raised from the dead. Wolfgang had actually summoned up his own father to accuse his son before all the world. It was terrifying and wonderful to watch » : «

».

126 : « ».

127 : «

».

P. 183 : « it's killing me » : « ».

131 : « Quand j'essaie de me représenter mon père, aujourd'hui, je vois un géant qui me domine de toute sa hauteur », p. 20.

133 : « Je n'ai jamais pu l'observer d'un point de vue plus avantageux qu'une table de cuisine », pp. 20-21.

P. 186 : « to my parents, all of them » : « à mes parents, tous ceux que j'ai eus ».

137 : « Elle porte un sac en osier semblable à ceux que les Umpque vendent au bord de la grande route pendant la canicule ; il a la forme d'une boîte à outils avec une poignée tressée

(...). [Il y a dedans] des centaines d'accessoires dont elle entend se servir aujourd'hui : des rouages et des engrenages, des cliques tellement polis qu'ils luisent d'un éclat dur, de petites pilules brillantes pareilles à de la porcelaine, des aiguilles, des forceps... », pp. 16-17.

P. 188 : « I split my pants ! » : «
» / «
» : «
» / «
» : «
».

P. 191 : « ain't got no gloves » : «
».

P. 192 : « you got a hell of a nerve, young man ! » : «
».

P. 192 : « you can't drive this car ! Look, we're only covered for dad and me ! » : «
».

138 : «
».

P. 194 : « what is it ? » : «
».

P. 197 : « I did not model for nude statue » : «
».

P. 200: « he's your agent, and he's your lawyer » : «
» /
« all of us for one person, for Evelyn, that's all we care about » : «

» / « this little piggy went
home, this little piggy had roast beef, and this little piggy went wee wee wee wee all the
way to the bank ! » : «
».

P. 201 : « oops, where are my clothes ? » : «
».

P. 203 : « you must submit your stuff » : «
».

P. 203 : « I never laid a finger on the girl ! » : «
».

142 : « le premier péché que je dois confesser est la gourmandise ».

151 : « Je me suis rendu compte que mes yeux étaient clos. Je les avais fermés quand j'avais posé mon front sur le grillage peut-être parce que j'avais eu peur de regarder dehors.

Maintenant, il fallait les ouvrir. Alors, pour la première fois, je constatai que l'hôpital se trouvait en rase campagne », p. 233.

153 : « nous sommes ici parce que nous ne nous adaptons pas à la lapinité. Nous avons besoin qu'un bon gros loup bien costaud, comme l'infirmière, nous enseigne où se trouve notre place », p. 100.

P. 218 : « You're a lot bigger than me » : « tu es bien plus grand que moi ».

154 : « the air here is so fresh. You hear the birds singing. You never hear the birds in Paris » : «

».

155 : « L'air de la maison est tellement comprimé par les murs (...). C'est anormal, cet endroit où les gens se retiennent de rire », p. 78.

145 : « dans la salle d'eau aux murs et aux lavabos tout blancs, où les grandes rampes électriques du plafond mangent les ombres, où l'on est environné de visages hurlants, pris au piège des miroirs », p. 20.

P. 238 : « I would just take her out of Paris for a while » : « je l'emmènerais en dehors de Paris pour quelques jours ».

P. 238 : « I could take her to the country » : « ».

P. 238 : « your mother must never know about this » : « ».

P. 239 : « but, my dear Cécile ! » : « ».

163 : « Elle est très pâle, les traits tirés, et son regard appuyé me dit d'être prudent », p. 32.

164 : « Sans me tourner vers lui, j'aperçois l'homme qui l'accompagne et ne la quitte pas des yeux, très grand, l'air sombre et lointain – il la tient déjà en son pouvoir », p. 32.

165 : « de tout ce qui est faiblesse, de tout ce qui tient à la chair », p. 227.

P. 248 : « those are dead people laughing, did you know that ? Those people are dead ! » : « ».

P. 249 : « Keep playing ! That's it ! » : « ».

167 : « on vous taille la cervelle. La castration du lobe frontal. Si elle ne peut rien couper au-dessous de la ceinture, au-dessus des yeux elle ne se gêne pas », pp. 267-268.

P. 254 : « I'm tired » : « je suis fatigué ».

P. 255 : « I want to be an Air Force Major, I want to live a life of danger » ou « I want to go to Vietnam » : «

», «

».

P. 255 : « Mama and Papa were laying in bed / Mama rolled over and this is what she said / Oh, give me some... » : «

». « Mmm, good ! » : «

», « Ho Chi Minh is a son of a bitch / Got the blueballs, crabs and the seven-year itch » : «

», « This is my rifle. There are many like it, but this one is mine. My rifle is my best friend. It is my life. (...) Amen » : «

».

168 : « Il grimpe sur la table, tout seul, étend les bras pour qu'ils épousent l'ombre de la croix. Les bracelets se referment sèchement sur ses poignets, sur ses chevilles. (...) Ils lui appliquent cette espèce de serre-tête qui ressemble à un casque à écouteurs – couronne d'épines aux reflets d'argent », pp. 393-394.

P. 264 : « They bury us in soot / Pretending it's our chore / They ship us off to war », « Our eyes are open wide » : «

», «

».

174 : « Les faits de l'existence sont ainsi : les plus grandes pertes que j'ai vécues dans mon enfance ont été accompagnées d'un sentiment de retour au calme, de monotonie, alors que ma séparation d'avec le teckel fut une pure souffrance.

», p. 29.

177 : « par des ruptures formelles ou thématiques avec les conventions du réalisme socialiste ».

Deuxième partie

180 : « Le petit homme qui secoue le système ».

182 : « des individus non héroïques – souvent apathiques, en colère, et qui se moquent des préoccupations morales et sociopolitiques ».

P. 281 : « one, two, three, four, you've got at least five arrests for assault » : «

».

P. 281 : « I fight and fuck too much » : « ».

P. 282 : « I'm awful proud of that picture ! » : « ».

183 : « quand j'étais petit, le Comté Magoffin était le plus pauvre d'Amérique. Les montagnards comme moi étaient isolés du reste du monde par des petits chemins de terre ».

184 : « La relation qui naquit entre Althea et moi n'était pas ordinaire, quel que soit le sens du mot. Elle ne se conformait à aucun modèle conventionnel de moralité : en fait, elle venait frapper de plein fouet l'orthodoxie bourgeoise américaine ».

185 : « My grand-mère et Althea voulaient toutes les deux une cérémonie de mariage à l'église.

(...) Le 21 août 1976, à 13h30, nous avons été unis lors d'une cérémonie traditionnelle menée par le Révérend Sinks. (...)

Nous avons ensuite mené le cortège de voitures jusqu'au château de Bexley où la réception avait lieu, des serveurs dans le jardin attendant les invités.

».

186 : « Un montage de photographies représentant une belle cérémonie traditionnelle. Althea en robe blanche. Larry en costume des années soixante-dix aux revers épais. Les mariés s'embrassent. La famille et les amis applaudissent ».

P. 288 : « we are porn again ! » : « ».

P. 292 : « you're a real cowboy ! » : « tu es un vrai cowboy ! ».

P. 293 : « what's in the horse pill ? » : «
» ; « I bet a buck » : « » (et « a buck » : « une ruade »).

P. 294 : « straight as an arrow ! » : « ».

P. 296 : **Lynne** : “You just pretend to be an asshole?” / **Andy**: “That’s what I’m good at.” /
Lynne: “Yeah, you are, you are really good at it.”

« » / « ». / «
».

P. 297 : « the world is just an illusion, and we shouldn't take ourselves so seriously » : «
».

P. 300 : « Let it fly in the breeze / And get caught in the trees / Give a home to the fleas in my
hair / A home for fleas / A hive for bees / A nest for birds / There ain't no words / For the
beauty, the splendor, the wonder of my / Hair, hair, hair » : « /
/ / / /
/ / / /
/ / ».

P. 301 : « I really don't care what you have to say Mr Berger : «
».

P. 301 : « why don't you wash your hair ? » : « ».

198 : « Je crois que dans tout altruisme résident au fond des motivations très égoïstes ».

P. 302 : « she's fifteen you monster » : « ».

P303 : « « hey, why do I have to go to jail to fight for your freedom ? » : «
».

199 : « la tendance naturelle à la compétition », p. 80.

200 : « le lâche le plus courageux ».

201 : « J'affirme qu'une petite rébellion de temps à autre est bénéfique, et aussi nécessaire dans le monde politique que le sont les tempêtes dans le monde physique ».

203 : « des extrêmes ridicules ».

204 : «

Hair choque le public (bien que ce ne soit pas là son objectif) en défiant ses croyances, en lui montrant à quel point le comportement et le langage que la société considère comme « normaux » sont absurdes, vexants, insensés et dans certains cas, dangereux ».

Pp. 314-315 : Sodomy / Fellatio / Cunnilingus / Pederasty / Father, why do these words sound so nasty? / Masturbation / Can be fun / Join the holy orgy / Kama Sutra : «
/ / / » /
« » / « » / « » / «
» / « ».

205 : «

imaginez les réactions envers un vieux texte religieux qui prônait que pour ne faire qu'un avec Dieu, il fallait se perdre dans les plaisirs sexuels les plus fous sans aucune retenue. Et imaginez à quel point ces idées ont dû plaire aux jeunes qui cherchaient à tout prix à se rebeller contre leurs aînés ».

P. 317 : « Goddamn, boy, you're about as big as a mountain ! » : «
».

P. 317 : « What's in the horse pill ? » : «
» / « ».

P. 317 : « getting things off your chest » : « ».

P. 317 : « I bet in one week I can put a bug so far up her ass she won't know whether to shit or wound her wristwatch » : «
».

P. 318 : « jump up in the air and stuff that son of a bitch in there Chief » : «

».

P. 318 : « you would like that, wouldn't you? » : «

».

P. 319 : « the only thing I can speculate on Nurse Ratched is the very existence of my life with or without my wife, in terms of the human relationships, the juxtaposition of one person to another, the form, the content » : «

».

P. 319 : « Harding, why don't you knock off the bullshit and get to the point ? » : «

».

P. 320 : « « not in control of her senses » : «

».

P. 326 : « I know what you do with your chorus girls (...) I know what all you people are up to » : «

».

P. 326 : « Goddamn it Thaw, that door is priceless ! » : «

».

P. 326 : « I could love about a million girls » : «

».

P. 328 : « The specialty of the house is served chilled but it melts very quickly so I suggest that we gobble it up ! » : «

».

P. 328 : « I've heard them say so often they could love their wives alone, / But I think that's just foolish: men must have hearts made of stone / Now my heart is made of softer stuff: it melts at each warm glance / A pretty girl can't look my way without a new romance » : «

/

/

».

P. 329 : « Light. See the light of the candles ? It's very nice, shines through the glass, reflected through the chandelier, it evolves, it's transformed in small stars. Now we make pictures from the light » : «

».

P. 330 : « there is no limits for our opportunities in the photoplay » : «

».

P. 345 : « It's quite new ! » : «

».

P. 346 : « I have always gotta be one step ahead of them » : «

».

P. 350 : « why don't I have three heads ? » : «

».

P. 350 : « ten minutes of ghastly scales, arpeggios, whizzing up and down like fireworks at a fairground » : «

».

P. 356 : « this looks like my high school », « it's a real nice place you got here » : «

», «

».

P. 356 : « oh, hey, I take that, the barber chair ! » : «

».

P. 357 : « patients aren't allowed in the nurses' station Mr McMurphy » : «

».

220 : « Les deux premiers verres, on les a avalés comme une médecine : sérieusement, silencieusement, en louchant du côté des copains pour voir si ça ne faisait mourir personne », p. 418.

P. 360 : « oh, boy ! » : « ».

P. 362 : « Happy bicentinnial, I just put the bi back in the centinnial » : « ».

P. 362 : “Who would want to see that?” / “I do, I think it's genius!” : « » / « ».

P. 362 : « Althea, I think there's, you know, some things are sacred » : « ».

P. 362 : « Shut up ! Althea, that's the best damn idea I've ever heard » : « ».

P. 363 : « it don't matter, it's like when people slow down at a car crash to peek, we're breaking taboos » : « ».

221 : « On brise des tabous comme Lenny Bruce ! ».

222 : « Ecoutez, Moïse a libéré les Juifs, Lincoln a libéré les esclaves. Lenny Bruce a libéré le langage vulgaire. Larry Flynt voudrait juste libérer un paquet de prudes ».

P. 363 : « I wish I was black », « fuck this court » : « j'aimerais être noir », « j'emmerde ce tribunal ».

P. 364 : “[Was it] your intent to destroy that integrity and his livelihood if you could?” / “To assassinate it.” : « » / « ».

P. 370 : « Here I come to save the day ! » : « ».

P. 371 : *Claude* “You’re ridiculous!” / *Berger* “Yes!” : « » / « ».

P. 375 : « a bad guy wrestler in the worst way » : « ».

P. 376 : « I'll sue you, I make more money in one day than you do in your entire lives combined » : «

».

P. 376 : « all you have to do is wet this bar of soap and wipe your hands with it and rub it on our body and soon that disgusting filthy dirt will come off » : «

».

P. 376 : « I am a national TV star and I don't like dumb stupid crackers comin' into the ring, pushin' me around ! » : «

».

P. 376 : « women are superior to men in many ways, that's right, when it comes to cooking and cleaning and washing the potatoes and scrubbing the carrots, making the babies, mopping the floor, they have it all over men » : «

».

P. 376 : « Lawler is gonna settle the score for each and everyone of us because we'all been insulted by this hideous Andy Kaufman » : «

».

P. 376 : *Commentateur* : « ... this man from Hollywood. » / *Andy (au public)* : « You see? I am from Hollywood! » / *Commentateur* : « Who cares? » : «

«

» / «

».

240 : « un humour de survie, ironique et iconoclaste », p. 330.

241 : « le signe le plus évident d'un cancer social...c'est la disparition du sens de l'humour. Aucune dictature n'a toléré le sens de l'humour. Lisez l'Histoire et vous verrez ».

242 : « cette psychologie américaine pétrie de vertu et de violence », p. 331.

245 : «

d'un rire franc et profond, irradiant en cercles concentriques de plus en plus grands qui viennent se briser en clapotant contre les murs. Rien à voir avec celui du gros type à la peau moite. Son rire à lui fait un bruit réel et je songe, tout à coup, que c'est le premier que j'entends depuis des années », p. 27.

P. 385 : « maybe he'll just show Nurse Ratched his big thing and she'll open the door for him » : «

».

247 : « Je regardai dehors ».

P. 389 : « I just want this show to build and build, I want it to be everything that's joyful in the world, just pile one thing on top of the other until the audience can't even stand it and they just turn into children right in front of me » : «

».

251 : « he knew it would make so much trouble and yet it was all scripted and, like me with Tony Clifton, « Seth, er, I'm gonna tip the water on your head », just this little polite gentle soul that knew *this* mischief would cause *this* effect » : « il savait qu'il s'attirerait des ennuis, et pourtant, tout était prévu à l'avance et, comme moi avec Tony Clifton, "Seth, euh, je vais verser de l'eau sur ta tête", cette petite personnalité toute polie et gentille qui savait que tel méfait aurait tel effet ».

P. 390 : « « I'm not Andy. Andy is sick, whereas I am getting stronger and stronger » : «

».

P. 391 : « where are you from ? Yeah yeah yeah », « Shut up ! There's an artist on stage » :

«

», «

».

P. 391 : « If I gave you both 300 dollars, would you...come to Hollywood et help me destroy a TV show ? » : «

».

256 : « Andy pouvait torturer son public ».

P. 395 : « I jerked them around so much » : «

».

P. 395 : « he's just engaging the audience, he's riling them up » : «

».

P. 396 : « it's like the old days of the carnival barker when he could get the crowd all riled up » : «

».

P. 396 : « we got the room all worked up, like punk rock » : «

».

257 : « Le juge pète un plomb ».

P. 397 : « Larry silently agrees » : « Larry acquiesce en silence ».

P. 398 : « first you piss off women, then you piss off the South, then you get killed » :

«

».

P. 398 : « I'm a bad person », « I feel like I'm surrounded by negative energy » : «

», «

».

P. 399 : « Why do you keep trying ? » : «

».

P. 399 : « I don't even know » : «

».

259 : « Les vrais héros, ceux qui, à l'évidence, ne pouvaient pas s'empêcher de l'être, étaient merveilleux, même s'ils causaient autour d'eux un tas de peines et de tracas dont on se serait bien passé », p. 62.

P. 400 : « I am a vulgar man, but I assure you, my music is not » : «
».

P. 400 : « you're passionate Mozart, but you do not persuade » : «
».

P. 404 : « I don't know where to book you » : «
».

260 : « l'énorme crotte de nez toute molle ».

P. 408 : « you're insane ! But you might also be brilliant » : «
».

P. 418 : « Madame de Merteuil had it made especially for you » : «
».

P. 418 : « Madame de Merteuil has such exquisite taste » : «
».

P. 419 : « Signior Salieri, open the door ! Be good now ! » : «
».

P.422 : « are you sure you feel up to a duel ? » : «
».

P. 424 : « can I...could I help you ? » : «
».

P. 426 : « where did I stop ? » : «
».

P. 426: « how would you translate that ? » : «
».

P. 426 : « do you believe in it ? Fire which never dies, burning you forever ? » : «
».

P. 426 : « come, let's begin » : «
».

P. 426 : « you go too fast » : «
».

P. 427 : « not so fast ! » : «
».

P. 427 : « of course, common time ! », « show me ! » : «
« ».

264 : «

».

P. 427 : *Salieri*: “You go too fast.” / *Mozart*: “Do you have it?” / *Salieri*: “First bassoon to the trombone what? I don’t understand!” / *Mozart*: “Listen!” : « ». / «

» / « » / « ».

P. 430 : « hey Harding, I’m the skipper of this boat » :

».

P. 430 : « Von Sefelt, get the stern line », « Tabes, you’re at the bow » : «

», « ».

P. 430 : « it’s my duty ! » : « ».

P. 430 : « you’re not a goddamn looney now, boy, you’re a fisherman » : «

».

P. 430 : *McMurphy*: “This is the bait, little fishes.” / *Martini*: “Dead fishes!” / *McMurphy*: “That’s right! Now what are we going to do with these little fishes?” / *Martini*: “Catch big fishes.” / *McMurphy*: “That’s right, that’s right Mr Martini. (...) That’s very good Mr Frederickson” : « ». / « » /

« » / « ».

« (...) ».

P. 430 : « I’m going to give each and every one of you a rod » : «

».

267 : « Nous bûmes en regardant la terre disparaître derrière notre sillage », p. 342.

P. 431 : « Don’t call me unless you get something really big you can’t handle yourselves » :

«

».

P. 431 : « I got it » : « ».

P. 431 : « That's it, now play them boys ! You sons of bitches ! » : « ».

270 : «

».

274 : « Tout au long de mon existence, j'ai voulu gagner et j'ai tout fait pour cela. Ce désir de vaincre est chez moi fondamental, et je sais le reconnaître chez les autres », p. 9.

276 : « lorsque l'on se trouve face à un homme qui a atteint des cieux que l'on ne pourrait jamais atteindre nous-mêmes, qui possède une vision globale bien plus vaste que la nôtre, et un horizon doté de plus d'étoiles, on peut se dire qu'il a travaillé plus, mieux et plus dur que nous ».

P. 447 : « if it's regular work, I'm interested » : « ».

277 : « Tateh n'avait aucune idée de sa destination.

Au fronton de chaque music-hall, les guirlandes d'ampoules palpitaient selon des rythmes variés. Elle sentait autour de ses pupilles vibrer un anneau de lumière. (...)

Tateh ignorait tout des itinéraires prévus. Il comptait seulement aller aussi loin que pourrait le mener chaque tramway », pp. 120-121.

278 : « J'avais acheté le Keewee pour un prix raisonnable, mais ce n'était pas non plus une affaire. Ils avaient eu du mal à gagner leur vie. Ils avaient l'autorisation de vendre de la bière, mais pas d'alcool fort. Néanmoins, je me suis dit que je pourrais en faire quelque chose ».

279 : «

Donc la première chose que j'ai faite a été de changer le nom du bar en *Paradis des Péquenauds*. J'ai décidé de transformer le bar en une boîte de campagne où on ferait la fête à n'en plus finir. Il s'est avéré que ce fut là un excellent choix commercial ».

282 : «

C'est ce que j'admire le plus chez lui : qu'il n'ait pas cédé ; qu'il ait découvert qu'il se battait contre un colosse bien plus imposant que lui, mais qu'au lieu de tenter le compromis ou de se faire à sa nouvelle situation, il ait décidé de se battre avec une force colossale lui permettant de se mesurer à son ennemi ».

283 : «

Larry vit dans un trou perdu, pauvre, presque illettré, et pourtant il déborde d'un zèle à la Huckleberry Finn. Larry tire une charrette remplie de CRUCHES. Il la tire dans un virage d'un petit chemin et rejoint un groupe d'HOMMES assis sur des bûches. Ils sont l'image-même du péquenaud : pas de dents, l'air sale, on dirait qu'ils se reproduisent entre eux ».

273 : « Dans les Appalaches pauvres comme Job, Larry est un petit garçon. Sa famille est métayère. Le père ivre poursuit les gamins avec un fusil. Larry n'a jamais fini l'école primaire, mais a complètement mordu au rêve américain : c'est un grand pays, et tout le monde peut réussir ».

P. 451 : « I'm just trying to make an honest buck » : «

».

285 : « Quand l'âme est perdue, c'est la fin. Tout ce que prouve l'expérience humaine encore et encore, c'est que le moindre succès atteint par l'avarice, la malhonnêteté et le déshonneur n'est que du vide et tourmentera le responsable ».

P. 452 : « « *Playboy* is mocking you ! » : « ».

P. 453 : « local boy done good » : « ».

286 : « Je ne crois pas qu'on soit capable d'inventer un personnage pareil, Andy. Il est bien au-dessus de nombreuses histoires de fiction ».

287 : « tout était possible. Devant l'inquiétude de l'oncle Boleslav, les autres membres de la famille résidant à Nachod se concertèrent et décidèrent de me confier pour quelque temps à ma tante Anna. Je repris ma valise et allai m'installer de l'autre côté de la ville », p. 46.

288 : « Je n'en étais pas conscient alors, mais je comprends aujourd'hui que le fait de vivre avec une valise pour toute richesse aura été une excellente préparation à ma future activité de metteur en scène », pp. 48-49.

289 : « nous vîmes Nitzsche descendre d'un taxi. Un vieux bonhomme l'accompagnait, chargé d'une énorme valise. (...) L'essentiel de la bande-son fut enregistré ce jour-là avec la seule aide du vieil homme et de sa valise-orchestre. J'adorais cette musique », pp. 286-297.

P. 456 : « I am a song and dance man » : « ».

290 : « Si la valise n'a pas un rôle important dans les films de Forman, il semble, d'après ses récits autobiographiques, qu'elle ait forgé son regard sur le monde et son style dans la réalisation, fondé sur l'improvisation. Le caractère provisoire imposé par la valise, l'improvisation qu'elle encourage et l'itinérance qu'elle symbolise pourraient devenir les sources de nouvelles racines et identités ».

291 : « Disons que la vue de quelqu'un qui cherche son chemin dans une ville étrangère, une valise à la main, m'a toujours touché », p. 198.

P. 461 : « I feel big now » : « ».

293 : « Une société libre nécessite que les gens comprennent de manière générale l'étendue de leurs libertés ».

P. 462 : « chewing gum in class ? » : « ».

P. 462 : « Thank you » : « merci ».

P. 462 : « what are you doing here ? », « you can go home anytime you want ? », « you haven't got the guts to walk out ? » : « », « », « ».

P. 462 : « I want to know why the dorm is locked in the daytime and on the weekends », « may I have my cigarettes, please Miss Ratched ? » : « », « ».

P. 462 : « forget the cigarettes, cigarettes are not important ! » : « ».

P. 464 : « but they're right there » : « ».

297 : « depuis Vol au-dessus d'un nid de coucou, je n'ai plus fait que des films en costumes », p. 382.

298 : « il me fallut bien admettre que, depuis mon arrivée en Amérique, j'avais trouvé ma voie dans les films d'époque », p. 382.

299 : «

Et c'est justement ce qui m'avait conduit à faire, en Amérique, des films dont l'action se situait dans le passé, car je pouvais plus facilement y atteindre l'authenticité à laquelle j'aspire », pp. 382-383.

300 : « le caractère faux des décors ».

308 : « qui entre en scène et qu'est-ce qu'il dit ? ».

P. 477 : « I tried, goddammit, at least I did that » : «
».

Troisième partie

P. 486 : « I want to wait on you » : « ».

P. 487 : « so that no one could ever claim to have any rights over me at all » : « ».

P. 488 : « won't you introduce me ? » : « ».

P. 489 : « give my love to your aunt » : « ».

P. 489 : « you want me to seduce a little girl, who's seen nothing, who knows nothing, who will probably flop on her back out of simple curiosity ? Well you don't need me for that, anyone can do that » : « ».

P. 490 : « you'll never have her » : « ».

P. 490 : « what do you want to wager ? » : « ».

P. 490 : « you, your body » : « ».

P. 490 : « shut yourself in a monastery » : « ».

318 : « [ma] colombe à deux bosses », p. 55.

319 : « les armes à feu ont ce pouvoir : elles décuplent votre énergie », p. 54.

320 : « il y a un génie des états de crise », p. 223 (ou « les crises obligent à être inventifs »).

321 : Ils jouissent tous en même temps.

P. 493 : « 'cause I'm gonna do it again, and again, and again and again » : « parce que je vais le refaire encore, et encore et encore ».

325 : «

avec cette impression de me trouver devant une maison aux murs de verre et d'observer ce qui se passait à l'intérieur sans pouvoir y pénétrer, toucher, être touché par ce que j'y voyais. Peut-être cette impression demeure-t-elle en moi, peut-être y sera-t-elle à jamais ineffaçable, et peut-être suis-je encore et pour toujours sous son influence, car si je regarde mes films, j'y vois partout des « étrangers », gens d'ailleurs et gens du dehors, et je m'aperçois que leurs thèmes tournent invariablement autour de ces sentiments et de ces impressions.

», pp. 208-209.

P. 498 : « I won't abandon her again ! » : « je ne l'abandonnerai pas une seconde fois ! ».

P. 499 : “How did you like it?” / “Very much, your Majesty.” / “Are you telling me the truth?” / “I am, I am, I was very moved, your Majesty.” : « alors, ça vous a plu ? » / « Beaucoup, Votre Majesté ». / « Vous me dites la vérité ? » / « Tout à fait, absolument, j'ai été très ému, Votre Majesté ».

P. 501 : « It's his day in America », « he just got off the boat » : «
», «
».

P. 501 : “Manchester, England, England / Across the Atlantic sea / And he's a genius genius /
And he believes in God / And I believe that God believes in Claude / That's him / Claude
Hooper Bukowski / Finds that it's groovy to hide in a movie / Pretends he's Fellini / Or
Antonioni and also his countryman Roman Polanski / All rolled into one” : «

/ / /
/ / / / /
/ / /
/ ».

326 : « Sa voiture brillait. Les accessoires étincelaient. Il y avait un pare-brise en verre et une
capote « Pantasote » spéciale », p.198.

P. 504 : « I need a friend » : « j'ai besoin d'un ami ».

327 : «
».

P. 506 : « give me my clothes » : «
».

P. 507 : « Where is the something / Where is the someone / That tells me why I live and
die ? » : «
/ /
? ».

P. 508 : « To help liberate Spain, to bring us the noble ideas of the French revolution, liberty,
equality, brotherhood » : « pour aider à libérer l'Espagne, pour nous apporter les nobles idées
de la Révolution Française, liberté, égalité, fraternité ».

P. 511 : « swear to God Almighty you're telling the truth » : « Jurez-moi que vous me dites la
vérité ».

330 : « Le cercle joue un rôle si important dans les motifs de représentation de la plupart des
productions de *Hair*,

la tribu de *Hair* se réunit,
s'assoit, se met debout ou danse en cercle, pour raconter des histoires, pour atteindre à

nouveau ces racines et retrouver l'essence de notre humanité et de ce qui fait de nous encore des sociétés très tribales ».

331 : « la nature compétitive de l'homme ».

P. 514 : « I can't think of a time when I didn't know his name » : «
».

P. 514 : « He was my idol. I was jealous » : «
».

P. 515 : « I liked myself...Until he came. That night changed my life » : «
».

P. 515 : « I couldn't bear the thought of someone touching her, especially the *creature* » : «
».

P. 519 : « This is probably a very naive question but I am a man of the cloth. Do you... Do you painters not become very intimate with your models? It must be very...very tempting, when you spend hours and hours alone with, not only beautiful, but young girl » : « C'est probablement une question très naïve mais je suis un homme d'Eglise. Est-ce que vous...Est-ce que vous, les peintres, ne devenez pas particulièrement intimes avec vos modèles ? Cela doit être très...très tentant, quand on passe des heures et des heures, seul avec des filles qui sont non seulement belles mais aussi jeunes ».

P. 521 : « the end of the second act for example. It starts out as a simple duet. Just a husband and a wife quarelling » : «

».

Pp. 521-522 : « Suddenly, the wife's scheming little maid comes in, it's a very funny situation. Duet turns into trio. Then the husband's vallet comes in, he's plotting with the maid. Trio turns into quartet. Then his stupid old gardener comes in, quartet becomes quintet » :
«

».

P. 522: "And so on, and on and on and on, sextet, septet, octet. How long do you think I can sustain that, Majesty?" / "No idea." / "Guess, guess your Majesty. Imagine the longest time

that such a thing could be sustained and then double it.” / “Well, six, seven minutes? Eight minutes?” / “Twenty, Sire, twenty minutes! Twenty minutes of continuous music, no recitatives! Sire, only opera can do this. In a play, if more than one person speaks at the same time, it’s just noise, no one can understand a word, but with opera, with music, with music you can have twenty individuals talking at the same time and it’s not noise, it’s perfect harmony.”

«

» / « ». / «

» / «

» / «

».

335 : « c’est plus réel que n’importe quelle pièce ».

Pp. 522-523 : « Look, there’s a servant, down on his knees and you know why ? Not from any oppression, no, but because he’s measuring a space, and do you know what for? His wedding bed, to see if it will fit ! » : «

».

P. 524 : « Shut up, just shut up ! » : «

».

P. 527 : « go back to bed » : «

».

338 : «

».

P. 530 : « I’m in no position to curry favours from the Inquisition », « no ! I cannot talk to the Holy Office » : « je ne suis pas dans une position qui me permet de demander des faveurs de la part de l’Inquisition », « non ! Je ne peux pas parler au Saint-Office ».

345 : « les actes de McMurphy peuvent être interprétés comme l'expression de quelque chose qui n'est pas que de l'individualisme : comme le savoir que l'action collective nécessite d'abord une force individuelle ».

348 : « Au début des années cinquante, les esthéticiens du Parti eurent à se colleter avec un épineux problème. Après l'avènement d'une société communiste idéale, où, se demandaient-ils, nos auteurs trouveraient-ils les conflits indispensables à l'élaboration de leurs œuvres dramatiques ? », p. 115.

349 : «

-

-

».

350 : « la vie [est] une tragédie entrecoupée de comédie », p. 100.

P. 538 : « just touch me once more ! Just once more ! » : «

».

P. 538 : « I killed you » : « ».

341 : « Je ne crois pas que je devrais faire de ma pièce entièrement une comédie puisqu'y figurent des rois et des dieux. Quoi alors ? Puisque le valet a aussi un rôle, que ce soit alors, comme je l'ai dit, une tragicomédie ».

P. 539 : « All right, that's enough, open the door ! » : «

».

352 : «

364 : « l'archétype du bouffon reste une source d'inspiration et de réécriture. Il reste à l'avant-garde, montrant la voie - la bonne et la mauvaise. Cependant, il ne dira jamais laquelle est la bonne ou la mauvaise. Là réside le potentiel de la tragédie, de la comédie, et la plupart du temps, de la tragicomédie ».

P. 550 : « he's crazy though, you know » : « ».

P. 550 : « people will think you're crazy » : « ».

366 : « ».

P. 551 : « that poor woman has lost her mind » : « cette pauvre femme a perdu la tête ».

P. 551 : « you must be crazy, and take it as a professional opinion ! » : « vous avez perdu la tête ! Et c'est mon opinion de professionnel ! ».

367 : « Les journalistes qui sont venus me rendre visite récemment dans mon bureau ont été surpris. Ils s'attendent à voir un fou ou peut-être un mufle grossier et mal embouché. Mais ils découvrent quelqu'un d'autre ».

368 : « Les couloirs mal éclairés vibrent à cause de néons intermittents. D'affreux CRIS étouffés et terrifiants rebondissent sur les murs. Des prisonniers en camisoles frappent leur tête contre les murs de cellules capitonnées ».

P. 554 : « « this court fears that you're seriously mentally ill » : «

».

380 : « Si quelqu'un survenait et voyait le spectacle – des hommes regardant un poste de télévision éteint, une vieille de cinquante ans qui hurle et tonitruie derrière eux en parlant de discipline, d'ordre et de rébellion, il penserait avoir affaire à une belle bande de cinglés ! », p. 209.

P. 565 : « what do you think you are, for Christ's sake ? Crazy or something ? Well you're not, you're not ! » : «

».

P. 565 : « they're telling me I'm crazy over here, because I don't sit there like a goddamn vegetable. It don't make a bit of sense to me. If that's what being crazy is, then I'm senseless, out of it, gone down the road, whacko » : «

».

P. 566 : « This whole trial has been a fiasco, I am as sane as any man in this room, you're the ones that are insane! (...) The man was a beast, you should thank me! Where is your sense of morality? I did the law a favor ! » : «

».

P. 566 : « by reason of insanity » : « » / « en raison d'une aliénation mentale » (pour conserver l'impression de paradoxe due à « raison »).

387 : « ce qui est superbe dans le personnage de McMurphy, c'est son caractère imprévisible, on ne l'a pas percé à jour. Est-il vraiment sain ou fou – on ne sait pas ».

389 : « Il faut qu'une certaine innocence politique soit palpable chez ce personnage. Si Coalhouse n'était qu'un personnage fort, mature, et conscient de ses actes, l'histoire pourrait devenir légèrement moralisatrice et désagréable, trop consciente de sa portée socio-politique. D'un autre côté, naturellement, si on nous montre un personnage complètement fou, tout devient très théâtral et perd de son sens. Il faut donc le voir comme un homme à la fois fier et vulnérable ».

P. 572 : « I'm trying to do well in the firm, I'm trying so hard and sometimes everything seems to be going fine and then I don't know, I don't know what's wrong with me, it all falls apart. I can't even walk down the street without being afraid that somebody's gonna talk to me. I need you with me » : «

».

391 : « Le résultat fut un dialogue souvent accompagné de querelles : et cela m'allait bien. (...) Bien sûr, si Papousek n'avait pas été là, *Black Peter* n'aurait jamais été réalisé.

And Mirek Ondricek – il est fou, et il faut toujours avoir un fou dans les parages ».

392 : « la tête appuyée contre les barreaux comme un homme en prison implorant sa délivrance », p. 165.

393 : « La plupart des immigrants venaient d'Italie et d'Europe orientale. Des chaloupes les emmenaient jusqu'à Ellis Island », p. 27.

394 : «

», p. 27.

395 : « Ils étaient méprisés par les New-Yorkais. Ils étaient sales et illettrés. Ils puaien le poisson et l'ail. Ils avaient des plaies suppurantes. Ils étaient sans fierté et travaillaient pour moins que rien. Ils volaient. Ils buvaient. Ils violaient leurs propres filles », p. 27.

396 : «

Les Tchèques attendaient depuis six ans une occasion de se venger des Allemands, de n'importe quels Allemands, mais ils n'étaient pas pressés de s'en prendre aux chars et aux camions de la Wehrmacht dont les interminables convois passaient à toute vitesse, filant vers l'Ouest. Ils trouvèrent assez de courage pour attaquer une troupe de cirque à bout de forces.

», p. 55.

399 : « C'est le point d'orgue de mon plaisir de réalisateur, la mise en musique (...). Je peux choisir, dans tous les disques que je possède, tout ce que je veux, de Beethoven à Monk en passant par Errol Garner. C'est tellement mieux que d'embaucher quelqu'un pour écrire une musique ».

400 : « It faut qu'elle devienne de plus en plus intense ! ».

401 : « C'était si beau que je crois que je vais pleurer ! Angelo me regarde et me dit, 'Mais ça va pas bien la tête ?', et je lui réponds 'Angelo, c'est si beau ! Je ne peux même pas te dire à quel point c'est beau !' Et il me regarde d'un air confus. Plusieurs fois par la suite, Angelo m'a dit 'tu sais David, je te fais confiance, mais je n'ai jamais trouvé qu'elle était aussi belle que tu le penses' ».

402 : « Mais j'ai travaillé toute la nuit dessus ! C'est superbe ! ».

403 : « J'adore la musique, mais je n'ai aucune éducation musicale, et je dois beaucoup me faire aider avant de trouver exactement ce que je veux pour mes films. Je ne le sais qu'après l'avoir entendu », p. 295.

P. 577 : « Vous voulez qu'on renvoie *tous* ces musiciens ?

- Ils peuvent rester s'ils le veulent, mais je n'ai pas besoin d'eux.
- Vous ne voulez même pas un batteur, ou, je ne sais pas, moi...un pianiste ?
- Non.
- Très bien, Jack ».

406 : « J'avais décidé de laisser Randy tranquille. J'avais une absolue confiance en lui et je savais qu'il nous donnerait une belle musique. Quand nous l'eûmes enfin, elle se révéla tout à fait remarquable », pp. 342-343.

408 : « Après avoir perçu la force de cette musique, je n'avais plus besoin de voir quoi que ce soit d'autre car aucune tromperie sexuelle, aucune humiliation terrestre ne pouvait atteindre cette grandeur. Je ne l'aurais jamais cru si je ne l'avais vu, mais la musique anéantissait littéralement cette scène pourtant réussie et captivante en elle-même, au point de la rendre, soudain, mesquine et redondante », p. 372.

409 : « Dans le monde entier, les spectateurs restaient collés à leurs sièges pendant les six minutes du générique de fin pour ne rien perdre de la divine musique de Mozart », p. 373.

P. 579 : «

».

419 : « J'ai même inventé une théorie pour prouver que mes héros sont tous vraiment très « compliqués », pas simples ou ordinaires du tout ».

P. 587 : « this is the girl » : « c'est la fille ».

433 : « le plus drôle c'est que d'habitude, quand on fait un film biographique ou semi-biographique, le but est de mettre les personnages en lumière. Si bien qu'à la fin, on en sait plus qu'avant. Mais je crois que dans ce cas-là, à la fin, on en sait moins ! ».

P. 591 : « I knew it ! » : « ».

P. 592 : « I had hoped you'd reveal to me along the way why you put such a rage in my heart » : «

».

P. 592 : *Membre de l'Inquisition*: "This is how the world sees us, this, this is how the world is seeing us." / *Gregorio*: "These prints are quite disturbing I must say." / *Father Lorenzo*: "Disturbing? Yes of course they are." : « Voilà comment le monde nous voit, c'est comme ça qu'il nous voit ! » / « J'avoue que ces dessins sont très inquiétants ». / « Inquiétants ? Mais bien sûr qu'ils sont inquiétants ! ».

P. 593 : « it would suggest that the Church doubts the power of *the Question* » : « cela suggèrerait que l'Eglise doute du pouvoir de *la Question* ».

P. 593 : « no mercy ! » : « pas de pitié ! ».

P. 594 : « you're dangerously perceptive » : « votre perspicacité est troublante ».

P585 : « No mercy ! » : « Pas de pitié ! ».

P. 595 : « I told them I had the DeLorean tapes, now they believe anything I say » : «
».

P. 596 : « Little Cécile, she...she reminds so much of myself when I was fifteen. She is so naive, innocent, pure...I want you to put an end to it » : «

».

440 : «
».

441 : «
».

442 : «
/
/
/
».

P. 598 : « Madame I lied, I lied to you, I am so in love » : «

».

P. 603 : « what if the pain obscured my senses ? What if my fear of pain became bigger than my fear of God ? » : « Et si la douleur embrouillait mes sens ? Et si ma peur de la douleur prenait le dessus sur ma peur de Dieu ? ».

P. 603 : « if you're innocent, God will give you the strength to resist the pain » : « Si vous êtes innocent, Dieu vous donnera la force de résister à la douleur ».

P. 603 : « Are you sure of that ? » : « Vous en êtes sûr ? ».

P. 604 : « do you love your husband ? », « why aren't you with him ? » : «

», «

».

P. 604 : « Yes, I love him very much » : «

».

P. 606 : « is this true ? » : «

».

P. 607 : « what kind of man is he ? », « I will never be one of those women », « may I talk to you ? » : «

», «

», «

».

P. 611 : « I cannot bear to face you when you know the truth », « I thought I could change. I now know I cannot. » : «

», «

».

P. 612 : *Valmont*: “Why did you come? What do you think you’ll find here?” / *Tourvel*: “That you love me.” / *Valmont*: “Do you want me to lie to you?” / *Tourvel*: “Yes.” : «

» / «

». / «

» / « ».

446 : « Autre chose me manque dans le simple documentaire : l'histoire. Je crois possible de déchiffrer à travers des histoires le flot tumultueux et incohérent de la vie. Les histoires n'y ajoutent pas forcément grand-chose, elles peuvent s'achever abruptement ou se dérouler selon une logique inexplicable, mais elles sont nécessaires au type de films que je fais », p. 174.

448 : « Ce ne fut qu'un bref instant, une intuition fugace, mais, pour moi, une formidable révélation. J'avais compris que la vie, à l'écran, est rendue plus vraie par ceux qui en refusent la logique », p. 123.

449 : « ça a valu le coup. J'ai pu voir quelque chose que je n'aurais jamais eu l'occasion de voir ».

450 : « je voulais aussi montrer tout le contexte autour de l'événement : les organisateurs, les spectateurs, les préparatifs, les temps morts, les moments d'agitation ».

454 : « Je préfère donner au public une perception rapide des rôles secondaires en les distribuant à des physiques bien typés, alors que, pour le premier rôle, je trouve plus agréable de découvrir une personnalité qui surprend derrière un physique apparemment facile à déchiffrer, d'éliminer peu à peu les hypothèses erronées, d'être surpris au fur et à mesure qu'on approfondit sa connaissance du personnage », pp. 284-285.

P. 621 : « he was drinking my profits » : « ».

P. 621 : « can you forget about the money for one second ? » : «

».

P. 622 : « they don't look real » : « ».

P. 622 : « shut up Jimmy » : « ».

P. 622 : « just shoot her » : « ».

P. 622 : « you go be poor ok ? » : « ».

P. 623 : « I'm more ambivalent about what you do » : «

».

P. 623 : « there is no God » : « ».

P. 624 : « I don't know how to film this ! » : « je ne sais pas comment filmer ça ! ».

P. 624 : « you can walk, you can fuck and I'm in this chair and I got money and that gives me the power to shake off this system » : «

».

P. 632 : « do you think ? » : « ».

P. 633 : *Inès*: "Why doesn't that painting have a face?" / *Goya*: "Because he's a ghost." / *Inès*: "No, he is not." / *Goya*: "Have you ever seen a ghost?" / *Inès*: "No. But I have seen a witch." / *Goya*: "Oh, did you?" / *Inès*: "Yes, but she had a face." / *Goya*: "So what did she look like?" / *Inès*: "She was all bent and creepy and she stank." / *Goya*: "That's interesting because the witch that I know, she's young, very lovely and she smells of jasmine." / *Inès*: "She does?" / *Goya*: "She does. And I'm working on her portrait right now." / *Inès*: "I'm no witch!" / *Goya*: "How do you know?"

« Pourquoi ce tableau n'a-t-il pas de visage ? » / « Parce que c'est un fantôme ». / « Non, ce n'est pas un fantôme ». / « Avez-vous déjà vu un fantôme ? » / « Non, mais j'ai déjà vu une sorcière ». / « Ah oui ? » / « Oui, mais elle avait un visage ». / « A quoi ressemblait-elle ? ». / « Elle était toute courbée et affreuse, elle puait ». / « C'est intéressant, parce que la sorcière que je connais, elle est jeune, très jolie et elle sent le jasmin ». / « Ah oui ? ». / « Tout à fait. Et je suis en train de faire son portrait à l'instant-même ». / « Je ne suis pas une sorcière ! » / « Comment pouvez-vous en être sûre ? ».

P. 635 : « I'm a goddamn marvel of modern science » : «

».

462 : « Je me tiens en retrait et je l'incite à me provoquer, à me toucher, à me charmer et à me montrer qu'elle est prête à faire tout ce que je lui demanderai. (...) Il y avait pour moi, dans la relation énigmatique qui unit Valmont et Merteuil, quelque chose de ce jeu bizarre, de cet

engouement sans issue que j'avais eu l'occasion de vivre sur la plupart de mes tournages », p. 380.

P. 644 : « ten seconds is absolutely perfect » : « ».

P. 645 : « who wouldn't understand me, and don't even want to try » : « ».

P. 648 : « it makes Tony real, you know, it gives him three dimensions » : « ».

P. 649 : « to make it real, some of you knew what was going on, some of you didn't » : « ».

P. 649 : « what you saw was real » : « ».

P. 649 : « that's just the kind of thing you two would work out to fuck me up ! » : « ».

P. 649 : « he wants us, scratching our heads, asking ourselves, is this real ? » : « ».

470 : « des mimiques très intéressantes ».

472 : « c'est une stylisation consciente, même si l'impression est autre ».

473 : « des aspects fondamentaux de l'existence humaine comme le grotesque, le tragique, l'absurde, la mort, le rire, la conscience et la responsabilité morale ».

474 : « La force du film réside dans son observation bienveillante, drôle et ironique de ses sujets (...) La fameuse scène (répétée dans le premier film américain de Forman, *Taking Off* [1971]) où diverses filles chantent la même chanson, chaque image et chaque visage montrés en synchronisation avec chaque phrase chantée, forme un ensemble à la fois drôle, cruel et magnifique ».

d'indépendance, de tous ces films que j'allais pouvoir faire comme j'avais envie de les faire, de cette vie plus belle, plus grande, qui s'ouvrait devant moi », p. 11.

490 : « J'ai gagné, très bien – et maintenant ? De là où je me trouve, je ne peux plus que redescendre », p. 12.

491 : «

Sa femme a tout juste le

temps de cacher son amant dans le placard de sa chambre à coucher. L'amant passe deux heures à respirer les plus exquis fragrances,

Et

quand l'épouse infidèle parvient, enfin, à se débarrasser de son mari, l'amant se rue hors du placard en criant : 'Vite ! Donne-moi un peu de merde !' ».

495 : « Le sort des deux compositeurs illustre le statut du réalisateur qui se doit de rejeter à la fois l'extrême confiance désinvolte de Mozart et le pragmatisme atone de Salieri, et pourtant qui se doit d'apprendre aussi, d'une certaine manière, à les combiner ».

496 : «

la nécessité pratique jouera toujours un rôle tout aussi

important.

».

P. 688 : « who wouldn't rather listen to his hairdresser than to Hercules ? » : «

».

P. 689 : « cosmic consciousness » : «

».

P. 692: « beads, flowers, freedom and happiness » : «

».

499 : « Je m'élançai très haut au-dessus de l'arrière-cour et pris doucement mon essor dans le bleu. Je gardais le regard fixé devant moi et vers le haut, même si je le laissais de temps à autre tomber par-dessus un bord du tapis. (...)

Dans ce bleu au-delà du bleu,

cerné de rien de tous côtés, étais-je encore moi ? J'avais disparu aux regards, la ficelle qui me

retenait à la terre s'était cassée,

l'envie

me vint de la solidité cachée sous l'herbe verte,

(...) et en atterrissant dans la cour je sentis la terre pesante jaillir et monter en moi comme une éruption de joie », pp. 115-116-117 (Steven Millhauser, *Le lanceur de couteaux et autres nouvelles*, Albin Michel, 2012).

501 : « Je compris très vite qu'être un rebelle et enquiquiner le monde sont un grand luxe dans l'existence, et je crois que cette éducation fit de moi, avant tout, un diplomate », p. 48.

502 : « Il me vaudrait d'être fiché comme un dangereux non-conformiste, et mon héroïsme n'allait pas jusque là – pas plus, d'ailleurs, que celui de mes deux collègues. Je crois que Radok ne nous le pardonna jamais tout à fait », p. 157.

503 : « En revenant d'un voyage avec Radok, j'avais envie d'aller faire un tour dans la rue, de regarder le vieux quartier, et de le voir, simplement, tel qu'il était », p. 173.

504 : «

».

505 : «

Un cinéaste qui décide de tenter d'interpréter des expériences qui lui sont étrangères est confronté à deux dangers :

La deuxième tentation est de croire qu'un nouvel environnement et de nouvelles idées nécessitent également de nouvelles méthodes ou, au contraire, de croire qu'une telle confrontation à un autre monde est une occasion en or pour un 'renouvellement'.

».

508 : « Nous écrivîmes plusieurs scènes, mais aucune ne donnait l'impression de clore le scénario », p. 312.

509 : « une concentration double sur deux personnages nettement différents qui finissent par se retrouver par la musique et la danse ».

510 : «

Et Harry K. Thaw, ayant obtenu sa libération de l'asile d'aliénés, défilait chaque année à Newport dans la grande parade de l'Armistice », pp. 398-399.

517 : « I knew, sort of, who Bill Redfield was, and Billy Duell, and I knew Sydney Lassick as a kind of an apocryphal story but I'd never seen Danny DeVito who looked pretty weird in the picture, Christopher Lloyd, you know. Plenty of these people I still don't understand. (...) And I thought Milos, you know, he's gone Eastern-European, he's gone into some modern day bedroom and gotten a bunch of nuts for them to be in the picture ! » : «

».

522 : «

-

- Oh, mon dieu ! Vous me prenez pour une vedette de cinéma ! dit-elle avec un grand rire. Je ne pourrai jamais faire une chose pareille !
- Vous savez bien faire les buchty, n'est-ce pas ?
- Ça oui, pour la pâtisserie...
- Eh bien, c'est tout ce qu'on vous demandera.

Et notre accord fut scellé par une poignée de main », p. 186.

523 : « Je crois qu'elle ne sut jamais à quel moment avait réellement débuté sa carrière dans le cinéma », p. 186.

524 : « Mme Matouskova prenait une profonde inspiration, et disait aux deux autres sa façon de penser. Elle était d'une vérité, d'une fraîcheur et d'une spontanéité totales. Sa performance se révéla, à l'écran, aussi bonne que ses buchty », p. 187.

525 : «

», p. 186.

526 : « son bout d'essai nous la montra si confiante, si authentiquement elle-même que je lui offris le rôle », p. 243.

533 : « Comme je ne veux pas que mes acteurs se sentent observés et jugés à distance, je me mets carrément à leur place. Il est plus facile de leur montrer ce qu'on attend d'une scène si on met sa propre crédibilité en jeu. Et si on y parvient, on ne peut qu'y gagner en autorité », p. 283.

537 : « la stratégie de production était étrangement similaire à celle d'un film catastrophe : caractérisation immédiate par un casting de stars ».

538 : « aucun risque d'amnésie face à l'avocat de Harry K. Thaw ou du professeur de danse d'Evelyn Nesbit s'ils sont joués, respectivement, par Pat O'Brien et Donald O'Connor ».

539 : « avec des personnages connus de l'Histoire, je préférais des visages inconnus. Mais les autres personnages, ça m'est égal. Personne ne connaît Rhinelande Waldo, alors comme la personnalité de James Cagney collait parfaitement au rôle, pourquoi pas ? ».

542 : « Obstiné, et n'écoutant que mon instinct, j'attribuai tous les rôles importants à des acteurs peu connus du grand public », p. 359.

544 : « C'est plus personnel » ou bien « Ça sort plus de l'ordinaire ».

545 : « Quand on pense à moi dans le rôle de Goya, c'est quand même une drôle d'idée de casting, non ? Ce petit espagnol potelé par rapport à ce suédois d'1m90 ? Je me suis mis à prendre un peu de ventre pour me rendre un peu plus potelé ».

547 : « Aucun de mes acteurs, dans aucun de mes films – chez moi ou aux Etats-Unis – n'a lu le scénario. La raison est simple : il faut que les personnes présentes sur le plateau me fassent entièrement confiance, soient convaincues que nous faisons du bon travail, aient confiance que le projet aboutira parce qu'ils ont confiance en moi.

».

549 : « Être un acteur amateur n'est pas obligatoire pour moi ».

550 : « C'est comme un match sportif, qui évolue d'une seconde à l'autre, suivant toujours ses propres impératifs internes qui eux-mêmes changent sans cesse ».

551 : « Je m'imbibais comme une éponge de l'ambiance du magasin », p. 45.

552 : « je ne me lassais pas d'observer les gens que je croisais dans le train. Si je repérais quelques ivrognes en train de jouer aux cartes, je les écoutais se disputer.

J'écoutais parler les gens, fasciné par tant de voix différentes – timides, obsessionnelles, complaisantes, charmeuses, suraiguës, avinées, musicales (...) », p. 73.

553 : « l'ennui des dimanches », p. 72.

Conclusion

567 : « dans la division du moi chez le bouffon-fou, les frontières sont déplacées et franchies. Seul l'individu lui-même peut réconcilier et intégrer les éléments opposés et antagonistes de son moi agonisant ».

569 : «

il devient impossible
de capter la vérité du quotidien. Il faut la recréer », pp. 173-174.

ANNEXE 4 : ILLUSTRATIONS

MILOS FORMAN (source : *Turnaround*)

Enfance : le cheval et le chien

ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST

HAIR

RAGTIME

AMADEUS

VALMONT

THE PEOPLE VS. LARRY FLYNT (SOURCE : THE SHOOTING SCRIPT)

MAN ON THE MOON (SOURCE : THE SHOOTING SCRIPT)

Tony Clifton (1980 / 1999)

GOYA'S GHOSTS (SOURCE : Goya's Ghosts, DVD Video, Superbit, 2006, 'bonus')