

# Milos Forman deus ex-cinéma

Le cinéaste américain né dans l'ex-Tchécoslovaquie, brillant représentant de la Nouvelle Vague tchèque avant de collectionner les oscars à Hollywood, est mort vendredi à 86 ans.

---

Libération · 16 apr. 2018 · Par MARCOS UZAL

---

Le cinéaste Milos Forman, né en 1932 à Caslav, ex-Tchécoslovaquie, est mort ce vendredi 13 avril à l'âge de 86 ans à Hartford, Etats-Unis, ville du Connecticut où il résidait depuis de nombreuses années. En cinquante-cinq ans, ce réalisateur perfectionniste aura laissé seulement douze longs métrages qui constituent une oeuvre d'une cohérence sans faux pas et discrètement subversive. Sa vie aura été marquée par l'histoire du XXe siècle, parfois tragiquement. Son oeuvre en fut imprégnée, à travers une défense constante des libertés individuelles face aux autoritarismes, puritanismes et intolérances qui les oppriment ; ainsi que par un humour parfois sarcastique mais jamais cynique. Son père, juif et résistant, meurt à Auschwitz en 1943 ; sa mère, l'année suivante à Buchenwald. Après la guerre, dans l'établissement pour orphelins où il étudie, il rencontre Vaclav Havel, futur dramaturge, dissident et président de la République, ainsi qu'Ivan Passer, futur réalisateur d'Eclairage intime et de la Blessure, qui sera son assistant sur ses premiers films. Forman étudie ensuite à la Famu, l'école supérieure de cinéma de Prague, terreau de la Nouvelle Vague tchèque, dont il sera le chef de file.



## ÉNERGIE POPULAIRE

Son premier court métrage, le *Concours* (1963) est un documentaire sur une audition de jeunes chanteurs tentant d'intégrer la troupe d'un théâtre musical en vogue. Ce film «yéyé» constitue un véritable programme pour celui qui deviendra, avec les magnifiques *As de pique* (1963) et *les Amours d'une blonde* (1965), le chantre de la jeunesse de son pays, avide de joie et d'amour dans une société figée et étouffante qui commence cependant à se dégeler au début des années 1960. En outre, par son principe même, le *Concours* affirme d'emblée ce qui fera la force des films tchèques de Forman: une dimension documentaire qui passe notamment par une attention aux visages et aux gestes d'acteurs non professionnels. A travers des récits simples, aux allures de chroniques, ses premiers films s'imprègnent d'une réalité sociale, d'une énergie populaire et d'une intimité des corps qui n'avaient jusqu'alors pas eu leur place dans le cinéma officiel tchèque. En dépit d'un ton apparemment léger, l'*As de pique* et *les Amours d'une blonde* sont empreints d'une sourde

tristesse, à l'image du désarroi de leurs jeunes protagonistes, sans cesse freinés dans leurs élans par les inhibitions de la génération qui les précède.

Dans *Au feu les pompiers* (1967) – film se déroulant entièrement lors d'un bal de pompiers où rien ne se passe comme prévu, jusqu'à virer à la catastrophe –, la satire sociale est plus évidente. Forman n'a jamais caché que ces pompiers dépassés par les événements, méprisant sans même s'en rendre compte des citoyens qui n'attendent rien d'eux, étaient une représentation métaphorique des membres du bureau politique du Parti communiste tchécoslovaque. Malgré ses accents burlesques, la noirceur de cette fable politique n'échappera pas à la censure, qui l'interdira. Malheureusement, le film avait vu juste, et le pire était à venir. La répression du Printemps de Prague et l'invasion du pays par les troupes soviétiques en août 1968 signifieront la fin des illusions et des espoirs de cette nou-

velle génération que les films de Forman – contemporains des premiers livres de Milan Kundera (qui fut son professeur) et des premières pièces d'Havel –, ont su si bien représenter.

### DÉSARROI DES ADULTES

Ne pouvant plus travailler dans son pays, il s'exile d'abord à Paris avant de s'installer aux États-Unis en 1969 (il deviendra citoyen américain en 1977). Le premier film qu'il réalise là-bas, *Taking Off* (1971) – évoquant le fossé qui sépare des hippies fugueurs et leurs parents huppés – s'ouvre comme sa période tchèque avait commencé : par une audition de chanteurs pop. C'est comme s'il cherchait à prolonger là-bas l'histoire de la jeunesse qu'il avait filmé chez lui. Mais, il s'intéresse ici moins aux adolescents révoltés qu'au désarroi des adultes face aux aspirations de leurs enfants. Une façon de se montrer cinglant contre la société, sans jamais l'être envers ses personnages : chez lui, l'individu est toujours plus complexe et touchant que le monde injuste ou absurde dans lequel il se débat. Après des années de vaches maigres pendant lesquelles il refuse des projets qui ne le touchent pas, son film suivant lui vaut un oscar et lui assure une place solide au sein du cinéma américain. Vol au-dessus d'un

nid de coucou (1975) est l'histoire d'un homme (Jack Nicholson) qui se fait interner dans une clinique psychiatrique pour échapper à la prison et qui, découvrant la détresse des malades, y fomenté une rébellion. Forman aborde ici des questions essentielles pour lui: l'oppression de l'individu, le rejet de l'anormalité, l'enfermement, mais aussi la dimension spectaculaire de toute révolte. On peut cependant reprocher au film son trait trop épais, trop démonstratif, inhérent à une représentation quelque peu théâtrale de la folie. Alors qu'on retrouvait dans *Taking Off* la construction libre et débridée des films tchèques,

Vol au-dessus d'un nid de coucou est aussi l'avènement d'une forme plus sobre et classique chez le cinéaste. En 1979, avec son adaptation de

*Hair*, il propose une sorte de contrechamp à *Taking off* en se connectant à nouveau à la jeunesse et ses colères. Mais la célèbre comédie musicale hippie a déjà douze ans, la guerre du Vietnam s'est achevée et le cinéaste est lui-même définitivement passé du côté des parents. Ainsi, son film est à voir comme une réinterprétation distanciée de cette œuvre emblématique de la contreculture américaine, teintée d'une gravité nouvelle qui prend en compte toutes les désillusions des années 1970. D'une certaine façon,

Hair est donc son premier film historique, genre auquel appartiendront tous les suivants, qui ne toucheront au présent qu'en scrutant le passé, avec un recul plus ou moins grand.

## DISSIDENCE

L'excellent et trop méconnu *Ragtime* (1981) est plus profondément subversif que les deux succès qui l'ont précédés et conte l'histoire d'un homme noir victime d'une petite mais indéniable injustice, qui s'obstine à obtenir réparation jusqu'à prendre les armes. Située au début du XXe siècle, cette fresque ne montre rien moins que la naissance d'une révolte dans une société qui n'a pas su se débarrasser de ses relents puritains et racistes. A sa sortie, le critique Pascal Bonitzer décrit très justement *Ragtime* comme «une épopée de la dissidence». La formule vaut pour toute l'œuvre du cinéaste.

Avec *Amadeus* (1984), son triomphal film sur Mozart (8 oscars), Forman entame une série de portraits qui représentent ce que l'on peut faire de mieux en matière de biopic. Pour une raison simple : il ne cherche jamais à rendre édifiantes les biographies des figures qu'il choisit, mais au contraire à exalter ce qu'elles peuvent avoir de monstrueusement singulier et de socialement inassimilable. Ce qui l'intéresse chez Mozart est l'insolence même du génie, qui rejoint ici celle de l'enfance. En cela, malgré le luxe de ses films à costumes et son acclimatation au classicisme hollywoodien, le cinéaste tchèque n'a rien perdu

de son esprit libertaire. Et il le prouve mieux encore dans le formidable *Larry Flynt* (1996) – qui s'attira les foudres de certaines féministes, lui reprochant de faire l'éloge d'un pornographe –, et l'extraordinaire *Man on the Moon* (1999) – sans doute son meilleur film américain, porté par la géniale performance de Jim Carrey.

Mozart, *Larry Flynt* – magnat de la presse pornographique – et *Andy Kaufman* – maître de la performance absurde et du comique inefficace –, ont en commun d'être marginaux malgré eux, incongrus par nature, subversifs par immaturité, irrécupérables par insoumission à toute mascarade sociale. «Je me moque de la politique. Mais ce que je sais c'est que si on veut dire la vérité on est toujours politique, même sans

le vouloir», affirmait Forman. Et c'est ainsi qu'il conçoit le rire de Mozart, l'obsession sexuelle de *Flynt* ou le sourire idiot de *Kaufman* : comme les désarmantes expressions de la vérité face à une société toujours trop rationnelle, compassée, puritaine. Dans *Larry*

*Flynt* et *Man on the Moon*, cela s'accompagne d'un retournement de la société du spectacle : le show-business poussé au bout de son absurdité ou de son indécence, jusqu'à la folie ou la débauche.

Dans *Amadeus*, s'exprimait aussi la fascination de Forman pour le XVIIIe siècle, celui du libertinage, des Lumières et de la Révolution. Il le célèbre encore dans *Valmont* (1989), sa sensible et intelligente adaptation des *Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos (qu'il avait découvert dans sa jeunesse, grâce à Kundera), film qui connut un échec critique et commercial aussi retentissant qu'injuste pour être sorti juste après la version de Stephen Frears. Au regard hautain de ce dernier, Forman oppose une vision empathique de *Valmont* et *Merteuil*, dont il dévoile les sentiments derrière leur apparente perversité. Il revient au XVIIIe dans l'inégal mais passionnant *les Fantômes de Goya*

(2006), son dernier film. C'est alors moins *Goya* qui l'intéresse dans ce récit feuilletonnesque que le chaos dont il est témoin et qui traverse sa peinture. Encore une fois, une

toute dernière, Forman, rescapé du nazisme puis du stalinisme, avant de devenir pourfendeur du puritanisme et ironiste de la société du spectacle, évoquait la solitude de l'individu face à l'asphyxie sociale, à l'oppression politique, aux retournements et aux horreurs de l'histoire. Au coeur de la catastrophe, suggérait-il, l'artiste lucide est bien peu de chose, mais il est tout ce qui reste, tout ce qui restera.