

MILOS FORMAN POLITIQUE DU CORPS

Auteur de seulement 12 longs métrages, chef de fil dans les années 60 de la nouvelle vague tchèque, filmant la jeunesse de son pays avec un regard à la fois documentaire et caustique, Forman opère un tournant dans les années 70 : l'essentiel de ses films américains (*Taking off* mis à part, que Forman considère d'ailleurs non comme son premier film américain mais comme son dernier film tchèque) semblent renoncer à l'audace et à la modernité formelles de son cinéma tchèque pour adopter une facture plus classique. Réalisateur de comédies satiriques, de films d'époque et d'adaptations littéraires, de biopics, d'une comédie musicale, Forman semble aussi s'être essayé à une diversité de genres. En outre l'accueil public et critique de ses films a toujours été très aléatoire. Multi-oscarisé pour *Vol au dessus d'un nid de coucou* ou *Amadeus*, plusieurs de ses films de Forman ont toutefois été –sont toujours- sous-estimés ou ont connu des échecs commerciaux cuisants, comme ce fut le cas pour *Taking off*, *Ragtime*, *Valmont*, *Les fantômes de Goya*.

Un regard trop rapide sur sa filmographie pourrait donc laisser penser que ses films ont très peu de rapports entre eux. Pourtant, il n'en est rien tant toute l'œuvre de Forman est portée par un souffle libertaire et un acharnement à donner corps au besoin de liberté de ceux qui résistent à toutes les formes d'autorité, de discipline, de normativité, de conformisme, d'intolérance. Les choix de Forman l'inclinent toujours du côté des monstres incontrôlables, des insoumis et des réfractaires, et le poussent à mettre en scène avec beaucoup de lucidité, de tendresse et d'ironie des personnages iconoclastes, subversifs et frondeurs.

Nous voudrions non seulement montrer que cette orientation confère à la filmographie de Forman une unité indéniable et une pleine cohérence, mais aussi qu'une politique du corps est au fondement de son humanisme libertaire.

I. La fabrique des corps désarmés

Une bonne part du cinéma de Forman s'applique à représenter les processus institutionnels ou idéologiques qui ont pour effet d'entraver les corps, de les empêcher de s'approprier leur vie et leur individualité, voire de les rendre impuissants, comme cela est littéralement le cas pour Larry Flynt, qui suite à une tentative d'assassinat par un extrémiste proche du KKK, devient paraplégique, ne peut plus ni marcher ni faire l'amour, ce qui pour un pornographe patenté est évidemment le comble de la déchéance. Outre Larry Flynt, trois films de Forman au moins illustrent explicitement cette fabrique des corps désarmés, en mettant au cœur du dispositif narratif la tentative sociale et politique de rendre les corps inoffensifs ou inactifs, de les réduire à l'impuissance : *Vol au dessus d'un nid de coucou*, *Ragtime* et *Les fantômes de Goya*.

1. Vol au dessus d'un nid de coucou ou le biopouvoir

La notion de biopouvoir

Les travaux de Michel Foucault manifestent, de manière décisive, que le corps est le lieu où s'exerce le pouvoir dans toute sa plénitude. Au milieu des années 70, Michel Foucault invente le concept de biopouvoir, terme qui lui permet de distinguer les formes traditionnelles de pouvoir d'une forme plus moderne de pouvoir qui s'exerce sur la vie, la biologie des corps. Grossièrement, le pouvoir souverain traditionnel exige des signes de soumission et gouverne par la coercition et la menace de mort : les corps des condamnés sont suppliciés, les autres sont réquisitionnés pour la guerre ou comme force de travail. A partir de l'âge classique, deux nouvelles techniques de gouvernement apparaissent que sont la discipline des corps et la biopolitique des populations. La technologie de pouvoir disciplinaire concerne la prise en charge du corps de chaque individu (l'anatomo-politique qui consiste à rendre les corps dociles, adaptables, rentables au moyen de tout un système de surveillance, d'encadrement, de sanctions ou de corrections), tandis que le terme biopolitique correspond à la gestion par l'Etat moderne et libéral des phénomènes de masses (modifier les taux de natalité, enrayer les endémies, réduire les infirmités ou invalidités, contrôler le milieu général d'existence, imposer des règles d'hygiène, mener des politiques d'incitation). La biopolitique peut donc être appréhendée comme le complément de la discipline, comme une extension des techniques disciplinaires dans le cadre d'un espace ouvert.

Cette transformation des logiques de pouvoir se marque aussi pour Foucault par l'importance grandissante de la norme au détriment de la loi. La loi, instrument privilégié du pouvoir de souveraineté, ordonne à la façon d'un commandement (on lui obéit). La norme, par où le biopouvoir se diffuse sournoisement dans les vies, définit plutôt un programme d'existence complet, auquel chacun suspend son identité (rester un bon élève, une mère normale, un ouvrier docile, etc.). La norme exerce une pression continue et se présente comme une règle naturelle à suivre, sous peine de devenir un dégénéré.

Ce biopouvoir qui conditionne insidieusement plutôt qu'il ne brutalise spectaculairement, peut cependant se révéler terriblement mortifère et violent, comme le démontre l'univers psychiatrique dans lequel se déroule l'histoire de *Vol au dessus d'un nid de coucou* (1975). Le film montre comment la mise en conformité des corps équivaut à les transformer en êtres soumis et inoffensifs. Le paternalisme dégoulinant et castrateur de Miss Ratched, le rituel de la médication, la diffusion de musiques d'ascenseur lénifiantes à longueur de journée (extrait à 2'50''), les techniques d'intimidation et d'infantilisation ([voir texte de Michel Foucault ci-dessous](#)), sans parler des moyens coercitifs plus musclés...tout cela contribue à dévitaliser les patients et à leur ôter toute capacité de résistance critique, autant qu'à broyer les subjectivités singulières sous couvert de prendre soin de leur corps et de leur âme.

La folie est enfance. Tout est organisé à la Retraite pour que les aliénés soient minorés. On les y considère « comme des enfants qui ont un superflu de force et qui en font un emploi dangereux. Il leur faut des peines et des récompenses présentes ; tout ce qui est un peu éloigné n'a point d'effet sur eux. Il leur faut appliquer un nouveau système d'éducation, donner un nouveau cours à leurs idées ; les subjuguer d'abord, les encourager ensuite, les appliquer au travail, leur rendre ce travail agréable par des moyens attrayants ». Depuis bien longtemps déjà, le droit avait tenu les aliénés pour des mineurs ; mais c'était là

une situation juridique, abstrairement définie par l'interdiction et la curatelle. Ce n'était pas un mode concret de rapports d'hommes à hommes. L'état de minorité devient chez Tuke un style d'existence pour les fous, et pour les gardiens un mode de souveraineté. On insiste beaucoup sur l'allure de « grande famille » que prend à la Retraite la communauté des insensés et de leurs surveillants. Apparemment cette « famille » place le malade dans un milieu à la fois normal et naturel ; en fait elle l'aliène plus encore ; la minorité juridique dont on affectait le fou était destinée à le protéger en tant que sujet de droit ; cette structure ancienne, en devenant forme de coexistence, le livre entièrement, comme sujet psychologique, à l'autorité et au prestige de l'homme de raison, qui prend pour lui figure concrète d'adulte, c'est-à-dire à la fois de domination et de destination. »*

Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique, Chap. VIII, Naissance de l'asile.*

* William Tuke : homme d'affaires, philanthrope et quaker anglais, fondateur de la Retraite d'York dans les années 1790, institution destinée à réaliser sa vision d'un nouvel asile.

La quotidienneté de l'hôpital psychiatrique est donc le lieu d'une violence permanente, mais le plus souvent dissimulée car médicalisée, rationnalisée, médiatisée de sorte à la rendre imperceptible pour ceux qui en sont les victimes, et peut-être aussi pour ceux qui en sont les auteurs. Mais la violence la plus manifeste, l'entreprise d'anéantissement radicale de la vitalité du corps, est évidemment celle de la scène finale du film, où Mac Murphy, l'indomptable, revient du bloc opératoire lobotomisé. (Extrait à 2h04'12").



2. Ragtime ou le corps sans défense

Ragtime (1981) est une éblouissante fresque historique située dans le New-York des années 10, qui dépeint entre autres les contradictions éthiques, les fractures sociales et la banalité du racisme ordinaire de l'Amérique du début du XXème siècle.

Un des principaux foyers narratifs du film orchestre le basculement d'un pianiste afro-américain, Coalhouse Walker Jr. dans la vengeance terroriste. Suite à une agression et un outrage racistes, Coalhouse Walker Jr. se voit, malgré tous ses efforts, privé du droit de se défendre légalement. Le personnage est une variation moderne autour du *Michael Kohlhaas* de Heinrich von Kleist, et montre un acharnement procédurier à rétablir son honneur bafoué. La situation tourne au drame kafkaïen et se solde par le constat qu'aucun droit de juridiction efficient n'est possible pour le protagoniste, qui se retrouve stricto sensu sans défense puisque personne ne consent à prendre son cas en considération et que même l'avocat noir refuse de se charger de son dossier.

La voie légale revient donc ni plus ni moins à rendre le pianiste noir impuissant à faire valoir ses droits, et par là montre que certaines minorités sociales sont injustement maintenues dans la position d'êtres sans défense.

Extrait de *Ragtime* : scène d'arrestation de Walker devant la caserne des pompiers (1h 04'45" à 1h 10'33")



Dans *Les Damnés de la terre*, Frantz Fanon établit comment, durant toute la période de l'esclavagisme et de la colonisation, les dominants ont œuvrés au désarmement des esclaves, désarmement doublé d'une véritable discipline des corps pour les maintenir sans défense. Tout acte de défense légitime était alors aussitôt apparenté à un fait d'agression et transformé en crime. Le moindre geste de martialité était aussitôt redressé, l'esclave ne disposant d'aucun droit de conservation de son propre corps, qui ne lui appartient pas.

Bien que l'esclavage soit aboli, *Ragtime* atteste que cette logique de discrimination et de criminalisation des noirs est enracinée dans les mœurs étatsuniennes et se perpétue dans la société américaine du XXème siècle.

Mais au delà de la question raciale, les infortunes de son personnage rappellent aussi que, qui prétend à la justice sociale et l'équité du droit dans des sociétés bureaucratiques et hiérarchisées, s'expose aux risques de l'humiliation et de la négation de sa dignité.

« *Le dilemme de Walker me fut même trop familier. Dans la Tchécoslovaquie communiste, on se heurtait quotidiennement à des ignorants dotés de pouvoir qui ne se gênaient pas pour vous humilier, et devant qui il n'était pas question de se rebiffer puisqu'on avait tout à y perdre, y compris, parfois, la vie* ». (Milos Forman)

3. Les fantômes de Goya ou le corps supplicié

Autre époque que celle du film *Les fantômes de Goya* (2006). Fin XVIII, l'Inquisition espagnole entend extraire la vérité aux prétendus hérétiques. Inès, la trop belle jeune fille d'un riche marchand et muse de Goya, est une bonne chrétienne, mais que ni sa famille, ni le peintre ne pourront soustraire aux geôles de l'Inquisition, où elle sera torturée, emprisonnée, et violée par le Frère Lorenzo, parce qu'on l'a vue renâcler à consommer de la viande de porc et qu'on l'accuse de pratiquer la religion juive.

Le film démontre évidemment l'absurdité de l'instruction inquisitoriale qui, non seulement entend recueillir une vérité totalement fantasmée au moyen de pressions psychiques et physiques abominables mais qui par surcroît cultive le secret de telle

sorte que l'accusé et ses proches ignorent d'abord tout des chefs d'accusation, les privant de la possibilité de se défendre autrement qu'à l'aveugle.

Extrait : *Les fantômes de Goya*, scène de torture d'Inès à 18'05'



Le cut soudain qui sépare la scène d'interrogatoire et la scène de supplice témoigne de l'ampleur du décalage entre le caractère dérisoire du « crime » dont Inès est accusée (ne pas aimer le goût du porc) et les méthodes sauvages de l'Eglise. Le raccord son, par le hurlement de douleur de la jeune innocente, participe du même effet. Le corps d'Inès nous est dès à présent montré morcelé, disloqué au moyen d'une série de plans de détails sur ses mains, son visage et ses pieds. Et lorsque la profondeur de champ nous donne à voir son corps en entier, c'est à la manière d'une carcasse suspendue, tel le corps d'un bœuf écorché, que sa silhouette apparaît, animalisée par l'inhumanité du traitement qu'elle subit. Cerné par la verticalité des barreaux de la geôle, son corps est doublement emprisonné, encagé en plus d'être accroché.

La belle Inès ne ressortira de cet enfer qu'une quinzaine d'années plus tard, au moment de l'intervention des troupes napoléoniennes en Espagne, troupes dont la brutalité sanglante n'a rien à envier à celle des tribunaux de l'Inquisition. Brisée, flétrie et démente, Inès a été zombifiée, vidée de sa substance vitale, par le dogmatisme délirant et féroce des inquisiteurs.



Notons au passage que le personnage de Goya, qui ne parvient que très mollement à porter secours à son modèle, est frappé de surdité. L'homme y apparaît comme un être déchiré entre sa dépendance à l'égard des puissants et sa conscience intérieure de la déraison de ses contemporains. La distance et fragilité du personnage se trouvent alors aggravées par le handicap de ce corps qui ne peut plus communiquer avec le monde extérieur sans l'aide d'un interprète. Cet homme vieillissant dispose donc de bien peu d'armes pour jouer un rôle décisif dans le cours de l'Histoire, dont il est plutôt un observateur passif. C'est que l'insubordination et la lucidité contestataire n'est pas à chercher dans le personnage mais dans l'œuvre picturale elle-même, seule capable de symboliser le souffle de sa révolte.



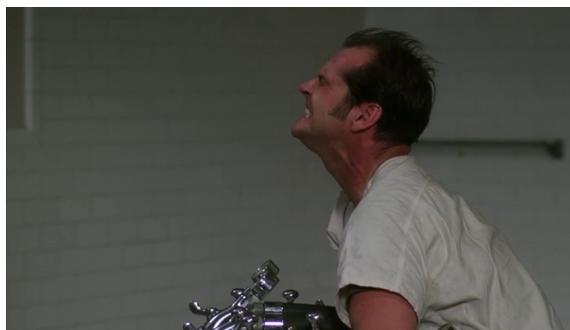
II. Les luttes de libération

Les fictions formaniennes ne se bornent jamais à brosser le tableau de la monstruosité des autorités s'abattant froidement sur leurs victimes. Il s'agit toujours en même temps – et sans doute principalement – de mettre en scène les capacités de résistance et d'invention des corps : la persévérence obstinée, voire explosive, de la vie chez des êtres avides de liberté. C'est pourquoi les personnages des films de Forman sont eux aussi monstrueux : des insoumis incontrôlables, irrécupérables, imprévisibles, mais animés de forces débordantes de vitalité et de créativité. Toute la violence subie se retrouve convertie en une puissance motrice contestataire et sous diverses modalités d'autodéfense où, paradoxalement, la peur de la mort ne constitue plus une limite. De là vient le mélange d'humour et de tragédie qui habite toutes les œuvres du réalisateur tchèque.

1. Mac Murphy : la fronde et la sensualité déchaînée

Mac Murphy, interprété par Jack Nicholson, est une figure typiquement formanienne de l'insoumission. Simulant la folie pour échapper au travail forcé de la prison, Mac Murphy refuse la rédemption par le travail dans une société où celui-ci est pourtant une valeur

cardinale. Dès son arrivée à l'hôpital psychiatrique, il devient aussitôt un élément perturbateur dans la mécanique bien huilée de l'institution. Tout en lui est l'expression d'un esprit frondeur, un « misfit » : sa démarche, son langage, son attitude arrogante et désinvolte....incarne un appétit de vivre féroce qui menace à chaque instant l'institution autoritaire et mortifère de l'asile.



Sa force vitale se manifeste avant tout à travers une sexualité débridée et insatiable, une sensualité déchaînée et par conséquent inexorablement violente. Le corps de Mac Murphy est un corps explosif : état permanent d'un corps en tension, prêt à jaillir, à se déployer en force insurrectionnelle. Par son exemple, Mac Murphy rouvre les imaginaires des résidents: face à l'intériorisation de la domination, de la frustration et de l'autorité, il leur apprend à oser exister, à braver l'ordre établi et à agir de manière cachée. Le corps enfermé, rendu fantomatique, tétanisé, sédimenté dans la terreur par l'institution et la prise de médicaments, se remet en mouvement la nuit, dans une forme de ressentiment énergique.



On peut aussi imaginer que les affrontements sportifs sur le terrain de basket sont une forme d'entraînement corporel à l'autodéfense, de visualisation anticipatrice de la violence défensive. Les parties de basket sont déjà un engagement au combat. Elles révèlent une intelligence opportuniste de l'affrontement réel que rend possible le mouvement permanent.

La vitalité de Mac Murphy est une vitalité contagieuse et réparatrice, tant il est sensible que les aliénés retrouvent à son contact une capacité d'affirmation qui réanime leurs pulsions de vie, quitte à ce qu'elles s'expriment sous la forme d'une réalisation fantasmée, comme lors de la scène de la non-diffusion du match de baseball.

Extrait : *Vol au dessus d'un nid de coucou à 46'20"*



2. Coalhouse Walker Jr : l'autodéfense martiale

A la fin des années 10 et tout au long des années 20, nombre d'intellectuels et d'artistes participent au mouvement du Harlem Renaissance. Ils considèrent qu'il faut prendre acte du fait qu'une guerre raciste fait rage dans le pays comme dans le monde et que les Afro-Américains doivent entrer unis dans la bataille et répondre au feu par le feu. « Désormais un fusil Winchester doit avoir une place d'honneur dans chaque foyer noir », formule lancée en 1892 par Ida Wells (*journaliste afro-américaine, chef de file au début du mouvement des droits civiques ; elle a documenté l'ampleur du lynchage aux États-Unis. Elle a également été active dans le mouvement des droits des femmes et le mouvement pour le suffrage des femmes. En 1884, dans le train, Wells protesta et refusa de quitter son siège dans un train du Sud, mordant au passage le conducteur qui tentait de la déloger. En ce sens, son refus est antérieur à celui, plus notoire, de Rosa Park.*).

L'autodéfense n'est pas « amour de la violence », mais « amour de la justice » : la violence intervient lorsque la non-violence arrive à ce point critique où persister dans cette tactique se muerait en une forme de servilité consentante.



Cette problématique de l'autodéfense armée légitime contre la violence illégitime du racisme et l'appel aux armes du mouvement de lutte contre le système ségrégationniste est au centre de l'histoire de la résistance noire. C'est elle que Forman met en scène au travers du personnage du pianiste noir de *Ragtime*.

Ainsi, devant l'impuissance à laquelle le monde blanc voudrait le réduire, Coalhouse Walker Jr. entreprend d'entrer en résistance, de faire justice lui-même en passant à la lutte armée. Le choix de la violence apparaît alors non seulement comme l'ultime recours mais donne également à penser que le droit et le discours non violent sont une impasse, voire une manière de laisser les pleins pouvoirs aux blancs, d'accepter l'état de minorité dans lequel les blancs entendent maintenir les noirs.

A lui seul, le personnage de Walker symbolise donc l'échec de la politique intégrationniste des minorités raciales, dont le conciliateur Booker T. Washington est le représentant. Dans un premier temps, *Ragtime* montre en effet que Walker était pleinement disposé à intégrer la classe moyenne américaine et c'est dans un second temps qu'il découvre l'impossibilité de cette intégration, puisqu'il n'y a pas de Justice pour les Noirs. L'autodéfense est pour lui le dernier rempart pour défendre son humanité même ; là se situe le point de conflit avec les partisans du pacifisme.

Extrait : dialogue entre Walker et Washington (1h48'15" à 1h 54').



Le dialogue illustre le débat sur la violence et la non violence et expose les limites de l'humanisme chrétien face à la brutalité raciste des dominants. Bien que situé au début du XXème siècle le film ne manque pas de faire écho aux thèses de Robert Franklin Williams, figure majeure de l'autodétermination armée dans les années 50-60 et inspirateur du mouvement des Black Panthers, mouvement lui-même marqué par l'émergence d'une sémiologie des corps en lutte. Pour Malcom X, la philosophie de la non-violence prônée par Luther King s'apparente à un interdit désarmant : celui qui consiste à dire aux Noirs « ne vous défendez pas contre les Blancs ». A cet égard, il n'est pas anodin que le révérend King soit le seul interlocuteur que les Blancs aient considéré comme respectable. De même, Walker se moque de l'angélisme de son interlocuteur (qui estime qu'il convient d'attendre que leur ennemi les honore et les respecte – tout en offrant généreusement à Walker le bénéfice d'une exécution indolore) en lui faisant

valoir qu'il a tout essayé et en lui rappelant que croire en la justice des blancs a couté la vie à la femme qu'il aimait.

La lutte armée redéfinit donc la **sémiologie des corps révoltés**. Le sujet se réclamant de la non-violence n'est pas un sujet passif mais son corps incarne un type de résistance dont la condition de possibilité est l'abnégation totale et l'oubli de soi. Seulement ce qui pose problème, c'est que cette stratégie suppose une endurance sans fin (attendre peut-être éternellement que notre ennemi nous honore et nous respecte). Elle est considérablement laborieuse, elle use les corps qui y sont engagés. C'est cette usure stérile qu'expérimente Walker tant qu'il s'en tient à des tentatives d'action légale. A l'inverse, l'approche défensive violente prend acte du fait qu'il n'est possible de faire l'histoire que dans l'irruption et le choc. Il n'est plus question de gagner à l'usure mais de montrer que l'on peut répondre coup pour coup au moyen d'une défense explosive voire agressive.

On comprend alors que cette politique de l'autodéfense est inséparable d'une politique de l'affirmation de soi. Pour le pianiste et ses acolytes, attaquer est précisément affirmer un droit qui leur est injustement dénié. En prenant un droit qui leur est refusé, ils se le donnent donc à eux-mêmes et par là restaurent leur dignité et leur fierté. Il est d'ailleurs remarquable que le corps de Coalhouse Walker Jr. soit toujours d'une parfaite tenue, et même doté d'une prestance aussi imperturbable que sa détermination, précisément parce que jamais il ne consent au déclassement et au déshonneur. Le recours à la lutte armée n'altère en rien sa droiture et sa respectabilité.

En outre, il n'est pas indifférent de savoir que le personnage de la féministe libertaire Emma Goldman, qui a été coupée au montage, devait marquer le film du sceau de l'anarchisme. Un dialogue reste toutefois permis entre l'histoire de la révolte des Noirs, celle du mouvement social révolutionnaire et celle du combat féministe. Sans la suppression de ces scènes (décidée par le producteur contre l'avis de Milos Forman), il aurait été possible de pousser encore plus loin l'analyse politique selon laquelle, quelques soient les identités de chacun, les opprimés doivent se sentir politiquement solidaires. A cet égard, ce n'est pas un hasard non plus si parmi les complices de Walker se trouve le jeune frère de la famille bourgeoise blanche, interprété par Brad Dourif. L'artificier volontiers infantilisé par la protection paternaliste de son beau-frère, a rallié la cause des racisés. Même s'il doit se grimer le visage en noir (et donc jouer à être un autre) pour se joindre à leur lutte, pour lui aussi il est question de s'affirmer en propre, au delà des assignations à la réussite sociale que son origine bourgeoise lui prescrit. Par delà les différences ethnique ou sociale, la cause commune pour la liberté unit les individus selon un même besoin d'exister.

3. Berger ou l'anticonformisme facétieux

Hair (1979), l'unique comédie musicale de Forman, s'empare du thème de la contre-culture, plus de dix ans après 68. S'inspirant de l'ère « beat », la contre-culture propose des expériences communautaires, s'oppose à la Guerre au Vietnam, rompt avec la tradition et la morale petite-bourgeoises, prône la libération sexuelle et l'usage de drogues ; dénonçant les priviléges accordés à la majorité blanche, elle cherche aussi à mettre en valeur les minorités (*Black Panther Party*, « Chicanos », Amérindiens, mouvements homosexuels) ; se détournant du christianisme, elle s'intéresse à la

spiritualité orientale ; enfin, luttant contre la technocratie, elle préconise la création, les *happenings* et l'improvisation.

Le film nous invite à suivre un petit groupe de hippies qui composent une communauté alternative à la société consumériste dominante, incarnée par les parents. Comme le notent Clarke, Hall, Jefferson et Roberts dans l'essai qui introduit le texte des *cultural studies*, *Resistance Through Rituals* :

« La contre-culture fit scission avec sa propre culture "parente" dominante. Leur désaffiliation était surtout idéologique et culturelle. Leurs attaques ciblèrent principalement les institutions qui reproduisent les rapports idéologiques et culturels dominants – la famille, l'école, les médias, le mariage, la division sexuelle du travail. »

Un des traits significatifs du mouvement est, que contrairement à l'exemple des cultures jeunes qui l'avaient précédé, il semblait se développer au sein d'une jeunesse bourgeoise rebelle qui souhaitait s'affranchir de l'univers de leurs parents.

« Par le détour d'une dialectique que Marx n'aurait jamais pu imaginer, l'Amérique technocratique produisit un élément potentiellement révolutionnaire au sein de sa propre jeunesse. La bourgeoisie, au lieu de découvrir l'ennemi de classe dans ses usines, le trouve de l'autre côté de la table à manger, chez ses propres enfants dorlotés. »

C'est donc ici par leur mode de vie que les personnages entendent subvertir l'idéologie dominante pour lui supplanter des valeurs nouvelles, se servant notamment de la musique, des styles et du jargon hippies pour contester le gouvernement et la société bourgeoise.



Bien que le personnage principal soit Claude Bukowski, jeune fermier qui compte s'engager dans l'armée, c'est à Berger que la narration donne un rôle moteur. Ce dernier mène en effet la danse au sein de la bande de hippies, en transformant tous les lieux qu'il habite en terrain de jeu. Chaque espace investi par la troupe devient un territoire ludique où il s'agit d'inventer une manière insouciante, hédoniste et oisive d'être au monde et de dessiner les contours d'une réalité utopique. Le film tout entier célèbre la

fantaisie libertaire pleine de fougue des jeunes rebelles, qui se rient de faire voler en éclat les valeurs bourgeoises. Pour eux, aucune des normes sociales ne sont des choses sérieuses: ni le travail, ni la réussite sociale, ni la vie conjugale et la famille, ni la pudeur, ni la propriété, ni les hiérarchies, ni le patriotisme ne réglementent leur existence, seulement orchestrée selon leurs envies. Et parce que la vie est un jeu, l'esprit de contestation prend alors la forme d'un enchaînement de facéties où se côtoient des univers qui ne sont normalement pas voués à se rencontrer. Berger, qui est celui par qui le désordre arrive, accumule en effet les facéties tout en transgressant les lois et les conventions de la bonne société: il s'invite à une garden party bourgeoise, dérobe la voiture du frère de Sheila, planque les vêtements de Sheila et de Claude lors de leur bain de minuit, s'introduit dans une base militaire en se déguisant puis en échangeant son identité avec Claude... Mélange des classes sociales, brassage des genres, des origines ethniques, des identités individuelles. Ici le corps n'est assigné à aucune identité pré-déterminée ni à aucun principe prescriptif. On peut marcher et danser sur les tables, dormir sur la scène d'un théâtre de plein air, rouler des milliers de kilomètres pour voir un ami quelques instants....Berger fait tout ce qui ne se fait pas.

Extrait : *Hair*, scène sur la table de noces (32'26" à 34'56")



La scène, au montage rythmé par des alternances d'échelles de plan permanentes, est une effusion de vitalité qui fait valser aussi bien les couverts et le lustre que le protocole. Les conflits de classes et de générations, qui occupent une place centrale dans l'œuvre

de Forman, s'y révèlent explosifs mais c'est moins la jeunesse que l'esprit de jeunesse qui est triomphant puisque parmi les convives une vieille dame truculente et toute de rose vêtue, entre dans la danse avec réjouissance, au mépris de la différence d'âge et des usages.

A ce jeu anticonformiste des identités tournantes, Berger va toutefois y perdre la vie, puisqu'en prenant la place de Claude dans la caserne, il devient ce qu'il cherchait à ne pas être : de la chair à canon, un être aliéné voué à aller mourir au Vietnam. Revers cruel de l'utopie et de la blague, rattrapés par la réalité. Les hippies de *Hair* n'échappent d'ailleurs jamais complètement à la société en marge de laquelle ils entendent se placer. Retenus en garde à vue, ils doivent trouver l'argent nécessaire à la caution et restent dépendants de leurs parents, tout comme Sheila, qui ne peut se permettre une illusion de liberté que grâce à la fortune de sa famille.

4. Larry Flynt : le pourfendeur de la bien-pensance

Personnage obscène et pragmatique, au mauvais goût assumé, Larry Flynt est le propriétaire d'une boîte de strip-tease puis le patron du magazine « *Hustler* », concurrent direct de *Playboy*. Poursuivi en justice pour atteinte aux bonnes mœurs et crime organisé, le pornographe est un indomptable qui se répand en provocations : il traite ses juges d'imbéciles et *trous du cul*, arbore à son procès un tee-shirt sur lequel est inscrit « Fuck this court », s'épingle le drapeau américain en couche-culotte. Pourtant Forman parvient à faire de ce pourceau de Flynt un personnage rafraîchissant et de ses différents procès une véritable déclaration d'amour à la Cour Suprême, aux libertés fondamentales de la démocratie et plus particulièrement au premier amendement de la Constitution américaine, sur la libre circulation des idées et la liberté de parole.

« *Je détesterai penser aux voix qui pourraient être réduites au silence ou en prison si La Cour Suprême avait tranché différemment. (...) Ce film est pour moi une lettre d'amour à la Cour Suprême des Etats-Unis.* » (Milos Forman)



Face au maximalisme moral des ligues de vertu, Larry Flynt et son avocat opposent une éthique minimaliste comme meilleure garante de la liberté individuelle. La morale minimale est en effet d'inspiration libérale. Elle emprunte à John Stuart Mill l'idée que la

vie morale repose entièrement sur un unique principe, négatif de surcroît : éviter de nuire à autrui. Plus encore, elle estime que des lois raisonnables devraient renoncer à sanctionner « les crimes sans victimes ». Les offenses faites à des entités abstraites (Dieu, la Patrie, les hymnes ou les symboles nationaux...), les activités auxquelles nul n'a été contraint de participer (comme les relations sexuelles (y compris sado-maso) entre personnes consentantes ou la lecture de magazines érotiques et le visionnage de films pornographiques ...) et les conduites qui ne causent de dommages directs qu'à soi-même (comme la toxicomanie) constituent des crimes sans victimes puisque dans tous ces cas, aucune personne physique ne subit des dommages contre son gré.

L'idée de crime sans victime participe du mouvement de rationalisation du droit. Elle propose de limiter les domaines du droit et de la morale, de réserver l'application du mot « immoral » aux relations injustes envers autrui (humiliation, discrimination, exploitation, gestion des relations par la violence ou la menace...) et d'éviter de l'utiliser pour évaluer tout ce qui, dans nos façons de vivre et de penser, ne concerne que nous-même ou ce que nous faisons entre personnes adultes consentantes. Ainsi Isaacman, l'avocat de Flynt, invoque la liberté de ne pas acheter le magazine Hustler ou de le jeter à la poubelle. Il plaide pour le droit à la satire et au mauvais goût, dans la mesure où une faute de goût ne constitue nullement une atteinte faite à la personne d'autrui. Une chose est de ne pas apprécier, une autre est de condamner moralement et juridiquement. Et si Flynt peut passer pour un cynique et un provocateur invétéré (la fausse pub pour Campari dans "Hustler", où le révérend Jerry Falwell raconte dans une "interview" comment, dans sa jeunesse, il sautait sa mère dans les W.-C. du jardin en buvant du Campari, l'atteste avec autant d'humour que de vulgarité), il y a aussi chez lui un sincère plaisir militant à populariser le spectacle des corps qu'il trouve désirables et à revendiquer la liberté de jouir sans entraves.

L'être humain a certes un penchant à juger immoral tout ce qui n'est pas conforme à ses mœurs ou à ses opinions (mais comme l'affirme Flynt lui-même : « *Un avis c'est comme un trou du cul, tout le monde en a un* »), et se transforme volontiers en membre de la police morale. Mais c'est justement un tel penchant qui justifie, pour Milos Forman, de prendre la défense du pornographe car qu'on n'en a jamais fini de combattre les censeurs de tout poil:

« *A travers ce récit, affirme-t-il, je souhaite mettre en garde contre les vieux démons qui ressurgissent toujours. Face à la stupidité des bigots, on ne gagnera jamais. Mais si l'on cesse de résister, ils gagneront. J'ai dans mon existence deux exemples terribles à ce sujet, le nazisme et le communisme.* »

Mais le film ne se contente pas de dénoncer la bigoterie et le conservatisme moral. Il montre que l'obscénité n'est pas nécessairement là où l'on croit habituellement la trouver. Dans une séquence où Flynt met en scène sa propre victoire après avoir gagné son procès en appel, il diffuse un photomontage où alternent des photographies de corps désirables et de corps meurtris par les conflits. A sa tribune, il s'étonne que les horreurs de la guerre et leur exhibition en *Une* des journaux choquent moins que la représentation du plaisir sexuel. L'absurdité et l'hypocrisie de la société américaine bien-pensante devraient pourtant sauter aux yeux du peuple : la véritable obscénité est évidemment du côté de la propagande belliciste.

Extrait : *The People vs Larry Flynt* (1996) à 43'20"



Une telle rhétorique de l'absurde n'est pas sans rappeler celle que prononce Monsieur Verdoux, à la fin du film de Chaplin. « *Si vous tuez une personne, vous êtes un bandit, si vous en tuez des millions, vous êtes un héros.* »

Enfin, le corps de Larry Flynt est lui-même un corps meurtri : victime de la violence criminelle d'un psychopathe raciste (*Joseph Paul Franklin (nom qu'il a lui-même choisi en hommage à Joseph Goebbels et à Benjamin Franklin)*, outré de voir des photos pornos où un Blanc et une Noire ont l'air de s'amuser, flingue Flynt), il finit cloué dans un fauteuil roulant. Les balles qu'il a reçues lui ont valu des années de souffrance, une addiction aux opiacés, et une impuissance sexuelle irréversible. Mais jamais Forman ne filme un être abattu et pitoyable. La monstruosité du personnage tient aussi dans son exceptionnelle capacité de résistance, son indestructible rage de vivre et son refus de rentrer dans le rang. Sur sa chaise roulante dorée, Larry Flynt est certes un corps diminué mais pas moins incontrôlable, au point que le juge devra le faire bâillonner pour tenter de le discipliner.



5. Andy Kaufman : l'insaisissable performeur

Ce qui distingue le personnage d'Andy Kaufman, c'est qu'outre cette intarissable énergie vitale propre à toutes les figures formaniennes, il génère une confusion indémêlable entre le réel et le fictionnel. Sa vie semble être un happening permanent de sorte que ni son entourage, ni le spectateur, ni peut-être le réalisateur lui-même ne parviennent jamais vraiment à savoir où se situe la frontière entre la vérité et le boniment.

Extrait : ouverture de *Man on the moon*



Dès les premières secondes du film, ce jeu avec les limites est mis en œuvre par l'apparition d'Andy venant remercier le public d'être venu mais annonçant aussitôt que le film est terminé, car il en a coupé tout le boniment et il ne reste donc plus rien de la construction dramatique. Le public est invité à partir tandis que générique d'ouverture défile à la manière d'un traditionnel générique de fin et que Kaufman s'impatiente. Puis le comique joue avec la matière filmique, observe le générique qui se stoppe une première fois puis reprend après qu'il ait relancé le tourne disque, puis qui se stoppe une seconde fois, puis qui va et vient au gré des mouvements du bras de l'électrophone qu'Andy agite, avant de rabattre le couvercle de l'appareil. Alors le plan devient noir durant 13 longues secondes, au terme desquelles le comique réapparaît discrètement en bordure de cadre, comme pour vérifier que le public soit encore là et il explique maintenant que toute cette mise en scène était destinée à tester la salle. En fait le film est très chouette : la projection peut commencer et la narration peut démarrer.

En l'espace de 4 minutes, le brouillage - entre la réalité biographique, le récit, le métarécit, la matière filmique, l'auteur, l'acteur, le personnage - est complet. L'ouverture place d'emblée le film sous le régime de la porosité. On se demandera désormais sans cesse où commence la comédie et où s'arrête la plaisanterie, où cessent les coulisses, la préparation et où débute le spectacle (à quel moment commence l'imitation d'Elvis ?), où réside la lisière entre la sphère privée et la sphère publique. Chaque situation vient rajouter à la perturbation du réel ; et finalement lorsque l'humoriste annonce à ses proches qu'il a un cancer, tout le monde croit qu'il s'agit d'une nouvelle supercherie de sa part. Personne ne saurait dire qui est Andy (ce comique qui n'aime pas les blagues !), tant son identité est déjouée par les personnages qu'il joue. Ici encore, la vie est un jeu de transmutations répétées, de travestissement et d'illusionnisme. Ses doubles

multiples, à commencer par le tonitruant Tony Clifton, le rendent insaisissable, indéterminable.

La force de contestation incarnée par Andy Kaufman ne passe donc pas ici par l'expression de revendications mais se matérialise dans **la plasticité d'un corps à l'identité inassimilable**, un corps qui déborde hors de lui, et qui du même coup est libéré des carcans que le jeu social forge habituellement. Sa capacité transformiste l'autorise à toutes sortes de transgressions et de stratégies à contre-courant des normes sociales, des codes du show-biz ou des attentes du public et le rend maître dans l'art de la duperie et du mentir vrai. Aussi peut-il contrarier les directeurs de chaîne (parasitage ou interruption impromptue d'émissions tv), prendre son public à rebours (en lisant l'intégralité de *Gatsby le magnifique* devant un public décontenancé et bientôt absent), dynamiter les règles du jeu (comme dans l'épisode du catch)... Sa polymorphie et son excentricité imprévisible ruinent toute tentative de l'enfermer dans quelque case que ce soit, et font de lui un éternel électron libre.

III. Eloge du corps libéré

Bien que la plupart des films de Forman connaissent une fin tragique, jamais le développement narratif n'autorise à juger les corps coupables de leurs désirs et de leurs excès. Au contraire, quelques soient les paradoxes et les ambivalences de ses personnages, Forman rend hommage à leur tempérament joueur et à leur goût de vivre. Ses choix thématiques et son élégance stylistique encensent la sensualité des corps, la fantaisie des gestes et l'hubris du désir. Son cinéma est un éloge de la liberté prise aux plaisirs des sens, de la verte effervescence de la jeunesse et de l'invention expressive jusque dans l'outrance.

1. Poésie du corps intime

La période tchèque de Milos Forman se caractérise par une forme de récit proche de la chronique réaliste. Elle met aussi en scène les déboires d'une jeunesse inquiète mais impétueuse, voire subversive presque malgré elle. *Les Amours d'une blonde* (1965), véritable manifeste de la nouvelle vague tchèque, qui narre les pérégrinations sentimentales d'une jeune fille frivole et naïve, est un film chargé d'une poésie insolite et intimiste.

La très belle scène centrale du film apporte à la question de la représentation du désir charnel et du corps nu à l'écran une réponse à la fois burlesque et sensuelle et partant, constitue un moment magique de captation de l'intimité. Faisant suite à une séquence de bal où les rapports de séduction suintaient l'attirance libidineuse lourde et grasse, la scène d'amour entre Andula et Milda apparaît par contraste comme un intervalle de grâce et une bouffée d'air frais: une drôle et douce expérience de la libération des corps, soustraite au poids du monde.

Extrait : *Les Amours d'une blonde* 41'03" à 47'23"



Composé à la manière d'une baigneuse d'Ingres, tout en verticalité, le premier plan montre Andula assise au bord du lit, se tenant pudiquement dos à la caméra. Gênée par les caresses et le regard de Milda, elle lui demande d'éteindre la lumière.

Après l'acte charnel, la lumière est revenue et les coordonnées visuelles s'inversent : une vue en surplomb montre le corps allongé d'Andula qui occupe désormais le cadre horizontalement ; son bras cache ses seins tandis que la tête de Milda dissimule son sexe. Et ce n'est plus à Ingres mais à la peinture déstructurée d'un Picasso que le dialogue nous suggère explicitement de comparer la jeune fille.

Entre temps, Milda a du se débattre avec le store et c'est sa nudité à lui qu'il a fallu cacher par les enroulements et les déroulements du rideau, et par les effets de lumière et de contre-jour.

Tout l'art de Forman dans cette séquence est de réussir à concilier l'audace d'une nudité quasi intégrale avec le respect de la bienséance. Ses inventions de mise en scène, les alternances d'apparition et de disparition, d'ombre et de lumière, les jeux avec le décor, les recompositions spatiales, les ellipses sont autant de moyens de détailler les inhibitions et les craintes qui progressivement s'estompent, de dépeindre la naissance de la complicité amoureuse des personnages, que de renouveler la représentation du corps intime au cinéma. Nul doute que la référence à Picasso vient ici entrer en résonnance avec la modernité de cette scène qui joue avec la limite de l'interdit. La composition est d'autant plus touchante qu'elle révèle aussi la pudeur de l'actrice, qui rattrape par les cheveux son partenaire lorsqu'il redresse spontanément la tête, menaçant ainsi de dévoiler ce qu'il est censé cacher. Le fait d'avoir gardé ce plan indique de la part de Forman son goût pour l'improvisation et l'intrusion du réel dans la fiction.

2. L'énergie de la jeunesse et le corps en mouvement

Valmont : le jeu et la danse

La très libre adaptation par Forman et Jean-Claude Carrière des *Liaisons dangereuses* de Laclos est évidemment l'occasion rêvée de mettre en scène l'ardeur et la légèreté des corps licencieux. Placé sous le signe de la jeunesse, le film *Valmont* (1989) pare ses personnages d'un dynamisme aérien et papillonnant, par opposition à un monde adulte, ankylosé par les conventions. Contrairement à l'adaptation plus sombre de Frears (sortie quelques mois auparavant) qui fait le choix d'acteurs moins jeunes et d'espaces

intérieurs confinés, à l'atmosphère quasi claustrophobique, le film de Forman n'adopte pas cette tonalité : il dépeint une nature luxuriante et sensuelle, inondée de lumière (s'inspirant des tableaux de Watteau pour les extérieurs) dans laquelle s'ébattent des corps éclatant de beauté et d'énergie.

Les libertés prises avec le texte de Laclos accordent une place importante à la comédie et orientent le récit vers la représentation d'un Valmont plus innocent que maléfique. Si le personnage est joueur, c'est souvent de manière plus enfantine que cynique. Sans arrêt actif et mobile, courant ou virevoltant, il semble toujours avoir un trop plein d'énergie à dépenser. Debout sur une barque il se jette à l'eau et feint de se noyer pour séduire Madame de Tourvel ; il imagine un luxueux pic-nic avec musiciens planqués dans les buissons ; il s'amuse comme un jeune chien fou lors d'une bataille avec Cécile de Volanges ; il danse avec tous les personnages féminins du film ; sous l'effet d'un transport amoureux, il traverse au galop forêts et rivières pour rejoindre Madame de Tourvel ; il se prépare au duel avec Danceny en s'alcoolisant devant un miroir, épée à la main et debout sur une table... Déraisonnable, irresponsable, impulsif et ne tenant pas en place, le libertin est une apologie du corps en mouvement qui jouit d'une aventureuse passion de vivre, quoiqu'il lui en coûte.

Extrait : *Valmont*, scène de jeu suivie de la scène de bal à 1h 04'18"



Entièrement muette, la séquence du bal est un bon exemple des pouvoirs expressifs des corps. Selon la partenaire, la musique, la danse, et l'attitude de Valmont changent. La nature des relations qui unissent chacun des protagonistes des duos et la vérité des émotions dépendent toutes entières du jeu physique des acteurs et de la mise en scène. Valmont passe ainsi de la prestation vive et ludique avec Cécile, à celle grave et appliquée avec Madame de Merteuil, tandis que sa danse vibrante et romantique avec Madame de Tourvel donne à éprouver l'intensité des affects et préfigure l'abandon prochain de sa victime.

Ce n'est pas un hasard non plus si le personnage de Cécile de Volanges joue dans la narration un rôle central, qu'il n'a pas dans le roman. La jeune fille participe à l'insistance que le film entend donner au jeu et à l'enfance. Par sa présence, elle insuffle une légèreté et une fraîcheur aux personnages dont elle est la complice et plutôt que de la renvoyer au couvent, la fin du scénario achève son initiation par la cérémonie du

mariage avec Gercourt, alors qu'elle est enceinte de Valmont. « *C'était aussi l'histoire de cette jeune fille sortant du couvent, moitié enfant, moitié femme, ignorante du monde des adultes et prête à ce qu'on lui apprenne. A la fin, elle a reçu sa leçon, elle épouse Gercourt et je ne sais pas si c'est pour elle une tragédie ou une bénédiction.* » (Entretien avec Milos Forman, *Positif*, décembre 1989).

Enfin, on trouve dans la figure de Madame de Rosemonde une autre espèce de jeunesse. Sourde d'oreille quand cela l'arrange, elle se révèle drôle et fantasque. Son ouverture d'esprit (elle se réjouit d'apprendre que Cécile attend un enfant de Valmont) la place elle aussi dans le camps de ceux qui résistent à la morgue moralisatrice des adultes.

Amadeus : la musique, la créativité, le rire

La musique occupe dans la filmographie de Forman une place majeure et dans Amadeus, elle est avec Salieri et Mozart, le troisième personnage principal du film. Elle y résonne comme un vecteur d'émancipation et y symbolise l'impalpable alchimie de la vitalité créatrice.

Face à un Salieri torturé mais inexorablement ordinaire, la démesure de Mozart l'inscrit dans la lignée des insoumis ontologiques et des artistes modernes rimbaldiens- presque un punk avant l'heure. Loin de la légende édulcorée de l'enfant prodige et angélique, Forman met en image l'exubérante folie du musicien, qui s'exprime par son costume, sa coiffure, son rire, sa grivoiserie, son agitation perpétuelle. Mais en dépit du fait qu'il est un personnage vulgaire et intenable, un homme proche du peuple, qui épouse la fille de sa logeuse et s'enivre dans les tavernes, il n'en demeure pas moins souverain et aimé des dieux : une âme aristocratique dans un corps de bouffon....L'indépendance d'esprit et l'arrogance même du jeune surdoué, si humiliantes pour son rival, seraient symptomatiques de sa noblesse, si l'on en croit Nietzsche pour qui la caste des aristocrates est toujours d'abord celle des barbares et qui considère que « *d'une façon générale [l'âme aristocratique] n'aime pas regarder vers le haut, mais seulement devant soi [...] ou vers le bas : elle se sait elle-même dans l'altitude* ». (Par delà le bien et le mal)

Lors de la première scène où Mozart apparaît à l'écran, avant même de le voir, on entend son rire éclatant et déplacé, qui répond sans le vouloir au sérieux pincé des adultes. Face à l'austérité et à la gravité de l'archevêque de Salzbourg, le rire mozartien apporte le brusque démenti d'une jubilation enfantine et euphorique, qui n'est au service d'aucune intendance et n'est disposée à aucun compromis.

En outre le rire hystérique dont Forman dote Mozart fait écho aux premières et dernières images du film qui nous entraînent dans les couloirs d'un asile où sont enchaînés des déments. La mise en relation entre l'univers de la folie sordide et celui de la folie créatrice pose le problème des relations existant entre folie et génie. Si Salieri finit ses jours dans un asile c'est peut-être précisément parce qu'il a manqué du génie musical qui a en revanche permis à Mozart de sublimer ses propres démons dans la création artistique. Bien qu'inadapté à une société qui impose à l'imaginaire de l'artiste des contraintes liberticides, le génie est comme sauvé de la démence par la pugnacité de son inspiration.

Quoiqu'il fasse, le corps de Mozart jouit d'une hyper-présence, innervé à chaque instant par la puissante musique mentale qui le transporte. Tout se passe comme s'il était mu

par une force surhumaine, qui lui confère une aura et une liberté hors normes. Dans les scènes où Mozart et Salieri se trouvent réunis, l'autrichien a beau passer pour un excentrique et un indélicat, il bouffe l'espace vital de l'italien, il pétille, occupe toute la place, est au centre de tous les regards, et accélère le rythme du réel: vêtu de couleurs vives et coiffé de perruques archi baroques, animé d'une verve et d'un enthousiasme décomplexé, il ne laisse aucune chance au compositeur officiel qui à ses côtés apparaît raide, fade, monochrome....et surtout dépourvu de génie. En reprenant la petite marche composée par Salieri, il en modifie instantanément l'esprit et en décuple la vigueur : l'affront est impitoyable.

Extrait : *Amadeus* (1984), réception de Mozart à la Cour de Joseph II, à 28'06" à 35'07"



De même, dans la scène finale d'écriture du *Requiem* par Salieri sous la dictée de Mozart, les notes qui jaillissent dans la tête de ce dernier se heurtent à la lenteur de retranscription du premier. La fièvre créatrice de l'un, opposée à la laborieuse activité de copiste l'autre, achève de creuser l'écart entre les deux musiciens. Bien qu'alité et à l'agonie, le bouillonnement vital est du côté de l'autrichien tandis que l'italien restera à jamais un être malade de jalouse.



3. Le corps dionysiaque de Tony Clifton

Double maléfique d'Andy Kaufman, Tony Clifton constitue par excellence le mystère de l'incarnation puisque même un an après la mort du comique, il en ressuscite la force vitale dans une messe païenne d'exhumation où il reprend le titre « *I will survive* » de Gloria Gaynor.

Extrait : *Man on the moon*, à 1h 45'



La séquence peut en effet se lire comme un véritable moment de culte dédié à Andy et à toutes les figures iconiques du cinéma burlesque. Mais s'il s'agit d'un culte, c'est sous la forme d'un rituel dionysiaque qu'il se déroule sous les yeux subjugués du public et des spectateurs. Les mimiques et les grimaces, les gesticulations frénétiques, les vociférations de Tony produisent une danse chaotique et un chant hystérique, aux antipodes d'une esthétique apollinienne, cadrée et ordonnée. La performance de Tony ne fait montre d'aucune grâce mais relève davantage d'une contorsion saccadée faite de ruptures et de soubresauts endiablés. Le corps de Tony, lourd et endimanché, exulte et dégage une énergie incandescente qui contamine le public et se propage jusque dans le montage des images. Comme possédé, Tony Clifton ressemble à un étrange prédicateur, qui toujours désoriente son public en même temps qu'il réussit à l'enfiévrer dans l'allégresse d'une sorte de transe collective.

Pour finir, la gestuelle désordonnée de Clifton, associée à un montage de plus en plus rapide, se coordonne aux ponctuations de la batterie pour convoquer l'esprit des grands comiques cinématographiques : la succession des visages en néon de Laurel et Hardy, Chaplin, les Marx Brothers, etc...forme un véritable panthéon qu'Andy, devenu icône immortelle à son tour, peut désormais rejoindre.

Durant cette messe hors normes, Clifton s'est donné tout entier : l'implication de ce corps massif et déchaîné, si peu conforme aux canons esthétiques de l'industrie du divertissement, dépasse les limites du spectacle ordinaire pour se transmuer en élan vital et volonté de puissance nietzschéenne.

IV. L'anti-kitsch

On aura compris que derrière une esthétique apparemment classique, la filmographie de Forman est en fait essentiellement iconoclaste, en ce sens qu'elle choisit toujours de démystifier la pureté, l'angélisme, l'académisme pompier et l'esprit de sérieux. Tantôt vulgaires ou paillards, tantôt dévergondés ou débauchés, les héros formaniens choquent les belles âmes sentimentales et le bon goût bourgeois. Fidèle à cet égard aux enseignements de Milan Kundera, qui fut à Prague son professeur, le cinéaste reprend à son compte la critique kunderienne du kitsch et du sentimentalisme.

Chez Kundera, le kitsch ne relève pas seulement d'une catégorisation d'ordre esthétique, mais renvoie à une attitude, et même à une posture existentielle. Sa définition rompt donc en partie avec la signification ordinaire du terme : elle désigne la sentimentalité grandiloquente, et par là qualifie un certain type humain. L'homme kitsch est celui qui cultive sur lui-même une auto-illusion qui le satisfait, il se renvoie à lui-même une image gratifiante et idéalisée, celle de sa délicatesse et de sa bonté d'âme, bref un « mensonge embellissant », précise Kundera. Comme Narcisse fut subjugué par sa beauté, l'homme-kitsch l'est par l'idéal qu'il est persuadé d'incarner.

En outre l'esprit kitsch célèbre un sentimentalisme qui s'exprime le plus souvent sous la forme du poncif le plus plat et le plus mièvre qui soit. « *Le kitsch, c'est la traduction des idées reçues dans le langage de la beauté et de l'émotion.* » (Kundera, *L'art du roman*).

Face aux clichés et aux épanchements émotifs de l'homme kitsch, Kundera oppose l'ironie du rire et du sens de l'humour. Plus encore, selon Cédric Cagnat, la conception kundérienne du kitsch a très explicitement partie liée avec la merde.

« *Le corps et ses fonctions digestives sont le démenti cinglant asséné à l'image fantasmatique de soi que l'homme-kitsch tente continûment d'incarner. Mais c'est précisément dans cette nécessaire incarnation que réside le paradoxe auquel doit s'affronter la belle âme sentimentale et lyrique ; paradoxe qui devrait être tragique – qui l'est en un certain sens – mais dont Kundera fait le ressort de son rire ironique : l'homme-kitsch voudrait n'être qu'âme, tout au plus ne revendique-t-il son corps qu'en tant qu'objet érotique, mais il ne peut assumer les appels qui le ramènent à sa condition de chose organique, physiologique, jamais si impérieux que lorsqu'il se trouve dans l'obligation de déféquer. D'où l'une des caractérisations du kitsch, longuement développée dans L'insoutenable légèreté de l'être : le kitsch, c'est la négation de la merde.* » (Cédric Cagnat, *Anti-Kitsch*, L'Harmattan).

Au feu les pompiers ! ou la mascarade socialiste

La vision du monde de Forman n'est certes pas complètement superposable à celle, très amère, de Kundera mais elle partage avec elle un certain sens de l'ironie et de la cruauté, n'hésitant pas ridiculiser les bons sentiments et à saboter les idéaux insipides.

En un sens, la figure d'Antonio Salieri constitue un parfait exemple de l'homme kitsch, lui qui aimerait tant incarner un modèle de raffinement et qui se retrouve cruellement écrasé par un malappris scatologique, au rire obscène et grossier.

Mais le film qui illustre le mieux la posture anti-kitsch de Forman est certainement *Au feu les pompiers !* (1968) dans lequel il fustige ouvertement la mesquinerie et la laideur d'une petite communauté faussement solidaire.

L'histoire se passe dans une caserne de province. On y prépare l'annuel bal des pompiers, accompagné d'une tombola et de l'élection d'une Miss pompier. La narration est une suite de rebondissements pathétiques et burlesques durant lesquels tous les lots de la tombola sont méthodiquement pillés et où les candidates au concours de beauté s'avèrent impossibles à recruter. Un incendie achève de désorganiser la soirée qui vire à la déconfiture la plus totale (un peu à la manière de *The Party* de Blake Edwards qui sortira un an plus tard).



Milos Forman affectionne tout particulièrement les bals populaires qui sont toujours l'occasion d'une observation ironique des noceurs éméchés et de scènes de drague cocasses.

Bien que Forman se soit défendu d'avoir voulu faire un film politique, *Au feu les pompiers !* n'en demeure pas moins une œuvre hautement subversive, qui fut interdite par les autorités soviétiques. On peut en effet y discerner la caricature de la société socialiste dans laquelle l'individualisme le plus vulgaire triompe sur le prétendu humanisme communiste, et où de petits chefs incompétents sont juste bons à orchestrer un désastre.

Extrait : *Au feu les pompiers!* à 57'10"



En outre, la comédie montre les corps des jeunes prétendantes à la compétition de beauté sous un jour on ne peut plus prosaïque. De libidineux vieillards, qui fantasment sur des images de playmate de papier glacé, demandent aux jeunes femmes de se dévêtir devant eux. Mais le malaise atteint son apogée lorsque les membres du jury s'avèrent être de vrais godichons, autant déçus par le manque de charme des jeunes filles qu'intimidés par le strip-tease de la plus dévergondée d'entre elles (à 36'40"'); et le ridicule touche à son comble quand au moment d'attribuer le prix de beauté, les candidates prennent leurs jambes à leur cou tandis qu'on s'empresse en vain à les traîner de force sur l'estrade (à 45').



Le petit monde rêvé et kitsch du comité des fêtes se heurte donc à des corps indociles, insubordonnés, qui contrecarrent le projet ringard des organisateurs : d'une part, parce bourrelets et reste d'acnés contrarient leur imaginaire calibré des reines de beauté ; d'autre part, parce que les jeunes recrues se montrent d'abord peu coopératives puis parfaitement récalcitrantes. Le chaos s'avère total lorsqu'enfin la foule devient incontrôlable, et qu'une coquine d'âge mûr s'amuse à monter sur scène et s'adjuge le premier prix en s'esclaffant. La réalité est imparfaite : les corps ont leur vie propre et ne se soumettent pas aux tartufferies des pathétiques pompiers.

Taking off : le hiatus entre le mythe et la réalité

On retrouve également dans *Taking off* (1971) quelque chose de cette tonalité satirique et incisive.

Construit sur les dissonances du réel et du fantasme, le film raconte les fractures internes de l'Amérique des Sixties et le choc des générations : Jeannie, une jeune fille de la classe moyenne supérieure et fascinée par le Flower Power, fugue pour aller passer une audition tandis que ses parents, perdus et désemparés, essaient maladroitement de retisser le lien familial.

L'originalité du film tient dans le fait que loin de proposer une vision idéalisée de la jeunesse hippie, Forman choisit non seulement de mettre en avant l'exploitation mercantile qui est faite de la contre-culture (les jeunes concurrentes à l'audition ont pour principale ambition de connaître leur quart d'heure de célébrité), mais aussi s'intéresse davantage aux parents qu'aux enfants, qui se révèlent en réalité peu politisés et facilement manipulables.

« *On a eu l'idée, Jean-Claude Carrière et moi, de faire un film sur les hippies américains. On avait loué une petite maison à trois et on écoutait les histoires autour de nous sur les hippies. Puis on est allé les observer mais on les a trouvés terriblement ennuyeux. Ils ne faisaient que fumer, dormir et mendier à longueur de temps. En fait le véritable drame se jouait chez les parents de ces enfants fugueurs. On a donc décidé de faire un film sur eux.* » (Milos Forman)



La dernière scène du film (à 1h21'40''), qui réunit les deux générations autour de la table familiale des Tyne, opère une démythification cruelle. Jeannie présente à ses parents son petit ami, censé être l'archétype d'une génération cool mais contestataire. Seulement il y apparaît comme un redoutable homme d'affaire, parfaitement intégré au système capitaliste, expliquant avec aplomb aux parents de Jeannie comment ses compositions musicales lui assurent un maximum de profit. Le chiffre de ses gains (280 000 \$ impôts non déduits !) sonne comme une trahison qui dégrise instantanément celui qui voulait encore croire au cliché kitsch d'une jeunesse porteuse de nouvelles valeurs et à l'innocente sentimentalité des candides amoureux.

Dans la coloration désenchantée du film s'insèrent de nombreuses scènes caustiques et burlesques qui moquent à la fois la faible conscience politique des jeunes hippies et l'impuissance des adultes à comprendre ce qui se joue au travers du désir d'émancipation de leur progéniture. Les contradictions du réel et l'incommunicabilité entre les générations font planer sur le film une trouble mélancolie, en même temps qu'elles offrent l'occasion de sketchs cocasses, comme lorsque le père de famille débarque au domicile familial dans un état visiblement avancé d'ébriété, au moment précis où Mme Tyne assomme de questions angoissées, sa fille - qui reste, elle, parfaitement calme et mutique - sur les substances psychotropes qu'elle la soupçonne d'avoir consommé. (scène à 29')

Néanmoins Forman porte un regard plutôt compréhensif et tendre sur ses personnages. (ce qui n'était pas le cas dans *Au feu les pompiers !*). S'il montre leurs faux pas, c'est aussi pour nous permettre d'entrer en sympathie avec des êtres désorientés, touchés par le doute et les désillusions. Le père Tyne, un peu « perché », gauche et dépressif, a un côté attendrissant.

Surtout, en bon dialecticien, Forman consacre autant de soin à caricaturer le ridicule de la bourgeoisie new-yorkaise (notamment dans une scène d'anthologie où les parents reçoivent une leçon de cannabisme à 1h00'26'') qu'à dépeindre le réel plaisir régressif des Tyne lorsqu'ils s'autorisent, sous l'effet de l'alcool et de la drogue, un lâcher-prise lors d'un strip poker débridé, sous les yeux hallucinés de leur fille (scène à 1h10'46''). L'ironie étant que l'injonction de jouir sans entrave prend finalement davantage forme dans ce renoncement des adultes à faire bonne figure que dans les comportements

formatés des jeunes « rebelles », dont les corps restent très sages et qui ont déjà cédé aux sirènes du consumérisme. Ultime paradoxe que celui qui dessine ici le manque de fantaisie et de sex appeal des jeunes personnes comparées au couple complice et parfois fougueux que forment les deux parents.

