

Dossier

Milos Forman de Prague à Hollywood

Malgré ses deux Oscars (*Vol au-dessus d'un nid de coucou*, *Amadeus*) et sa notoriété bien établie, Milos Forman n'a pas la place qu'il mérite. Il a souffert de ne pas faire partie d'un groupe, comme le néo-réalisme italien, la Nouvelle Vague ou le Nouvel Hollywood, où la gloire de chacun des membres rejaillit sur les autres. Auteur de treize films (chiffre fatidique !) comme *Angelopoulos*, *Bresson*, *Kubrick* ou *Welles*, il n'a connu aucun faux pas. À l'instar des émigrés viennois à Hollywood des années 1930, *Lang*, *Preminger*, *Wilder*, il est un *outsider* qui regarde la société américaine d'un œil critique comme il l'avait fait avec celle de son pays natal, la Tchécoslovaquie, avant son exil. Il sait passer de l'hilarité au drame à l'intérieur d'un même film, exerçant le plus souvent un regard ironique.

Pour *Positif* qui a suivi sa trajectoire depuis ses débuts à Prague dans les années 1960, il allait de soi de saluer sa mémoire l'année de sa disparition. Outre un entretien avec Forman et un de ses textes inédit en français sur sa première expérience américaine (*Taking Off*), on lira les réflexions de Yannick Lemarié sur sa période tchèque, une étude d'Alain Masson sur son rapport au XVIII^e siècle, un autre de Philippe Fraisse sur deux *biopics* éblouissants *Larry Flynt* et *Man on the Moon* ainsi qu'une redécouverte par Fabien Baumann d'un petit bijou, son court métrage sur le décathlon, contribution au film sur les jeux olympiques de Munich, *Visions of Eight*. Il reste beaucoup à dire sur l'œuvre de Forman, en particulier sa trilogie politique (mais chez lui tout est politique), sur les révoltés aux États-Unis, *Vol au-dessus d'un nid de coucou* (les internés), *Hair* (les jeunes) et *Ragtime* (les Noirs).

*Dossier coordonné par Michel Ciment
Iconographie réunie par Christian Viviani*



Vivre intensément le présent
Les films tchèques
de Milos Forman
 Yannick Lemarié

POUR CERTAINS HISTORIENS de l'histoire du cinéma tchécoslovaque, 1963 est une année-clé. C'est, en effet, le moment où les cinéastes recouvrent une liberté encore incomplète mais réelle, après deux années de crise. Revenons un peu en arrière : en 1959, lors du premier festival du film tchécoslovaque de Banská Bystrica, le parti décide de donner un coup d'arrêt à une première vague de libération cinématographique. À rebours des quelques réalisateurs comme Vojtěch Jasný dont les œuvres s'intéressent en priorité à l'amour, les autorités défendent les films dont « les héros créent, par leur travail, un avenir communiste ». « Si l'art cinématographique, insistent-elles, a une fonction éthique et esthétique, c'est surtout un moyen d'éducation ». Naturellement, la grande majorité des créateurs obtempèrent aussitôt, au point d'aligner leurs scénarios sur les recommandations officielles sans craindre de verser dans la propagande. Plusieurs phénomènes empêchent toutefois la situation de perdurer : le relâchement politique du pouvoir, sans doute favorisé par les luttes d'influence entre conservateurs et réformateurs ; la désorganisation relative du système de censure, accentuée par la suppression du Conseil artistique central ; et, surtout, l'arrivée sur le marché du 7^e art de jeunes diplômés de la Famu, la faculté des hautes études cinématographiques.

Scénariste de formation vite attiré par la caméra, Milos Forman profite de cette période favorable pour se lancer sans hésiter dans la réalisation, avec l'ambition de rompre avec la production officielle et une doxa dont la pesanteur l'insupporte. Cette dernière exalte naturellement la figure de l'ouvrier. C'est la raison pour laquelle, dans *L'As de Pique* (*Černý Petr*, 1964), le père de Petr fait l'éloge du copain apprenti maçon et va jusqu'à lui demander de montrer ses mains. Pour lui, en effet, rien ne vaut une paume calleuse, car elle s'inscrit dans la grande tradition stakhanoviste. En travaillant dans un magasin – tâche qu'on prétend réservée aux femmes – son fils ne fait au contraire que confirmer sa faiblesse, sinon son imbécillité. Autre exemple : dans *Au*

Le besoin de régenter la jeunesse (*Konkurs*)



feu, les pompiers (Hoří, má panenka, 1967), le pompier dont le dévouement – récompensé par une hache d'or – est sans limites. Il symbolise, aux yeux de tous, le courage et le désintéressement, puisqu'il n'hésite pas à sacrifier sa vie pour la sauvegarde de ses camarades. Quant aux parents, ils sont, pour Milos Forman, les représentants de la vieille garde, les protecteurs quotidiens de la morale. Ainsi, dans *L'As de pique*, le père vilipende-t-il son fils dont le comportement n'est pas conforme à celui d'un « homme véritable ». Il lui reproche non seulement son attitude au travail et à la maison, mais également son manque d'ambition. Être chef : voilà, selon lui, le but d'une vie réussie, la raison d'une existence sociale ! Dans *Les Amours d'une blonde (Lásky jedné plavovlásky, 1965)*, la mère n'est pas en reste quand elle accable à son tour son rejeton Milda. Parce que ce dernier a invité une fille au domicile parental, elle le traite comme un moins que rien, tout en lui reprochant, au final, d'avoir « gâché sa soirée ». Elle exige même qu'il dorme dans la chambre conjugale entre elle et son mari pour éviter le qu'en-dira-t-on. Son ton est d'autant plus acrimonieux que, à l'instar des autres parents, elle règne sur son foyer et considère toute intrusion extérieure comme une menace. Il suffit de regarder son comportement quand la blonde Andula sonne à la porte. Elle est d'avis de renvoyer l'intruse sans ménagement, quand bien même cette dernière devrait se retrouver à la rue.

Ce besoin de régenter la jeunesse s'impose en tous lieux, dans la salle de répétition d'une fanfare (*Concours / L'Audition [Konkurs], 1963*) comme à l'usine. Dans ce dernier cas, Kolb, le responsable d'atelier (*L'As de pique*), se réjouit de l'arrivée d'une troupe de réservistes dans sa ville, car il y voit l'occasion rêvée de « fournir » des hommes à ses ouvrières et ainsi de les fidéliser. À la fois dirigeant d'entreprise, organisateur de bal et entremetteur, il veille, telle une puissance tutélaire, à ce que rien n'échappe à son regard. Faut-il y voir un zeste de religieux dans les pays de l'Est ou un soupçon de totalitarisme dans la religion ? Notons en tout cas que si le patron du magasin de *L'As de pique* demande à son

apprenti « d'avoir à l'œil les clients », le père de Petr, de son côté, s'extasie sur une reproduction de la Vierge Marie sous prétexte qu'elle ne perd jamais de vue son spectateur, quelle que soit la position de celui-ci dans la pièce !

On tirerait à coup sûr une mauvaise conclusion si on accusait Milos Forman de condescendance ou de mépris. Au contraire, il insiste sur la bonne volonté des parents, des chefs d'orchestre ou de Kolb ; il souligne leurs efforts pour établir un dialogue avec la génération suivante. Les pères notamment essaient de trouver un compromis entre l'autoritarisme auquel on les a habitués et une bienveillance plus moderne. L'un d'eux (*L'As de pique*) suggère à son enfant un livre sur la sexualité, avec un malaise presque touchant, tandis que l'autre (*Les Amours d'une blonde*) tolère les sorties nocturnes, conscient de ses propres errements passés. Quant au chef d'orchestre de *S'il n'y avait pas ces guinguettes (Kdyby ty muziky nebyly, 1963)* il est habité par une véritable passion de la musique, en dépit des lourdes considérations morales et politiques dont il parseme ses commentaires.

Reste qu'un monde aussi corseté, aussi convenu, n'a rien de plaisant pour la jeunesse et on comprend qu'elle veuille un peu de folies, de dérives et de délires¹. Ces mots ne sont pas choisis par hasard. Chacun d'eux évoque un écart, traduit une sortie de route. Ainsi Petr, pourtant lancé à la poursuite d'un voleur, transforme-t-il sa filature en promenade sans but. Il finit par « s'évaporer » du plan avant de se retrouver face à ses parents qui l'admonestent pour son *absence* – ses absences... – au travail ! Andula (*Les Amours d'une blonde*) n'est guère différente : elle passe d'un amant à l'autre, en toute innocence. Elle a beau avoir proposé à un militaire de l'accompagner dans une forêt proche, elle n'hésite pas un seul instant à l'abandonner pour suivre un garçon plus séduisant. Nul désir de faire le mal, nulle envie de

La sensation de vivre un instant unique
(Ladislav Jakim, Pavla Martínková dans *L'As de pique*)



nuire. À l'instar de Petr, de Milda, des motards de *S'il n'y avait pas ces guinguettes* ou des chanteurs de *L'Audition*, elle déteste la ligne droite et préfère les carrefours où les voies sont autant d'espaces de liberté.

Le bal joue, dès lors, un rôle essentiel dans la filmographie de Milos Forman. En effet, c'est un lieu où tout est possible. Pour les personnages, il favorise les rencontres les plus inattendues ; pour le cinéaste, il constitue un réservoir d'histoires sans fin. Que deviendra la fille brune que le jeune maçon tente d'approcher ? Pourquoi ce couple entraperçu au loin se chamaille-t-il ? L'homme et la femme qui se rejoignent dans la salle quasi vide resteront-ils ensemble ? Qui sont ces buveurs qui nous sourient ? Peu importent les réponses. Une vie plurielle miroite devant nous, avec ses amorces et ses développements, ses réussites et ses échecs, ses avancées et ses ratés. Car, dans un système où tout est *a priori* sous contrôle, quoi de plus réjouissant que la fausse note (*S'il n'y avait pas ces guinguettes* ou *L'Audition*), quoi de plus heureux que le détraquement ? Dans *Au feu, les pompiers*, le bal en apporte une illustration parfaite : rien ne se passe comme prévu. On croyait assister à une soirée bon enfant, on voit, en réalité, un couple se peloter sous une table, des lots de tombola disparaître, des soldats du feu imiter des candidates à Miss Pompiers, l'ancien président de la brigade se peigner la moustache pour recevoir un baiser de la reine de beauté ! L'excitation gagne tout le monde au point que les danseurs se précipitent sur les danseuses tels les Romains sur les Sabines. Chutes, courses-poursuites,

prolifération des actions, tournoiement des acteurs : tous les moyens sont bons pour plonger le spectateur dans l'ivresse et le chaos. Même les objets – ici comme ailleurs – s'adonnent au désordre général : les perles d'un collier s'éparpillent sur le parquet (*Au feu, les pompiers*) ; une reproduction de Vénus tombe de son support pour se fracasser sur le sol (*L'As de pique*) ; le store enrouleur d'une chambre s'obstine à remonter tandis que l'amant, soucieux de l'intimité de sa compagne, s'efforce de le baisser ; une alliance s'échappe d'une poche de pantalon et roule sur le parquet, après avoir glissé le long de la jambe (*Les Amours d'une blonde*). La musique souligne cette atmosphère burlesque, qu'elle accompagne les danseurs sur un rythme de twist ou qu'elle reprenne les notes d'une fanfare de cirque au moment de l'entrée des employés du magasin de *L'As de pique*².

Autant rire il est vrai. Toutefois, derrière l'amusement et les clowneries³ on perçoit la critique. On comprend surtout que se joue une révolution. Révolution des mœurs sans doute, mais plus encore révolution du regard. Ainsi Petr de *L'As de pique* découvre-t-il la chair nue d'une de ses camarades à travers le trou d'une cabine de bain, pendant que son patron tend son œil myope vers le tableau aseptisé de Vénus. L'émotion du garçon est sans commune mesure avec celle de l'adulte, car elle naît de la sensation de vivre un instant unique. Elle provient d'un accord parfait entre l'atmosphère vibrante, le flux de la conscience et la beauté d'un corps. C'est la raison pour laquelle Milos Forman privilégie des blocs-temps dans ses œuvres tchèques. Ce montage relève d'une nécessité absolue. Il traduit, en effet, l'intensité du présent, bien loin d'un temps officiel tourné à la fois vers un passé glorieux et un avenir radieux. Les plans alternés sur les *brass bands* et les courses de moto dans *Concours* disent la même chose d'une autre manière. Ils opposent la Tchécoslovaquie éternelle à la Tchécoslovaquie vrombissante de 1963. La première a partie liée avec la mort – d'où l'hommage au compositeur František Kmoch – tandis que la seconde suit le mouvement de la vie. Celle-là est figée, comme le visage du père ou la maison brûlée dans les ultimes séquences de *L'As de pique* ou d'*Au feu, les pompiers*, tandis que celle-ci *existe* ici et maintenant. Le recours au faux documentaire ne fait qu'accentuer cette impression puisque nous avons l'illusion d'une saisie directe. Il n'y a plus – en apparence du moins – de scénario ou de reconstruction, mais la captation de ce *quelque chose* qui s'improvise devant nous et qui nous est donné en partage.

Mais restons prudents, le cinéaste n'est peut-être pas aussi radical ni aussi pessimiste qu'on le suppose. Au-delà des tensions, il existe peut-être un espoir de réconciliation. On a beaucoup parlé, à propos de cette période, d'un « humanisme souriant ». L'expression nous convient. Après tout le bal qui conclut *L'Audition* ne mélange-t-il pas toutes les générations ? ■

1. Délire : de-lira, s'écarter de la *lira*, autrement dit du « sillon ».

2. Dans *Les Amours d'une blonde*, le père regarde à la télévision un spectacle de clowns. Son absence de réaction vaut condamnation.

3. « Bien sûr, les enfants rêvent de monter un cheval sous un chapiteau ou de faire rire les gens comme un clown ». Forman reprend cette ambition à son compte.

En toute innocence (Hana Brejchová dans *Les Amours d'une blonde*)



Mettre sur l'écran la vérité des comportements*

Entretien avec
Milos Forman
par Michel Ciment

* Extraits de l'émission *Projection privée diffusée sur France Culture, le 3 octobre 2009.*

Le physique de l'interprète est un élément essentiel (Ladislav Jakim, Vladimír Pucholt dans *L'As de pique*)

Michel Ciment : **Avant de parler de vos films tchèques qui ressortent en France, nous aimerions évoquer votre dernier film *A Walk Worthwhile* que vous venez de tourner en Tchécoslovaquie.**

Milos Forman : À vrai dire, ce n'est pas un vrai film. Il s'agit plutôt de l'enregistrement d'un spectacle que j'ai mis en scène au Théâtre national de Prague, une sorte d'opéra de jazz. Au départ, il devait être diffusé seulement en DVD, mais les producteurs ont décidé de le sortir en salles dans mon pays d'origine. Il a été écrit et présenté pour la première fois en 1962. C'est une histoire simple, celle d'un couple qui se déteste et veut divorcer. Il y a, bien sûr, des avocats. Soudain, un télégramme arrive de Liverpool, venant d'une dame très riche qui offre un million de livres sterling à l'enfant de ce couple. Le problème, c'est qu'il n'a pas d'enfant. Il décide, étant donné l'importance de la somme, d'en faire un avant de se disputer à nouveau. C'est alors que l'avocat se propose d'épouser la femme et de devenir le père. Or, dans les années 1960, dans un pays communiste comme la Tchécoslovaquie, l'argent ne jouait aucun rôle, il n'avait pas d'importance.

Ce qui est singulier, c'est que vous êtes revenu à Prague pour filmer cette captation d'un opéra alors que votre premier souvenir de cinéma, ce fut un film muet d'après l'opéra *La Fiancée vendue* de Smetana.

J'avais 6 ans, c'était en 1938. Un dimanche après-midi, je me trouvais dans une salle et, chose étrange, un opéra *muet* était projeté. Soudain, le public a commencé à chanter, car c'était l'opéra le plus populaire en Tchécoslovaquie et tout le monde le connaissait. Pour moi, le cinéma alors, c'était cela : on voit des images et l'on chante !

Comment êtes-vous entré dans le cinéma ? Pas seulement parce que vous aviez déjà un frère dans le spectacle, comme vous le racontez dans votre très belle autobiographie *Et on dit la vérité*.

Mon frère avait douze ans de plus que moi et il était décorateur de théâtre. Il m'a fait connaître les coulisses des spectacles. J'avais 10 ans. J'étais fasciné par

les soubrettes qui se promenaient nues et par l'odeur des maquillages et des parfums. Pour moi, les vedettes de cette opérette étaient des dieux et il y avait, à côté d'elles, un homme très mal habillé, pas rasé et mes vedettes se comportaient à son égard comme si c'était lui, le dieu. J'ai demandé à mon frère qui il était et il m'a répondu : « C'est le metteur en scène. » C'est à ce moment que j'ai décidé que c'est ce que je voulais être ! C'est là qu'a commencé ma fascination pour le *show business*.

Adolescent, vous vous êtes retrouvé dans un pensionnat avec de futurs acteurs du monde des arts, Václav Havel, qui sera dramaturge puis président de la Tchécoslovaquie, Ivan Passer, votre complice au cinéma, et même le Polonais Jerzy Skolimowski.

Nous nous étions retrouvés là parce que nous étions tous orphelins de guerre et que cet établissement nous accueillait. L'État donnait beaucoup d'argent pour le fonctionnement de cette école qui a vite eu une formidable réputation. Un tiers était des enfants sans parents, un deuxième tiers ceux de riches capitalistes et un troisième tiers ceux des dirigeants communistes. C'était un mélange très intéressant. Avant la guerre, ma connaissance du cinéma se limitait à deux films, *Blanche Neige et les Sept Nains* et *La Fiancée vendue*. Pendant la guerre, je n'ai vu aucun film, car personne ne me donnait d'argent pour aller voir des films nazis. Après la guerre, j'avais 13 ans et j'aimais surtout les burlesques américains, Charlie Chaplin, Buster Keaton, Harold Lloyd, Laurel et Hardy, Ben Turpin. Puis, lentement, j'ai fait la connaissance de films français qui me touchaient beaucoup, Julien Duvivier, René Clair, Jean Renoir, Marcel Carné, René Clément. Plus tard, vers 1947-1948, j'ai découvert les films italiens néo-réalistes, De Sica, Rossellini, Lattuada, De Santis, Germi, parce qu'ils étaient considérés comme acceptables

par le régime communiste, avec leurs thèmes sociaux. Par contre, un film que je considère comme un des plus grands au monde, *Miracle à Milan* de De Sica, était interdit en Tchécoslovaquie parce qu'à la fin les sans-abris s'envolent au-dessus de la cathédrale de Milan et, pour la censure, ils se dirigeaient vers l'Ouest ! Plus tard, quand je suis devenu cinéaste et que j'allais dans les festivals occidentaux, j'étais toujours accompagné par des gardes du corps et la police secrète.

Vos deux premiers moyens métrages sur des concours de chant et des groupes musicaux, regroupés sous le titre *Concours*, furent-ils votre première véritable expérience cinématographique ?

Ils ont été faits avec une caméra 16 mm et un magnétophone qui n'était même pas synchronisé avec la caméra ! Je les ai réalisés comme un cadeau pour des amis qui géraient un théâtre musical. Après la dénonciation de Staline par Khrouchtchev, il y a eu une libéralisation qui m'a permis de terminer le film.



La musique joue déjà un rôle important dans vos premiers films. On a l'impression que c'est elle qui vous intéressait le plus, avec les filles, comme ces scènes de bal des *Amours d'une blonde*, les gens qui chantent et qui dansent. Était-ce pour vous la naissance d'une nouvelle culture pop après des années d'austérité et de répression envers les jeunes ?

Bien sûr, je m'intéressais aux filles, mais j'étais timide. Alors, une façon de faire

connaissance, c'était d'aller au bal et de danser. La musique est très importante dans mes films. Les mots, les dialogues s'adressent à votre intellect, la musique à votre cœur.

Comment vous est venue l'idée de *L'As de pique*, l'histoire de cet adolescent qui, comme les gens de son âge, est à la recherche d'une identité et qui doit surveiller les voleurs dans un supermarché ?

Le film est parti d'un livre de mon ami Papoušek dont l'intrigue se passait en 1945. Nous avons tourné le film en 1961-1962, à une époque où tout le monde était surveillé. C'était ironique pour moi de parler de cela par le biais de cette histoire. J'ai aussi engagé des non-professionnels. Le père du héros était chef d'orchestre dans un orphéon. Quand on lui demandait, par exemple, d'être le lendemain sur le plateau à 14 heures, il nous disait que c'était impossible car il devait travailler pour des funérailles ! Pour lui, tout dépendait de qui était mort. Si c'était l'enterrement d'un clochard, il nous disait qu'il aurait un peu de retard mais dans le cas d'un officiel communiste, il n'était pas disponible. Le casting est un moment essentiel pour ce genre de film. Vous pouvez avoir un scénario formidable, être un bon metteur en scène mais si le public ne croit pas ce qu'il voit à l'écran alors vous êtes perdu. Par exemple, pour *Vol au-dessus d'un nid de coucou*, j'ai dû, pour certains rôles, auditionner plus de mille personnes. Le physique de l'interprète est un élément essentiel pour le metteur en scène et pour la façon dont il pourra en jouer.

Vous êtes apparu dans un moment de relative libération dans les pays de l'Est comme en Hongrie, par exemple, ou précédemment en Pologne. La Tchécoslovaquie en a profité. Vous qui avez travaillé dans un pays communiste et à Hollywood, vous avez comparé les deux systèmes. Dans le premier, selon vous, vous êtes enfermé dans un zoo et on vous nourrit tous les jours. Dans un système capitaliste, vous êtes dans une jungle où le plus fort dévore le plus faible.

À l'époque de Dubček, dans les années 1960 en Tchécoslovaquie, on a un peu

La tradition culturelle tchèque, c'est la comédie (Hana Brejchová dans *Les Amours d'une blonde*)



ouvert les grilles du zoo. De plus, on pouvait rêver de la « liberté » de la jungle. On décide de courir et d'y entrer mais on découvre alors que cette jungle peut être très dangereuse, parce que le tigre y attaque l'agneau et qu'il y a des moustiques et des serpents. La différence de base, c'est que dans le régime communiste, il n'y avait pas du tout de pression commerciale. Si vous ne touchiez pas des thèmes sensibles, vous pouviez dépenser un argent considérable. Le succès au box-office n'avait pas d'importance. Par contre, il y avait de fortes pressions idéologiques. Dans le monde capitaliste, c'était le contraire : il n'y a pas de pression idéologique, mais il y a une pression commerciale. Je dois dire que je préfère la pression commerciale car, avec la pression idéologique, vous êtes à la merci d'un médiocre idéologue. Sous la pression commerciale, vous êtes à la merci du public et je préfère cela.

Dans un livre avec Antonín Liehm, vous disiez que la jeunesse dans un pays communiste se dirigeait plus volontiers vers le monde de la culture, où l'on pouvait davantage s'exprimer, que vers la sphère politique et celle des affaires.

Je le pense toujours. La tradition culturelle tchèque, c'est la comédie. Or, la comédie, ce n'est pas sérieux, alors on vous laissait la possibilité de l'entreprendre.

La première impression que l'on avait en regardant vos comédies tchèques, c'était une certaine lenteur. Vous aimiez étirer les scènes et cela s'harmonisait avec le rythme de la langue tchèque qui a un côté un peu traînant.

Cela venait d'une volonté d'être réaliste, de refléter la vie. Il n'y a que dans les comédies stupides où l'on parle à toute vitesse. Nous ne voulions pas être les suivants des films du passé. Nous étions en opposition avec la stupidité du réalisme socialiste où tout était irréaliste mais pas socialiste. Ce n'étaient que des mensonges. Nous voulions mettre sur l'écran la vérité des comportements humains. Les gens réels ne parlent pas comme des mitraillettes.

Sauf chez Howard Hawks !

Et chez James Cagney qui est moins connu en Europe parce qu'on n'arrive pas à suivre les sous-titres tant il parle vite !

Nous n'avons pas parlé des cinq ans que vous avez passés à la Famu, la fameuse école de cinéma où vous étiez au département scénario.

L'école ne peut pas vous apprendre le talent, mais elle peut vous donner du désir. Nous avons eu une grande chance parce que, sous le communisme, nombre des meilleurs écrivains tchèques étaient interdits de travailler publiquement, de

publier des livres. Alors, ils ont enseigné et nous avons eu les meilleurs intellectuels pour professeurs. Ce fut une grande inspiration. Milan Kundera, qui n'avait que trois ans de plus que moi, était déjà mon professeur.

À la différence de *L'As de pique*, *Les Amours d'une blonde* a un sujet original, cette histoire de jeunes filles travaillant dans l'usine d'une petite ville où il y a peu d'hommes et qui voient arriver un contingent de militaires qui suscitent des convoitises.

Un matin, je me promenais près de chez moi, à Prague, et j'ai vu une fille marcher dans la rue d'une manière que je n'ai pas comprise. Je me demandais si elle revenait du boulot ou si elle cherchait un homme. J'ai commencé à lui parler et elle m'a dit qu'elle vivait dans une petite ville où les occasions de travailler ne se trouvaient que dans une usine pour les femmes. Dans cet endroit, il y avait un homme pour dix-huit femmes. Elle y avait rencontré un ingénieur de Prague qui l'avait séduite. Ils avaient passé la nuit ensemble et il lui avait dit qu'ils se retrouveraient à Prague. Quand elle est venue, elle a découvert que son adresse

Une manière de faire connaissance, c'était d'aller au bal (*Au feu, les pompiers*)



n'existait pas. Elle venait de marcher dans la ville toute la nuit en attendant de prendre un train qui la ramènerait chez elle, le matin. Voilà le point de départ des *Amours d'une blonde*. Mes soldats sont des réservistes qui viennent stationner au milieu de la Bohême car les vrais soldats étaient aux frontières.

Dans le film, vous avez mélangé acteurs non professionnels et vrais comédiens. Par exemple, deux des trois soldats au centre du récit sont des amateurs et le troisième, un acteur.

Nous avions un très petit budget – environ dix mille dollars – et nous ne pouvions pas payer beaucoup de gens. La plupart sont des amis et des proches. La fille, par exemple, est la sœur de ma première femme. Le père est l'oncle de mon chef opérateur Miroslav Ondříček. Un des soldats était mon dentiste et un autre vendait des fourrures dans un supermarché. Ce mélange dont vous parlez a été très productif. Les amateurs ont apporté leur jeu un peu théâtral calmé par les premiers. Le professionnel qui interprétait le troisième soldat donnait le rythme à la scène.

D'une certaine façon, vous vous rapprochez des surréalistes. Le quotidien le plus

Je préfère la pression commerciale (Ultra Violet dans *Taking Off*)

Notre première expérience fut l'arrogance (Vincent Schiavelli dans *Taking Off*)

banal est, pour vous, énigmatique. Vous avez envie de comprendre car la réalité est plus riche que toutes les imaginations. C'est vrai. Nous étions fascinés de voir sur l'écran cette réalité ni stylisée ni forcée.

Vous avez évoqué votre goût pour les burlesques américains du muet. Ce qui vous rapproche de Chaplin, c'est votre sens de l'efficacité du gag et votre goût de la confrontation. C'est peut-être pour cela aussi que vous êtes devenu un grand cinéaste américain car le conflit est à la base des films d'outre-Atlantique. Dans les vôtres, on retrouve les affrontements entre les filles et les garçons, les parents et les enfants, les chanteurs et les spectateurs.

Si vous avez raison, je suis très heureux. Ce n'est pas à moi d'analyser ce que je fais, c'est à vous ! Je me sens toujours stupide quand je commence à expliquer mon travail.

Les prix que vous remportiez dans les compétitions internationales, votre présence à Locarno, à Venise, à Cannes, au festival de New York, vous ont-ils aidé ou est-ce que cela suscitait la méfiance des bureaucrates ?

C'était très important pour moi, parce que les autorités communistes avaient beau considérer l'Occident comme décadent, proche de la disparition, malade, ils n'admiraient rien de plus que le succès dans ce monde. Les critiques français, de ce point de vue, ont joué un rôle majeur. En 1968, quatre films tchèques étaient présents dans la compétition cannoise dont *Au feu, les pompiers*.

On vous a reproché, dans votre pays, de mépriser dans ce film vos personnages, l'homme moyen.

Le film est sorti fin juillet. Deux semaines plus tard, en août 1968, les Russes ont envahi la Tchécoslovaquie et le film a été officiellement interdit pour toujours. À cette époque, ce n'était pas populaire d'interdire un film de façon officielle. Alors, ils ont organisé une projection publique et les spectateurs qui avaient reçu des invitations l'ont dénoncé comme une attaque contre les classes populaires. C'était dans une petite ville du nord de la Bohême où j'avais tourné *Au feu, les pompiers*. Dans cette salle, il y avait aussi tous les acteurs que j'avais recrutés qui venaient se voir sur l'écran et qui ont commencé à défendre le film. Mais cela n'a pas changé son sort.

C'est à ce moment-là que vous avez rencontré Jean-Claude Carrière et que vous avez travaillé avec lui sur votre premier film américain *Taking Off*.

Notre première expérience fut l'arrogance. Imaginez-vous un Tchèque et un Français faisant un film sur l'Amérique ! Nous étions fascinés par les hippies et Jean-Claude et moi avons passé beaucoup de temps à leur parler pour découvrir qu'ils sont très ennuyeux ! Ce qui était vraiment passionnant, c'étaient les parents qui recherchaient leurs enfants et nous avons alors changé notre angle d'attaque. Il y avait aussi, comme dans les précédents, un mélange de professionnels et d'amateurs. ■



**Comment j'arrivai en Amérique
pour réaliser un film
et me retrouvai avec une dette
de 140 000 dollars
auprès de la Paramount***
Milos Forman

* Texte issu de *Taking Off* (A Milos Forman Film), *New American Library* (*A Signet Book*), 1971, et traduit de l'anglais par Alain Masson.

Milos Forman (avec Tom Hulce, pendant de tournage d'*Amadeus*)

TOUT A COMMENCÉ EN 1967, à l'époque où j'avais réalisé *Au feu, les pompiers* en Tchécoslovaquie. Lorsqu'on montra la première copie du film en projections privées à Prague, une terrible attaque politique, venue de haut, me menaçait. C'est alors que Carlo Ponti, qui avait coproduit *Au feu, les pompiers* avec le gouvernement tchécoslovaque, retira son investissement de 80 000 dollars. Il avait négocié avec le régime de Novotný et le gouvernement italien pour aboutir à un pacte culturel entre les deux pays et il n'entendait pas torpiller sa position dans la négociation à cause d'un seul film. La banque nationale aurait donc à rembourser les 80 000 dollars et je reçus une lettre m'indiquant que, dans cette perte financière, le coupable, c'était moi. Me voilà dans une position inquiétante, intenable, et exposé à des poursuites judiciaires. J'apportai la copie à Paris et la montrai à Claude Berri, le producteur-réalisateur. Il organisa une projection pour des Français qui achetèrent tout de suite le film et remboursèrent Carlo Ponti.

Reconnaissant envers Claude Berri, un beau jour, je lui dis que j'avais une idée de film à réaliser aux États-Unis. Il me répond qu'il peut m'aider. Quant à moi, je n'ai pas à bouger car je suis entre les mains de la meilleure agence du monde et que, de plus, je vais bénéficier au sein de cette agence des services du meilleur imprésario. Aujourd'hui, cela me fait rire, parce que je me rappelle que je n'ai jamais été recommandé à personne ici aux États-Unis mais, au départ, on me présenta ces gens comme « les meilleurs du monde ». En tout cas, Claude Berri m'assura que la Paramount envisageait sérieusement de me voir réaliser le film, mais que les responsables voulaient d'abord lire le scénario en entier. En mars 1968, je me mets à l'œuvre avec Jean-Claude Carrière, qui avait travaillé avec Luis Buñuel et écrit une pièce, *L'Aide-Mémoire*, longtemps restée à l'affiche à Paris. Nous voilà aux États-Unis et Martin Luther King est assassiné, et c'est une époque terrible. Alors nous regagnons Paris pour être un peu tranquilles. Vous rappelez-vous ce qui se passait à



Paris en mai 1968 ? Impossible de travailler là, nous partons donc à Prague au mois d'août. Vous rappelez-vous ce qui est arrivé à Prague en ce mois d'août ? Pendant tout ce temps, nous nous efforçons de travailler et nous n'y arrivons pas à cause du monde qui nous entoure. Enfin, en octobre 1968, nous terminons le scénario et l'envoyons à notre imprésario à New York. Ensuite nous attendons – deux semaines, trois semaines, quatre semaines. Pas de nouvelles, pas de contact, rien. Nous décidons d'aller voir nous-mêmes ce qui se passe. Nous arrivons un vendredi de novembre et le samedi matin j'appelle mon imprésario, le meilleur du monde. Au téléphone, une voix me répond qu'il est sous la douche, je donne donc mon numéro afin qu'il me rappelle. J'attends – une heure, deux heures, trois heures. Je rappelle et la voix dit que mon meilleur imprésario est parti, absent pour la journée. Alors j'appelle la Paramount, une dame m'explique que c'est samedi, mais que si Charlie Bluhdorn ou Bob Evans prennent contact avec elle, elle leur dira que je suis à New York. Moins de dix minutes plus tard, Monsieur Charlie Bluhdorn est à l'appareil : « Milos, dit-il, personne n'aime votre scénario ! Je ne l'ai pas lu, mais je veux faire le film ! Voyons-nous lundi. » J'appelle donc le directeur de production, que mon meilleur imprésario est allé chercher pour ce projet, et je lui dis que la Paramount est d'accord pour le film. Je ne lui rapporte pas la première affirmation, que personne n'aime le scénario ! Il paraît surpris, mais en fin de compte heureux, et il me félicite. *Moins de deux minutes plus tard*, mon imprésario m'appelle : « Vous êtes formidable ! Vous êtes extra. Vous

êtes un vrai génie ! Je suis tellement content que vous soyez ici. Il faut que nous nous voyions et que nous dînions ! Nous allons faire la meilleure affaire du monde et vous serez riche ! » Comme ça. Très bien.

Le lundi, je me rends à l'hôtel Sherry Netherland, où Bob Evans est descendu. Charlie Bluhdorn était avec lui, ainsi que quatre autres personnes. Monsieur Bluhdorn demande à chacun ce qu'il pense du scénario : il a profondément déplu à tout le monde sauf à Bob Evans. Quelqu'un me montre un télégramme qui vient d'arriver de Californie et qui dit : « Cher Monsieur Untel – je suis au regret de ne pouvoir vous dire que j'aie pris du plaisir à lire le scénario. Je n'en ai pas eu, et je l'ai donné à lire à d'autres et ils l'ont tout simplement détesté. » Détesté. Je le lis de mes yeux. Mais Bob Evans brûle d'enthousiasme et il me répète : « Milos ! C'est tellement bon ! C'est tellement drôle ! Je l'ai lu dans l'avion en venant et les gens me croyaient fou tellement je riais ! Mais peut-être que je me trompe ! » Ensuite, Monsieur Bluhdorn demande aux autres pourquoi le scénario ne leur plaît pas. Les raisons qu'ils donnèrent me causèrent un choc, c'était exactement le même genre d'arguments que j'entendais en Tchécoslovaquie quand je négociais mes scénarios à la pire époque du stalinisme. Par exemple, une critique qui revenait à chaque instant, c'était que mon humour n'était pas constructif, qu'il raillait et ridiculisait des gens simples. Et voici que j'entends ces beaux messieurs me dire : « Vous voulez faire rire le public, mais vous ne riez pas avec lui. Vous riez contre lui, et ça ne lui plaît pas. » Je ne savais plus si j'étais à Prague ou à New York. Je demandai à l'un de ces messieurs de me donner un exemple de passage où je me moquais du public et il choisit un tel exemple que je compris que je n'avais rien à lui dire. Il parlait une tout autre langue. Ce n'était pas de l'anglais, ce n'était pas du tchèque, ce n'était rien. Lorsqu'ils eurent tous expliqué, très sérieusement et très précisément, pourquoi le scénario ne leur plaisait pas, Charlie Bluhdorn s'écria : « Très bien, faisons-le, ce film ! » Puis, il dit quelque chose qui m'incita à lui faire totalement confiance : « Je ne pense pas que Monsieur Forman serait venu jusqu'aux États-Unis pour tourner un mauvais film ! » Voilà un homme avec lequel je peux communiquer ! J'arrive avec ce scénario, je veux réaliser le film et j'en assume la responsabilité. Ils connaissent mon œuvre.

Le lendemain, nous avons rendez-vous, mon meilleur imprésario et moi, pour dîner. Lorsque je lui dis ce que Bluhdorn a décidé, il s'énerve : « 200 000 dollars ? Non !, crie-t-il, 400 000 ! Je vous les aurai ! Vous les valez bien ! » Je me contentai de le regarder : je ne savais qu'en penser. J'ai appris plus tard que, dans ce pays, on ne peut rien croire de ce qu'on vous dit entre quat'z'yeux. Il faut un papier. Vers la fin du dîner nous étions tous un peu ivres. Soudain, le meilleur imprésario se lève au beau milieu du restaurant et se met à faire des claquettes. Il dansait très bien. J'en étais pantois. Puis, il me demande s'il pourrait jouer le rôle principal dans mon film ! Je connais bien ces affaires-là – il y a toujours des situations délicates. Si vous dites « Non ! » tout de suite, vous blessez le type, il se met à vous détester et ne sera plus votre meilleur imprésario

Personne n'aime votre scénario !

(Ultra Violet, Vincent Schiavelli dans *Taking Off*)



du monde. Je ne dis jamais « Oui ! », mais je ris. Je fais comme si c'était une plaisanterie. Mais lui est sérieux et il m'affirme qu'il n'est pas seulement le meilleur imprésario, mais aussi le meilleur acteur. Il ne rit pas du tout. Il me fait peur !

Jean-Claude Carrière et moi, nous nous mettons à écrire la version définitive du scénario. Cela nous prit trois mois. Il nous arrive de songer à la distribution et à l'équipe technique, mais l'essentiel du travail est de l'ajustement minutieux et de l'écriture. Pour nous aider en anglais, il y a notre ami John Klein, jeune cinéaste américain talentueux. Nous en terminons, Jean-Claude retourne à Paris et j'envoie le scénario à Bob Evans en Californie. Puis, j'attends de nouveau – deux semaines, trois semaines, quatre semaines. Je décide d'appeler mon meilleur imprésario et, lorsque je le fais, l'agence répond qu'il ne fait plus partie du personnel. Je demande où il est et on m'apprend qu'il est devenu producteur ! Il ne m'en avait jamais soufflé mot. J'appelle Bob Evans qui de sa voix charmante et enthousiaste me dit : « Milos ! Ça tombe bien que vous appeliez ! Votre scénario est tellement mauvais ! » Je demande ce que ça signifie. Cela ne les intéresse pas de faire le film ? « En effet, réplique-t-il, c'est exactement ce que je veux dire. Mais si vous voulez, vous pouvez réaliser *Galileo Galilei* en Italie avec Rod Steiger ! C'est une pièce admirable, mais il lui faut une dose d'humour et vous êtes épatant dans la comédie. » Je le remercie et lui réponds que je vais essayer de monter l'affaire ailleurs, puisque mon scénario est prêt. Après avoir raccroché, je le relis. Est-il si mauvais ? Je ne sais plus s'il est bon ou mauvais, mais il y a une chose dont je suis sûr – à la Paramount, ils n'en savent rien non plus. Je pense qu'il est bon. Je peux me tromper – mais je suis le metteur en scène et ce qui compte, c'est qu'il me plaise.

Cette semaine-là, je lus dans les journaux que la Paramount était terriblement en difficulté, qu'elle avait investi 100 millions de dollars sur sept films et n'avait plus un sou pour financer de nouvelles productions. Je n'en savais rien au moment où j'avais ce que je croyais être une conversation franche avec Bob Evans. J'apprends ainsi qu'il faut savoir ce que cachent les mots. Ces gens ne disent pas : « Milos, excusez-nous. Nous sommes en difficulté et nous ne pensons pas que votre scénario soit assez extraordinaire pour nous tirer de là. » Non ! Ils disent : « Milos, vous êtes un imbécile et vous avez écrit le plus mauvais scénario de tous les temps ! » J'aurais pourtant dû le savoir. Je ne pense pas être tout à fait naïf, mais je ne suis pas assez malin. En Tchécoslovaquie, tout est plus simple parce qu'il n'y a pas d'énormes sommes d'argent en jeu. On n'est pas si bien payé, de sorte que la jalousie est moins présente, le comportement de requin aussi. On sait ce que chacun gagne et personne n'ose lui offrir moins – ni plus. La négociation a ses limites, voilà tout. Autre chose : au moment où je travaillais en Tchécoslovaquie, à l'époque de Novotný, l'État ne respectait pas le droit. En pareil cas, les gens, par instinct d'autodéfense, substituent au droit des rapports mutuels francs et éthiques. Ils savent que faute de se protéger ainsi, ils sont perdus.

Environ trois semaines après ma conversation avec Bob Evans, je trouvai le moyen de conclure un autre accord. J'avais alors besoin que la Paramount me libère. Le contrat d'origine stipulait que je pouvais tourner au sein d'une autre compagnie à condition de rembourser à la Paramount mes frais et les sommes que cette firme avait avancées pour la préproduction.

Nous allons faire la meilleure affaire du monde et vous serez riche !
(Linnea Heacock dans *Taking Off*)



Si je ne réalisais pas le film ailleurs dans l'année, le scénario devenait la propriété de la Paramount. J'ignorais les termes de ce contrat. J'avais tout signé parce qu'on ne met pas en doute les conseils du meilleur imprésario du monde. Ne comprenant pas les contrats – c'est déjà difficile quand on connaît l'anglais – j'avais demandé à mon imprésario si je devais les faire traduire en tchèque. Cela le froissa. Quoi qu'il en soit, il me fallait une décharge et dans ma naïveté je m'étais imaginé que nos frais, quelques billets d'avion et le budget de préproduction ne devaient pas s'élever à plus de 40 000 dollars. Je fus bien étonné d'apprendre que les dépenses de Paramount avaient atteint les 140 000. C'était vrai ! La compagnie les avait bien dépensés. Par exemple, mon meilleur imprésario était aussi l'imprésario du directeur de production, et il avait conclu avec lui par contrat qu'il serait payé 50 000 dollars, quoi qu'il arrivât. Le directeur de production reçut ses 50 000 dollars – c'était un type très bien ; je l'aimais bien, vraiment. Il nous téléphonait de temps à autre, il nous donnait des conseils pour le scénario et il obtint que John Klein soit payé 800 dollars : 800 dollars pour trois mois de travail quotidien avec nous. Cela a pris des semaines, mais il a fini par avoir 800 dollars et la Paramount jugeait que nous devrions être contents. Je sais que c'est ma faute. Je ne peux pas reprocher à la Paramount de tout faire bien comme il faut. Ce sont les termes des contrats.

Quand j'avais téléphoné à la Paramount pour tenter d'obtenir une décharge, en vain, j'avais aussi appelé Charlie Bluhdorn – plusieurs fois. Je me disais qu'il avait été tellement gentil avec moi que peut-être il le serait encore et m'aiderait à me libérer. Mais il ne m'avait jamais rappelé. Rien. Il m'était arrivé de dîner avec Charlie Bluhdorn et je me rappelle que les gens s'étonnaient que Mr Bluhdorn ait dîné en tête à tête avec Mr Forman.

On me disait : « Vous avez dîné avec Mr Bluhdorn ! Vous allez faire fortune ! » Mais il ne me rappela jamais. Ce fut vraiment l'une des plus surprenantes de mes aventures ici, qu'il se soit conduit de cette façon.

À un moment, je songeai à faire ce film en indépendant. Des particuliers me financeraient, mais personne n'allait payer 140 000 dollars pour rembourser la Paramount. Il n'y a pas de reproches à faire là-dessus. Je devais donc trouver autre chose. J'ai un nouvel imprésario. J'espère que ce n'est pas le meilleur du monde. Il montre le scénario à Joe Levine et Claude Berri, depuis la France, obtient que Sidney Lumet se présente comme producteur. Je ne l'avais pas rencontré auparavant, mais je l'admire beaucoup parce que *Dix Hommes en colère* est l'un des meilleurs films que j'aie vus de ma vie. Je déjeune avec lui ainsi qu'avec Joe Levine et son équipe. Joe Levine est tout à fait charmant. Il est d'accord pour participer à l'entreprise pourvu que le budget ne dépasse pas 1 200 000 dollars.

Le lendemain, le directeur de production de Sidney Lumet se mit donc au travail sur le budget, mais il n'arriva pas au-dessous de 1 300 000, en comptant les 140 000 de la Paramount. Le va-et-vient des négociations commença et pour finir la Paramount accepta de différer la moitié du paiement jusqu'à l'achèvement du film, l'autre moitié étant payable sur-le-champ. Moyennant quoi, en diminuant mon salaire et celui de Sidney Lumet, le budget était arrêté à 1 225 000 dollars. Sidney Lumet en était convaincu : ou bien Joe Levine ajouterait 25 000 dollars ou bien la Paramount attendrait les siens. Mais ni Joe Levine ni la Paramount n'acceptèrent. Pour moi c'était incroyable et je le dis à Sidney Lumet. Il me répondit : « Très bien, on va voir ! Réexaminons le budget et diminuons encore nos salaires. » Nos salaires se réduisent à un minimum ridicule, mais nous passons au-dessous des 1 200 000. On envoie cette version à Levine en Europe. Quatre semaines plus tard, nous sommes encore dans l'attente et je ne sais pas ce qui va se passer. Pour moi c'est le mystère.

J'ai toujours envie de faire ce film, parce que je trouve le scénario très drôle. Mais j'en ai plein le dos des négociations. Voici ce qui me fait peur : quelle énergie on dépense ici pour des projets qui n'arrivent jamais sur l'écran ! Le film issu de cette débauche d'énergie ne démontre pas votre talent mais votre adresse en affaires. Avec le temps et le travail qu'on consacre aux négociations, aux contrats, à l'argent, aux discussions avec les imprésarios, les producteurs, les compagnies, les avocats et les syndicats, il ne reste plus d'énergie pour ce qui *apparaîtra* sur l'écran. On en a l'illustration dans l'énorme quantité de films américains ennuyeux et médiocres qui ne cessent de sortir des grands studios. Travailler avec ces compagnies est à mes yeux une cérémonie secrète, pas drôle du tout. Il faut 20 % d'idées, 30 % de chance et 50 % d'avocat. Or, j'ai désormais un avocat – et on me dit que c'est « le meilleur du monde » !

L'article qui précède parut dans le numéro de février 1970 du magazine Show. Le post-scriptum qui suit a été écrit pour ce livre par Milos Forman aussitôt après la sortie de Taking Off, à New York, le 28 mars 1971.

 Milos Forman et Buck Henry pendant le tournage de *Taking Off*

De tous ceux qui se sont proposés de produire le film, Sidney Lumet fut le plus sincère, le plus franc, le plus responsable. Mais, même lui ne réussit pas. Au bout d'un certain temps de contacts avec Joe Levine, il me dit que ce dernier ne s'y intéressait plus.

Ensuite, quelques personnes tentèrent de monter l'affaire et le projet fut repoussé par pratiquement toutes les grandes compagnies, deux fois parce qu'elles n'aimaient pas le producteur qui le leur présentait, parfois parce que le scénario ne leur plaisait pas et quelquefois parce qu'elles trouvaient le budget trop élevé. À ce moment-là, au moins quatre directeurs de production évaluèrent le scénario et aucun ne parvint au-dessous des 1 200 000 dollars. Enfin, apprenant qu'au moins deux compagnies – la Universal et la Columbia – s'intéressaient au projet si le budget passait au-dessous de 1 000 000 de dollars, je demandai à un ami, Mike Hausman, qui avait une vaste expérience de la production indépendante, de me rendre un service à titre amical : il lirait le scénario, je serais là pour le renseigner et il essaierait de le faire passer sous le million.

Première chose : son attitude fut celle d'un ami et d'un vrai sportif. Il me dit que non, que je lui dise de combien je disposais et que nous le réaliserions pour cette somme. Si vous avez 50 000 dollars, nous le faisons pour ce prix-là ; 500 000, nous le faisons pour ce prix-là. Et 5 000 000, nous le faisons encore pour ce prix-là. Le film n'aura pas la même allure et ne sera pas réalisé de la même façon, mais il sera fait.

Étant donné que les personnes étrangères au milieu du cinéma qui avaient offert de financer mon film retiraient toujours leur offre au moment des négociations concrètes à cause du problème Paramount, je compris qu'il fallait passer par une grande compagnie. Cela entraîne évidemment toutes sortes de difficultés parce que ces compagnies ont signé toutes sortes de contrats avec les syndicats, de sorte que si je faisais le film avec l'une d'elles, il me faudrait m'arranger avec les syndicats. Alors Mike Hausman me dit tout de suite que oui, le film ne dépasserait pas le budget si les syndicats nous faisaient des concessions. Nous reprîmes contact avec la Universal, qui semblait plus intéressée que la Columbia et proposâmes un budget très raisonnable de 800 000 dollars qui ne tenait pas compte de la somme due à la Paramount et ne comprenait pas de salaires pour le producteur et le metteur en scène.

Au départ, Helen Scott, qui travaillait à la Universal à Paris, lui avait présenté le projet. Bien des mois auparavant, elle avait organisé un dîner à New York avec Ned Tanen, dont l'équipe à la Universal se spécialise dans les films à moins de 1 000 000 et inclut Phil Gerard à New York et Danny Selznick qui passe son temps en vol. Ned Tanen m'expliqua qu'il s'intéressait à mon film pourvu qu'il ne dépassât pas le million, mais c'était à l'époque où le projet était entre les mains de producteurs qui n'arrivaient jamais à descendre au-dessous de 1 200 000 dollars, de sorte que par malheur je ne pouvais lui proposer ce qu'il pouvait accepter. Mais je me rappelais que cette rencontre m'avait laissé une excellente impression de Ned Tanen en tant que personne. Il m'avait dit qu'il ne pouvait pas, que je devais essayer ailleurs : et tant mieux si vous trouvez des moyens

ailleurs, mais si vous arrivez un jour à abaisser le budget, nous sommes toujours intéressés.

Comme la réalisation du film dépendait de négociations avec les syndicats, la Universal eut l'idée de faire participer un producteur indépendant qui jouissait de leur confiance et de leur respect, Al Crown, qui comprit très vite la situation et affirma qu'il croyait au projet et qu'il était décidé à aller de l'avant. Nous nous mîmes donc à négocier avec les syndicats. Des gens qui avaient passé de longues années dans le métier s'employaient à nous décourager. Mais, à notre grande surprise, nous trouvâmes les syndicalistes beaucoup plus compréhensifs, plus sensibles à nos difficultés que ces gens ne le supposaient. Je suis convaincu que le fait que tout le monde savait que nous ne voulions rouler personne, que nous n'avions pas un sou de plus, nous servit. Car nous étions dans une situation cruciale. Il arrive que le studio limite un budget pour essayer de faire réaliser le film au plus faible coût possible et que tout à coup un demi-million de plus surgisse d'on ne sait où. Mais dans notre cas il était évident que si le film n'était pas fait pour le montant fixé, il ne se ferait pas. (J'imagine que c'est parce que Ned Tanen était autorisé à opérer librement au-dessous du million, mais que si notre budget le dépassait, le film relèverait du protocole mécanique et je doute qu'il y eût survécu.)

Nous avons donc obtenu des concessions des syndicats et après des négociations compliquées avec les avocats nous avons signé un accord avec la Paramount aux termes duquel elle serait payée seulement 40 000 dollars comptant et que le reste serait différé et Al Crown, Mike Hausman et moi, nous acceptâmes de ne pas être payés, mais seulement défrayés, la totalité de notre salaire étant différée jusqu'à l'apparition des bénéfices. Moyennant quoi, et en supposant que nous trouvions des acteurs prêts à travailler au tarif syndical, le budget tomba à 850 000 dollars, les 40 000 dus à la Paramount inclus.



Vous savez, ce n'est pas si idiot, c'est bien possible
(Vincent Schiavelli dans *Taking Off*)



Entre-temps, la Universal avait accepté de déboursier quelque argent pour l'ultime révision du scénario. J'en voulais une parce que je ne l'avais pas ouvert depuis trop longtemps et que j'avais changé d'avis sur certains points ; j'en savais un petit peu plus sur l'ensemble du tableau et je trouvais qu'il fallait y remettre un peu la main pour que le film colle parfaitement à son époque. Quelques mois avant la résurrection de toute notre affaire, on m'avait offert de travailler à un projet de Ray Stark pour lequel j'avais commencé à rencontrer plusieurs scénaristes, parmi lesquels le plus proche de ma façon de voir était John Guare. Je lui demandai donc de participer avec moi à la révision du scénario, ce qu'il fit.

Ainsi donc un beau jour le détail du budget, le script et tous les renseignements nécessaires partirent pour la Californie et nous attendîmes le premier chèque pour entamer la préproduction. Nous étions évidemment impatients de commencer parce que je maintenais mon directeur de la photo à pied d'œuvre à Prague et que je retenais dans l'attente d'autres personnes, comme l'actrice Lynn Carlin. Mais ce fut le calme plat, le silence – un jour, deux jours, trois jours, quatre jours. Vint ensuite le coup de téléphone : Ned Tanen veut que je prenne l'avion pour Los Angeles. Je ne comprenais pas, car ils disposaient à mes yeux de tout ce dont ils avaient besoin. Al Crown m'expliqua que Ned Tanen voulait seulement montrer mon corps à Lew Wasserman [président de MCA-Universal] de façon à lui prouver que j'existais, que j'avais deux mains, que je respirais, que j'étais une personne physique. C'était plutôt une plaisanterie, mais quand je racontais cela, les gens, dès qu'ils

avaient fini de rire, me disaient à tous les coups : vous savez, ce n'est pas si idiot, c'est bien possible.

Je m'envolai donc pour la Californie. À dix heures du matin, j'entrai dans le bureau de Ned Tanen, il était là avec David Selznick, mon scénario entre les mains. Au premier abord, je n'eus qu'une envie – faire volte-face et m'en aller sans un mot, parce que j'étais certain d'avoir à subir la même épreuve que plusieurs mois plus tôt à la Paramount où l'on avait examiné page après page, en me disant : page 1, ceci ne va pas ; page 2, c'est faux au point de vue psychologique ; page 3, personne ne comprendra ; page 4, en Europe peut-être mais ici non, et ainsi de suite.

Mais, à ma grande surprise, Ned Tanen me tendit le scénario, en me disant sur un ton de professionnel chaleureux et amical : « Milos, si vous voulez bien, je vais être sincère. Je veux en savoir plus sur le scénario, pouvez-vous nous le lire. » Cela me mit plus à l'aise, comme chez moi ou presque, parce que je me rappelais que j'étais passé par là pour le scénario des *Amours d'une blonde* et de *Au feu, les pompiers*. Je me mis à lire et à jouer tout le scénario. J'y ai passé quatre heures, en jouant tous les rôles – hommes et femmes – en gesticulant, en précisant mes intentions, et ils étaient là à me regarder avec des sourires d'encouragement. Quand j'eus fini, ils me dirent seulement : « Merci, Milos », et je repartis pour New York.

Avant même mon atterrissage, un télégramme était arrivé annonçant que la Universal était partante. Et je dois avouer que depuis cet instant jusqu'à aujourd'hui, après la première, ce point sensible – et il l'est vraiment – de la relation entre la compagnie et le metteur en scène a fait à mon avis l'objet d'un respect très intelligent et très chaleureux de la part de la compagnie. J'ai bénéficié de la maîtrise complète du scénario, des changements au cours du tournage, du choix des acteurs et

Ha, ils perdent de l'argent, ces films !

(Audra Lindley, Paul Benedict dans *Taking Off*)

des extérieurs, du montage et de la version définitive. Cela ne veut pas dire qu'ils ne songeaient plus à ce projet au moment de la production. Mais leurs remarques me parvenaient sous la forme de suggestions, sans causer de rancune quand je n'étais pas d'accord.

Pendant toute cette période nous avons eu seulement deux échanges d'opinions divergentes. La première au commencement, quand la compagnie exprima de graves doutes sur l'opportunité de confier à Buck Henry un rôle de père. À cette occasion, je découvris l'une des fonctions de Danny Selznick dans le groupe Universal. C'était le diplomate qui vint un jour m'inviter à un déjeuner – « histoire de bavarder, tout simplement ». Nous allâmes dans un restaurant japonais et tout de suite il me parla d'une foule de choses qui les satisfaisaient et ensuite, à propos, rien que pour m'aider, il me suggéra que j'aimerais peut-être rencontrer des acteurs – et il me fit une liste – en vue du principal rôle masculin. Et il était si charmant, si gentil que je ne résistai pas. Le lendemain, je commençai donc à voir ces gens et je fis de mon mieux pour que quelques-uns triomphent de l'image de Buck Henry en père que j'avais en tête. J'en invitai même quelques-uns à tourner un bout d'essai : je filmais plus pour moi que pour décider de la distribution parce qu'elle était pour l'essentiel fixée dans mon esprit. (Cela servait à me familiariser et à me lier avec la caméra, l'éclairage, l'équipe et tout le reste avant que ne commencent les choses sérieuses – de méchauffer l'esprit et d'échauffer celui de mes collaborateurs avec une chose qui n'apparaîtrait pas à l'écran.) Les gens que j'essayais étaient des acteurs au moins bons, voire excellents, mais je n'y pouvais rien – Buck Henry restait à mes yeux l'incarnation idéale du personnage dont j'avais besoin. Il me fallut donc annoncer cette décision à la Universal : désolé, mais je garde Buck Henry. Ils acceptèrent de très bonne grâce. Nous étions convenus verbalement que personne de la compagnie ne viendrait voir les rushes pendant le tournage excepté Ned Tanen, Phil Gerard et Danny Selznick. Ce pacte fut parfaitement respecté. C'est surtout Phil Gerard qui vint, parce qu'il était à New York. J'avais un peu peur de l'entendre s'intéresser à des détails insignifiants mais il n'a jamais prononcé que des paroles de vigoureux encouragement et d'appréciation de ce qu'il avait vu. Et jusqu'à aujourd'hui je ne sais pas pourquoi : aimait-il vraiment les rushes et répondaient-ils à son attente ? J'en doute, parce que dans ce genre de comédie où tout tient au montage, je sais que les rushes paraissent décevants. Je me souviens par exemple que quand je tournais *Les Amours d'une blonde*, le directeur du studio regarda un jour les rushes et ce fut un désastre. Ils arrêtèrent le tournage toute une journée et je dus m'en éloigner pour aller m'expliquer à Prague ; ils envisageaient vraiment de tout arrêter au milieu du plan de tournage. Mais j'expliquai le film et je finis par réussir à les convaincre qu'il fallait continuer. J'ai donc tendance à penser que Phil Gerard était assez fin pour savoir que le mieux, en fait la seule possibilité une fois le tournage commencé, c'est de soutenir le moral du metteur en scène. Car si la chose est mal conçue au départ, il n'y a, sauf à changer de réalisateur, aucune réflexion qui apporte quoi que ce soit. Et quand on connaît les doutes que tout metteur en



scène traverse quand il réalise un film, le mieux est de l'encourager en lui montrant qu'on a confiance en lui et d'espérer que le risque entraînera des résultats significatifs.

Le second échange d'idées eut lieu le tournage fini, ainsi que le premier montage. Ned Tanen, Danny Selznick et Phil Gerard virent le film, puis nous déjeunerâmes. Je m'aperçus que Ned Tanen était un peu nerveux. Il demanda s'il était indispensable de garder la chanson où il y a « foutre » et je répondis que oui, parce que je trouvais la chanson drôle et divertissante, magnifiquement interprétée par la jeune fille, mais aussi parce qu'elle avait à mon sens une signification importante en lien avec l'histoire et le sujet du film. Ned Tanen m'expliqua qu'il n'avait pour sa part rien contre cette chanson, mais qu'elle pouvait nuire au succès du film dans le Midwest et il cita plusieurs États, où les exploitants dans des centaines de petites villes refuseraient tout simplement de passer le film en raison de la chanson. Il me donna un exemple : on avait estimé que *Easy Rider* devait rapporter 40 000 000 de dollars, mais il n'en rapportera en fait que 20 000 000 parce que dans la partie centrale du pays les propriétaires de salles refusent de passer ce film. Je pouvais donc imaginer l'énormité de la perte. Je lui demandai quel genre de films ces exploitants louent s'ils refusent des films comme *Easy Rider* et il me donna quelques exemples. Je lui demandai alors si ces films qu'ils louent rapportent en général plus de 20 000 000 ; il balaya l'idée du geste et dit : « Ha, ils perdent de l'argent, ces films ! » Ainsi finit la discussion et nous consacra mes le reste du repas à savourer les excellents steaks que nous avions pris. ■

Milos Forman en vidéo

L'As de pique (Malavida), *Les Amours d'une blonde* et *Au feu, les pompiers* (MK2), *Taking Off* (Carlotta), *Vol au-dessus d'un nid de coucou* (Warner), *Hair* (MGM), *Ragtime* (Opening), *Amadeus* (Warner), *Valmont* (Pathé), *Larry Flynt* (Sony), *Man on the Moon* (ESC), *Les Fantômes de Goya* (StudioCanal), voir aussi p. 84

Jack Nicholson et Milos Forman dans une conférence de presse sur *Vol au-dessus d'un nid de coucou*



La fin d'un siècle

Alain Masson

MOZART S'INSTALLE À VIENNE EN 1781, il y mourra en 1791 : insérées dans la confession de Salieri, en 1823, ces dix années forment la matière d'*Amadeus* (1984). Laclós publie *Les Liaisons dangereuses* en 1782, il y dépeint avec une amère admiration les mœurs des roués de son temps. Forman donne une adaptation de ce roman en 1989, *Valmont*. « Madrid 1792 », la date figure en tête des *Fantômes de Goya* (*Goya's Ghosts*, 2006) ; cependant les gravures qu'examinent à ce moment les inquisiteurs appartiennent à la série des *Caprichos*, publiée en 1799 ; la même année, le peintre exécute le grand portrait de *La Reine Marie-Louise à cheval* (Madrid, Prado) ; le film se termine en 1814 lors de la débandade des troupes françaises qui occupaient l'Espagne depuis 1807.

Cet intérêt pour le siècle des Lumières et du libertinage, à l'heure où il se change en époque des révolutions et des gouvernements abusifs, ne surprend pas de la part d'un homme qui a connu l'assujettissement à un régime totalitaire avant de découvrir quels obstacles une société libre dresse devant l'exercice des arts. La raideur des autorités, à Hollywood comme à Prague, repose sur d'invincibles préjugés, mais aussi sur des vices individuels. Le même acteur, Jeffrey Jones, joue l'empereur Joseph II dans *Amadeus* et Gercourt dans *Valmont* : en majesté poseuse, avare de gestes, le parler fade, ce corps désinvolte et disgracieux manifeste l'hébertude propre aux personnes qu'écrasent leur statut et leur suffisance. Amant de Madame de Merteuil, fiancé de la riche et jolie Cécile, courtisan favorisé, Gercourt n'est rien ; maître solennel et stupide d'un empire vacillant, Joseph II n'est personne : « Je ne comprends pas, dit-il. Est-ce moderne ? » Dans *Les Fantômes de Goya*, c'est l'évêque Gregorio qui tient l'emploi d'homme engourdi par son pouvoir, mais lui n'est pas bête : il accueille avec sérénité sa condamnation à mort qui lui paraît aussi logique que la torture et l'Inquisition, c'est la nécessité du moment ; ce fonctionnaire d'un « fanatisme » se trouve donc être l'esprit le plus philosophique de ce récit, car des raisons explicites gouvernent ses décisions

Le même refus obtus du changement
(Stellan Skarsgård dans *Les Fantômes de Goya*)

et ses attitudes, nuancées de lassitude devant l'inévitable. Ces trois personnages résumant une inguérissable ineptie : à une histoire vivante, ils ne peuvent opposer que leur cécité ou leur entêtement, assis sur la stupidité ou la règle. Mais, au regard des Lumières, n'est-il pas confondant que l'imbécillité et le raisonnement soutiennent le même refus obtus du changement, que le raisonneur pieux s'avère, de surcroît, plus digne que Lorenzo, moine devenu voltairien ?

Il existe des individus plus dangereux pour les hommes libres. Salieri, Madame de Merteuil et Lorenzo sont démoniaques. Le premier revendique cette qualité, défiant Dieu en se proclamant le saint protecteur de la médiocrité. Lorenzo refuse, lui aussi, le pardon de l'Église : c'est son véritable acte de courage. Tous trois sont insinuants, dissimulés, rusés : Salieri combat l'injustice de la grâce, Madame de Merteuil se venge, Lorenzo défend l'Église ou les droits de l'homme, et cela justifie tout à leurs yeux. Salieri admire sincèrement Mozart ; Madame de Merteuil désire et encourage Valmont ; Lorenzo lui-même ne manque pas de cette forme d'humanité qu'impliquent les devoirs mondains. La vigueur de leur malignité tient à ce que leurs sentiments généreux n'altèrent aucunement leurs desseins pervers. Rien n'empêche de croire que les étreintes et les larmes dont Madame de Merteuil régale Valmont, comme la tendresse dont elle entoure Cécile, expriment des mouvements du cœur ; Annette Bening offre à ces instants d'élan sentimental un corps qui ne ment pas. Valmont pourrait-il s'y tromper ? La bienveillance polie de Lorenzo, prêtre ou procureur, pour être limitée, est-elle moins authentique ? Salieri fournit à la carrière de Mozart une aide efficace. Il faudrait être naïf pour attribuer à l'hypocrisie, dépravation à laquelle les philosophes des Lumières ont accordé tant de mérite, l'équivoque de ces personnages. Lorsque Lorenzo, priant à genoux, coïte avec Inès, sa prière n'a rien d'un prétexte, c'est une composante de sa délectation. Non : le satanisme de ces êtres repose sur la compatibilité de leurs bontés occasionnelles et de leur scélératesse fondamentale ; quoi qu'ils fassent, une exigence essentielle tourne leur action vers le mal, mais le calcul qui commande leurs méfaits nôte rien à leur amabilité. Le pari de la direction d'acteurs et le détail de la présentation des événements consistent à afficher, au moins un instant, leur obligeance comme un fait incontestable. L'agaçante sensualité d'Annette Bening laisse deviner son appétit ; à l'onction des propos de Lorenzo, Javier Bardem ajoute un soupçon de compassion ; la constance méthodique que déploie Salieri dans son intérêt pour Mozart, ne laisse pas de convaincre, par moments, de son humeur charitable. Le démenti que leurs intrigues – et l'intrigue du film – oppose à leurs aménités ne doit pas inciter le spectateur à la défiance : il se trouve que l'imposture appartient à l'humanité et qu'elle emprunte l'expression de la sincérité, si bien qu'elle l'inclut et l'admet. Elle s'interrompt brusquement : en chemise sur son lit, Madame de Merteuil reçoit, jambes écartées ; Lorenzo explique que, les gravures fantastiques et repoussantes de Goya dépeignant la réalité, il importe de relancer l'Inquisition ; Salieri donne le commentaire théologique de ses manœuvres... Le rire, triomphant ou

sarcastique, de Madame de Merteuil, le sourire fin de Salieri, la cruauté courtoise de Lorenzo marquent leur retour à une stratégie, sans laisser le temps de la juger dissimulée. Qui aura l'arrogance de se croire plus malin qu'eux et que le film ? Comme on est loin des prétentions philosophiques à la lucidité morale, à une éthique raisonnée !

Or ces manipulateurs souverains, bien qu'ils croient œuvrer pour leurs fins propres et singulières, jouent pour la société. Salieri affermit l'institution musicale viennoise, qu'il méprise. En secondant Madame de Volanges, en corrompant Danceny, Madame de Merteuil s'emploie sans y prendre garde à renforcer l'esprit mondain ; dans *Valmont*, la bonne société se donne à elle-même le spectacle de la conversation courtoise, mais cultive les chuchotements, les sous-entendus, les entrevues clandestines, les présences recelées derrière une porte. Dans la chapelle royale, le clin d'œil que la respectable Madame de Rosemonde adresse à Cécile, parce qu'elle a cocufié par avance son noble époux, rappelle que cette communication secrète, développée par un second registre de signes, est la condition nécessaire de la vie aristocratique. Madame de Merteuil incarne et dépasse ce double jeu, car elle fait plus que jouer, mais elle en est l'âme. Dans les trois films, on perçoit une alternance presque régulière entre scènes peuplées et scènes intimes. Aux marchés, à la cour, à l'opéra, à l'église, à la taverne, au spectacle d'une exécution capitale, à la bacchanale s'opposent la cellule, la chambre, l'alcôve, l'atelier, l'appartement privé. La vie publique prend volontiers un caractère populaire et son agitation désordonnée contraste avec les lieux, spacieux ou solitaires, favorables aux desseins des personnes, où se déroule l'intrigue : on devine que l'exclusion historique des foules ne durera pas ; comme le montrent *Les Fantômes de Goya*, le peuple se prépare à la résistance, au massacre, au soulèvement. Bien que les intrigues soient circonscrites dans l'espace privé, toute la société apparaît ainsi comme divisée.

Les héros entendent se soustraire à l'empire de l'opinion mondaine et des pouvoirs institués. Ils n'envisagent ni de les détruire ni même de les affronter directement. Mozart ne sacrifie rien



La baignoire où se prélassait la moqueuse Madame de Merteuil (Annette Bening, Colin Firth dans *Valmont*)



de ses ambitions artistiques : « Oui, c'est nouveau ! » Mais il affecte, non sans maladresse et sans malice, le respect de l'étiquette et se prête aux exigences commerciales. Goya maintient autant qu'il le peut son activité de peintre et son humanité au large des impératifs des puissants, qu'il ne désespère pas de se concilier. Ces attitudes correspondent à la carrière de Forman. Mêlée d'affectivité, l'attitude de Valmont est plus complexe. Lorsqu'il dicte à Cécile une lettre destinée à Danceny, c'est sa passion pour Madame de Tourvel qui parle, un lapsus le prouve : « Madame, » commence-t-il avant de se reprendre. Le désir qui le conduit à caresser les jambes de Cécile, puis à la déflorer, exprime cette passion, tout en servant le complot ourdi par Madame de Merteuil pour humilier Gercourt. L'usage de l'imagination, la présence du sentiment, pourtant fictif, servent et contredisent la finalité libertine et cruelle de cet accouplement. La sensibilité romantique de Valmont se manifeste par un plongeon, des galops, des courses, des fuites, un duel suicidaire. Et il se moque jusqu'à la mort des lois et des usages : en se présentant ivre à ce duel avec pour témoins des gueux, il se proclame dévergondé. S'il ne peut consacrer l'idylle de Cécile et Danceny, infligeant du même coup une défaite à Madame de Merteuil, il n'échoue pas tout à fait : son aventure amoureuse avec Madame de Tourvel est vraie et concrète ; l'enfant qu'il a engendré lui donne une sorte de postérité romanesque tout en déshonorant Gercourt : Valmont prolonge ainsi sa vitalité et remplit la mission que lui a confiée Madame de Merteuil. La fausse fille d'Inès, reniée après les horreurs de l'Inquisition et de l'esprit de la Révolution, partage cette valeur symbolique. La musique de Mozart et la peinture de Goya survivent à tous leurs ennemis. L'histoire, la vie, la postérité donnent raison aux individus contre l'opinion publique.

C'est qu'il existe une continuité dans l'existence matérielle. L'abondance des biens, la générosité et la diversité des objets de jouissance et de souffrance constituent un refrain dans la vision, merveilleusement corporelle, que Forman propose du

XVIII^e siècle finissant. On boit, on mange, on s'habille, on admire les décors d'opéra, les peintures, on danse : un débordement de choses, utilisées par les personnages, le verre ou la fourchette à la main, ou filmées à plaisir. L'aspect physique des événements leur donne une surprenante actualité : Valmont renverse la baignoire où se prélassait la moqueuse Madame de Merteuil ; la reine d'Espagne pose sur un échafaudage ; Mozart fait la cour à sa bien-aimée sous la table et par contre-pèteries. Il compose d'une main en jouant de l'autre avec des boules de billard ; il compose en agonisant. La surdité de Goya accentue le caractère visuel de son expérience. Cette présence insistante et multiple des réalités autorise des contrastes. Dans un marché de *Valmont* tourne un manège qui porte des carcans. *Amadeus* et *Les Fantômes de Goya*, détaillent la visite d'un asile et d'une prison. On tourne la presse sur les estampes du peintre de la même manière que la roue du supplice. Parmi les scènes développées hors de toute efficacité narrative, un cortège funèbre figure dans les trois films. La vie organique, éloignée des contraintes de la sociabilité, parfaitement reconnaissable, agréablement ou tristement familière, s'efforce ainsi de se dérober à l'historicité qui la marque inévitablement. Une brève séquence d'*Amadeus* révèle le nouveau visage de la cour de Vienne vers 1820, Goya a peint le *Tres de Mayo* (Madrid, Prado), mais à l'œil le vin, les saucisses, les fesses, les cercueils ont-ils changé ? Les séquences de foire, de fête ou de massacre matérialisent en une même texture un monde sans mondanité ni transcendance, dont la seule densité assure la solidité : le monde du dérèglement.

Ces trois films de Forman, consacrés à l'époque si chaotique de la fin du siècle des Lumières, mettent en scène, avec fidélité, des histoires très diverses, mais ils présentent dans leurs structures narratives et dans leurs aspects visuels une remarquable cohérence. Leur visée intellectuelle n'est pas moins partagée : elle dénonce aussi volontiers l'entêtement superstitieux du passé que l'arrogance dogmatique des temps nouveaux. L'individualisme romantique s'esquisse dans Mozart, insolent, impatient et inquiet et s'achève dans Goya, libre, humain, épris d'un art juste et spontané. Il trouve dans Valmont, si différent du personnage de Laclos, un précurseur incertain et courageux. ■

Insolent, impatient et inquiet (Tom Hulce dans *Amadeus*)