

(Sur les retours de la figure du père)

Un trouble-fête à reconnaître

Violaine Caminade De Schuytter

Dans ses Mémoires *Et on dit la vérité*, Forman raconte comment cette formule lapidaire due à la vengeance d'un S.S a envoyé sa mère dans un camp de concentration : « retour indésirable ». C'est le même tampon qui signa finalement l'arrêt de mort d'un père qu'on était venu arracher auparavant à son fils car il faisait de la Résistance ; il lui avait alors promis de revenir. Le réalisateur n'aura de cesse de le faire revivre dans ses films sous divers visages. Parti à l'assaut de l'Amérique, fuyant donc une Tchécoslovaquie que ce dernier avait refusé par loyauté de quitter quand il en eût été encore temps, Forman ne prend-il pas ses distances avec un héritage trop lourd ?

L'éclairage biographique de l'œuvre ne fait cependant que confirmer des motifs explicites ou plus secrets que développe cette œuvre personnelle. En effet, la reconnaissance d'un enfant différent des autres est au cœur de nombre de ses fictions ; or, il a appris tardivement au début des années 60 que Rudolf Forman n'était pas son père biologique, et il a ensuite cherché à entrer en contact avec celui-ci ; sa réponse est peu aimable, qui équivaut à une fin de non recevoir : « j'ai bien reçu votre lettre, et je vous adresse mes meilleurs sentiments »¹, autant dire : « retour indésirable ». L'importance de ce thème dans l'œuvre nous semble inversement proportionnelle à celle qu'il lui concède dans ses mémoires, un chapitre semblant clore le sujet, comme si l'auteur était écartelé entre l'envie d'en finir avec un secret incompréhensible² et l'impossibilité de résoudre l'énigme de vies qui lui échappent.

Ainsi, dans quelle mesure les films témoignent-ils d'un dédoublement, voire d'un éclatement, de la figure paternelle directement issue du passé de l'auteur ? Comment l'art tente-t-il de marier des réalités en apparence contradictoires ? Comment le clin d'œil biographique, le jeu de la relation mise en œuvre devient-il un moyen d'échapper au risque de dépression ou de folie qui menacent sinon le réalisateur directement du moins ses créatures ? En quoi l'aspect satirique cache-t-il un lyrisme douloureux ? Entre attachement et tentative de détachement, comment l'œuvre dénoue-t-elle la relation écartelée aux pères ?

Du père dévoilé au père mis à nu : entre grotesque et tendresse

Les pères sont tournés en dérision dans les films tchèques, comme en témoigne le gag sur l'arrivisme aveugle du père insistant, cherchant à tout prix à faire inscrire son laideron de fille au concours de beauté dans *Au feu, les pompiers !* (1967) – le pendant féminin étant la mère maquerelle encombrante dont les pompiers n'arrivent pas à se débarrasser. Les organisateurs du concours en âge d'être pères (voire grands-pères) se « rincent l'œil » sans assumer leurs penchants de vieux cochons.

L'acteur non-professionnel engagé pour *L'As de pique* (1963) est trop âgé pour le rôle mais la différence d'âge souligne le conflit de génération. Filmé marchant de long en large, sermonnant son fils, il est en décalage avec la situation et semble inapte à donner

des leçons utiles à son fils, à commencer par son cours de sexualité [01]; mais derrière cette bonne volonté maladroite se cache une authentique tendresse, le chef d'orchestre autoritaire (petit Hitler en puissance!) voulant mener son monde à la baguette aime pourtant réellement son fils [02-03]. La farce est de plus tempérée par la captation documentaire d'un amateurisme touchant de l'acteur. Le père grotesque épie son fils mais ne parvient pas à rentrer en communication avec un jeune indécis épris de liberté, refusant de rentrer dans le cadre imposé [04].

Quand le père formanien n'est pas autoritaire, il est soumis à sa femme qui porte la culotte. Une scène transpose sur le mode burlesque la découverte par Miloš Forman de l'existence de son père biologique, impliquant un ménage à trois; en effet dans *Les Amours d'une blonde* (1965), une jeune provinciale débarque à Prague avec sa valise chez son amant, un pianiste qu'elle a connu lors d'un bal; par bienséance, la mère et le père prennent leur fils dans leur lit afin de céder le lit de leur rejeton à l'invitée surprise. Comme le lit conjugal se révèle trop étroit, ils échangent de places plusieurs fois en se querellant [05]. Mais cette scène digne d'un vaudeville met surtout en évidence plus que la faiblesse d'un père infantilisé par sa femme comme son fils l'indésirable présence d'un tiers: l'encombrante blonde, hors dispute et donc hors jeu. Miloš Forman qui a été ballotté de foyer en foyer dans son enfance, une fois orphelin, s'identifie manifestement plus à cette fille sentimentale et naïve, ayant pris son désir pour la réalité, qu'au jeune homme indélicat.

La maladresse culmine dans *Taking off* (1971), où le père taxé par son épouse de «père indigne» se retrouve finalement ridiculisé aux yeux de sa fille dans le plus simple appareil. En effet, sous l'emprise d'un joint et de l'alcool, pour se mettre à la place de leur enfant, les parents ne font que régresser [06]. Les observant du balcon à l'étage, l'adolescente se trouve dans une position de supériorité spatiale accentuée par le jeu de plongée/contre-plongée [07]! L'épisode de strip-tease décrédibilise le sérieux dont cherchait à se draper le père jusqu'ici, cherchant à endosser le moins mal possible un rôle dans lequel il n'était pas complètement à l'aise.

Mais le rôle de détective amateur à la recherche de sa fille fugueuse qu'improvise mal le héros de *Taking off* transpose la propre quête du père biologique menée par le réalisateur en en inversant les données.

Tous ces pères caricaturaux bénéficient donc somme toute d'une forme d'indulgence du réalisateur, qui ne fait de loin pas que ricaner à leur égard: «*Mais tous ces gens que je montre, je les aime bien en fait*»³.

Ceux qui volent la place du père, ou l'autorité tyrannique

Ils s'opposent en revanche aux hypocrites, aux imposteurs qui sont traités avec sévérité, car ils usurpent une autorité paternelle légitime. *Amadeus* (1984) voit culminer ce dédoublement du père en Léopold Mozart et Salieri, qui cherche à voler la paternité de son œuvre au musicien prodige en harcelant Amadeus, fils qui se croit coupable (Salieri est son opposé, qui se réjouit explicitement de la mort de son propre père, qualifiée de «miracle»). Ils sont tous les deux ambivalents et déguisés en noir. [08-09]

À cette noirceur répond la blancheur illusoire de l'infirmière dans *Vol au-dessus d'un nid de coucou* (1975), dont l'amabilité maternelle illusoire du début révèle progressivement une dureté toute masculine: elle revêt une cape noire qui l'apparente à ceux-ci [10]. C'est elle qui détient l'autorité et la fête carnavalesque se termine quand sa coiffe tombée à terre lui est restituée, signant un retour à l'ordre implacable [11]. L'infirmière détient les clés, permettant l'enfermement et interdisant l'évasion. Son inhumanité sadique et castratrice ne laisse pas d'intriguer. Filmée de dos comme ses surveillants, elle fait écho aux policiers de *Hair* (1979) débarquant pour mettre un terme au désordre provoqué par l'infiltration de la bande de hippies dans une fête bourgeoise [12-13].

La noirceur est aussi la couleur du clergé. La figure du père est donc aussi maltraitée quand il s'agit de religieux se prétendant les garants de la moralité (par exemple, le révérend dans *Larry Flint*, 1996).

L'autorité militaire, moins représentée, n'est pas moins contestée, qui est aussi meurtrière dans *Hair*. Nicholas Ray interprète un chef faisant un discours patriotique, non partagé par le double du héros, victime d'un quiproquo tragique. Le chef est une figure paternelle dénaturée qui envoie à la mort ses soldats [14].

Les charlatans de tout genre sont aussi caricaturés. L'œuvre en langue anglaise n'est pas avare en faux sages exploitant la naïveté de clients désorientés, en quête d'une boussole ou d'un remède miracle.

Une grandeur écrasante

Amadeus meurt d'écrire une messe des morts et est tué par la hantise d'un père culpabilisant nourrie par un manipulateur. Mais là où le héros est comme hypnotisé⁴ par cette vision d'un fantôme, figure dominatrice, incarnation de la mort, l'auteur semble chercher à prendre quant à lui ses distances par rapport à ce coup de théâtre qu'a été dans sa vie cette nouvelle sur son père biologique qui, contrairement au Commandeur avec Don Giovanni, refusera de lui serrer la main.

La lecture biographique que fait *Amadeus* de la création artistique de Mozart à l'aune de son rapport à son propre père cautionne le parallèle qu'on peut établir de l'œuvre avec la