

AU FEU, LES POMPIERS !

de Miloš FORMAN

FICHE TECHNIQUE

Titre original : Horí, má panenka

Pays : Tchécoslovaquie / Italie

Durée : 1h11

Année : 1967

Genre : Comédie dramatique

Scénario : Miloš FORMAN, Jaroslav PAPOUŠEK, Ivan PASSER, Václav SASEK

Directeur de la photographie : Miroslav ONDRICEK

Son : Adolf BÖHM

Décors : Karel CERNÝ

Costumes : Zdena SNAJDAROVÁ

Montage : Miroslav HAJEK

Musique : Karel MARES

Coproduction : Carlo Ponti Cinematografica / Filmové Studio Barrandov

Distribution : Splendor Films

Interprètes : Jan VOSTRČIL (président du comité), Frantisek DEBELKA (membre du comité n°1), Josef SEBÁNEK (membre du comité n°2), Karel VALNOHA (membre du comité n°3), Josef REHOREK (membre du comité n°4), Jan STÖCKL (le chef des pompiers retraité), Josef VALNOHA (un membre du comité), Vratislav CERMÁK (un membre du comité), Václav NOVOTNÝ (un membre du comité), Frantisek REINSTEIN (un membre du comité), Frantisek PASKA (un membre du comité), Ladislav ADAM (un membre du comité), Josef KOLB (Josef), Stanislav HOLUBEC (Karel), Josef KUTÁLEK (Ludva), Frantisek SVET (le vieil homme), Milada JEZKOVÁ (la femme de Josef), Anina LIPOLDOVA (une candidate), Alena KVETOVA (une candidate), Mila ZELENA (une candidate)

Sortie : 15 juin 1968

Reprise : 23 septembre 2009

Nomination Meilleur film étranger Oscar 1969

SYNOPSIS

Lors d'un bal, au sein d'un petit village, le comité de direction des pompiers s'apprête à rendre hommage à Vrana, l'ancien commandant du corps des pompiers volontaires, et décide, pour agrémenter la fête, d'organiser complémentaiement à la tombola annuelle, l'élection d'une miss. Mais hélas pour eux, rien ne se déroule comme prévu, et tout va dégénérer.

AUTOUR DU FILM

Miloš Forman : éléments biographiques

Miloš Forman est né le 18 février 1932 à Caslav en Tchécoslovaquie.

Son enfance est marquée par la mort tragique de ses parents déportés à Auschwitz ; Miloš Forman sera élevé dans un établissement pour orphelins de guerre, lieu où il se liera d'amitié avec Vaclac Havel.

Sa passion pour le théâtre naît très tôt, puis ce sont les films de Keaton, Chaplin et Ford qui lui révèlent le cinéma. Après des études cinématographiques à l'académie de musique et d'art dramatique de Prague, Miloš Forman devient, dès les années soixante, la figure de proue de la nouvelle vague du cinéma tchèque. Ses premiers films : *L'as de pique*, *Les amours d'une blonde* et *Au feu, les pompiers !* se distinguent par un style cru, un intérêt sérieux pour la vie des gens ordinaires et un humour sarcastique. Cette période tchèque s'achèvera avec les événements de Prague en 1968 ; Miloš Forman quitte alors l'Europe pour tenter sa chance aux Etats-Unis.

Après des débuts difficiles, cf. l'échec commercial de son premier film U.S. *Taking off*, il américanise son style et s'ouvre les portes du succès. *Vol au-dessus d'un nid de coucou* avec Jack Nicholson lui offre en 1975 un véritable triomphe international.

La suite de son œuvre (cf. la filmographie jointe) sera également largement récompensée. Un succès qui, tout au long de sa carrière, ne cessera de le surprendre ; Miloš Forman déclarait à cet égard dans une interview récente :

« Tous ces coups de veine, ces prix, ces récompenses, j'ai toujours eu l'impression que je volais tout cela à quelqu'un d'autre ».

A 73 ans, il dit encore avoir des projets... pour notre bonheur.

Filmographie

- La période tchèque :

<i>L'as de pique</i>	1963
<i>Concours</i>	1963
<i>Les amours d'une blonde</i>	1965
<i>Au feu, les pompiers !</i>	1967

- La période américaine :

<i>Taking off</i>	1971
<i>Vol au-dessus d'un nid de coucou</i>	1975
<i>Hair</i>	1979
<i>Ragtime</i>	1981
<i>Amadeus</i>	1984
<i>Valmont</i>	1989
<i>Larry Flynt</i>	1996
<i>Man on the moon</i>	1999
<i>Goya's ghosts</i>	2005

Miloš Forman acteur

<i>La brûlure</i> de Mike Nichols	1986
<i>Charlie: the life and art of Charlie Chaplin</i> de Richard Schickel	2002
<i>Tell them who you are</i> de Mark S. Wexler	2004

Miloš Forman scénariste

<i>L'as de pique</i>	1963
<i>Concours</i>	1963
<i>Les amours d'une blonde</i>	1965
<i>Au feu, les pompiers !</i>	1967
<i>Taking off</i>	1971
<i>Le mâle du siècle</i> de Claude Berri	1974
<i>Valmont</i>	1989
<i>Goya's ghosts</i>	2005

Le contexte historico-politique (Du congrès des écrivains en 1967 au 20 août 1968)

Dans les années soixante, la ligne du parti communiste tchèque est fortement critiquée au sein même de celui-ci. Le pouvoir peine en effet à dissimuler le mécontentement grandissant, tant sur le plan économique que politique. Le congrès des écrivains, en juin 1967, révélera les attentes du peuple et affirmera la nécessité des réformes sociales.

En janvier 1968, A. Novotny laissera le secrétariat général du parti au réformateur A. Dubcek. Ce dernier va, durant la période dite du « printemps de Prague » de février à août 1968, tenter d'instaurer un socialisme à visage humain.

Tout en rappelant l'importance du parti communiste, Dubcek envisage la séparation des pouvoirs entre ce dernier et le gouvernement, l'ouverture à la vie politique à des partis jusqu'alors exclus, l'abolition de la censure, la liberté de déplacement, la réhabilitation et l'indemnisation des anciennes victimes de l'arbitraire stalinien, ainsi que l'égalité réelle entre les nations tchèque et slovaque. Mais hélas, tant en Tchécoslovaquie qu'en URSS, les communistes conservateurs redoutent ces bouleversements radicaux qui, selon eux, conduiront le parti à sa perte ; poussés par ces derniers, Brejnev met en pratique sa théorie de la « souveraineté limitée » (théorie justifiant une intervention militaire dans les affaires intérieures d'un pays membre du bloc soviétique dans le cas où le socialisme y serait menacé).

Le 20 août, les chars soviétiques entrent dans Prague. Dubcek est arrêté et doit accepter la normalisation du pays. L'armée rouge commence l'épuration et s'installe durablement en Tchécoslovaquie.

Toutefois, le « printemps de Prague » est l'annonce d'un formidable mouvement de contestation qui aboutira à la chute du communisme.

Les mésaventures d'*Au feu, les pompiers !* avec la censure et la production italienne de Carlo Ponti

Fort du triomphe du *Docteur Jivago* de David Lean, le célèbre producteur italien Carlo Ponti s'intéresse au travail de jeunes réalisateurs européens, dont Miloš Forman, à qui il propose le financement de son prochain projet.

Hélas Ponti, accompagné de quelques membres du politburo tchèque lors de la projection privée, destinée à statuer sur l'accréditation ou la censure du film, n'apprécie pas ce dernier et le rejette avec force. Il reproche au film sa noirceur, son pessimisme, ainsi que sa méchanceté à l'égard des travailleurs. Mais plus grave encore, il exige le remboursement de sa production estimant que le contrat le liant à Forman n'a pas été respecté, prétextant que la durée du film est inférieure de deux minutes à celle prévue ! Jugé responsable par le politburo, Forman risque dix ans de prison pour préjudice moral fait à la nation et sabotage de l'économie socialiste !

Ce sont ses amis français, Claude Berri et François Truffaut qui le sauveront de ce fort mauvais pas, en rachetant à Carlo Ponti, l'intégralité des droits du film.

Bien que présenté à Hollywood, le film sera interdit « à perpétuité » en Tchécoslovaquie par le parti communiste. Certes, cet interdit sera levé avec l'arrivée au pouvoir de Dubcek début 68, ce qui permettra sa présentation au grand public, mais comme nous le savons, dès août 68, les chars entrent dans Prague... La censure revient... L'épuration commence... et le film est de nouveau censuré à vie par le parti communiste.

Naissance de l'idée du film

En 1967, retiré avec ses amis scénaristes Jaroslav Papousek et Yvan Passer dans un petit village situé au nord de Prague, Miloš Forman réfléchit à son nouveau projet. Les pistes entrouvertes ne les satisfaisant pas, fatigués, ils décident un soir, à la vue d'une affiche, d'aller se détendre à un bal organisé par les pompiers du village.

Dès le lendemain, ils se mettent à l'écriture d'*Au feu, les pompiers !*, tant il était devenu évident pour chacun d'entre eux que l'action et l'histoire du film se dérouleraient dans ce contexte.

PISTES PÉDAGOGIQUES

1 – La critique du totalitarisme (à travers l'analyse possible d'un personnage particulier du film : le doyen)

Loin des films officiels, propagandistes et caricaturaux, commandités par les partis communistes soviétique et tchèque, Forman propose, à travers cette œuvre aux apparences festives, une critique acerbe du pouvoir totalitaire. Le personnage du doyen, ainsi que le comité des pompiers, représentent en effet une allégorie fantasque des membres séniles et hautains du politburo. Tous montrent et démontrent ô combien le pouvoir est gangrené de l'intérieur.

Pour son départ à la retraite de la présidence du comité, pour ses cinquante années de bons et loyaux services, les membres du bureau des pompiers souhaitent remettre à leur doyen une médaille ainsi qu'un joli cadeau, à savoir une belle hachette de sapeur dans son coffret.

Dès les premières minutes du film, nous voyons les membres du bureau se passer de main en main le splendide présent, et le dialogue attire notre attention sur les intentions de Forman.

N'est-il pas en effet mentionné que le doyen souffre d'un mal incurable ? un cancer qu'il ignore ? qu'il veut ignorer ? que l'on veut lui cacher jusqu'à sa mort ?

Extraits :

- « On ne pouvait pas savoir qu'il avait le cancer... »
- « Il ne sait pas qu'il a le cancer. »
- « Comment tu sais qu'il ne le sait pas ? »
- « Qui aurait pu lui dire ? »
- « Tu peux être en phase terminale... Ils [les médecins] ne te diront rien... »

Le doyen, ce personnage qui se « fissure ».

Tel le communisme, il est usé, malade, rongé de l'intérieur... au bord de l'asphyxie. Il représente parfaitement cette société en pleine déliquescence dont les valeurs sont devenues désuètes et obsolètes.

Cf. la scène de la tombola, où le présentateur cherche désespérément le mot « solidarité ».

Cf. la scène du collier qui, à l'instar des valeurs du parti, éclate en mille morceaux.

Le doyen, ce personnage qui assiste, tel un automate, aux dernières heures d'un régime qui se consume. Personnage toujours en décalage avec la réalité. Il se lève... s'assied... veut intervenir... mais toujours à contretemps (repérage des scènes par les élèves).

Ce doyen qui, à la fin du film, prononce un discours stéréotypé, devant un comité qui ne prête même plus attention à ces mots et ces valeurs... tant de fois entendus... quelles que soient les circonstances...

Ce personnage qui reste sans réaction devant cette boîte vide que l'on vient de lui offrir en remerciement de tous les services rendus. Car la petite hache d'or, symbole de la force... du travail... de la solidarité... du courage, qui devait lui être offerte, a elle aussi disparu... volée... comme tous les prix de la tombola.

Vol et corruption qui étaient devenus des habitudes de la société tchèque, comme en témoigne Miloš Forman lui-même : « Le système appauvrisait tellement les gens, que chacun améliorerait son quotidien en volant ». M. Forman citant également, à ce sujet, un vieux dicton populaire, maintes et maintes fois entendu : « Celui qui ne vole pas, vole sa famille ».

Oui, la boîte est vide... c'est la chute... l'absence totale de sens...

Oui, le doyen est « aveugle », « sourd », « autiste »

face à la réalité politique, sociale...

face à la jeunesse et ses attentes...

face à sa propre vérité, ou son propre mensonge...

Mais le doyen ignore-t-il vraiment sa propre surdité et son propre aveuglement ? Non, il constate le vide... silence, sourire... : il n'est pas dupe, mais complice !

2 – La question du temps : une soirée particulière, structure du film

- A) Un long pré-générique (6'48), deux séquences qui présentent les personnages avant la fête : analyse
 - Dans une petite salle (celle où se dérouleront tous les apartés, celle qui joue le rôle des coulisses du spectacle, le lieu secret du pouvoir) (2'48)

Le film s'ouvre sur l'affiche du « bal des pompiers », c'est à la fois le sujet et le temps du film, la durée de la narration.

Vient après un gros plan sur la mallette qui cache le cadeau réservé au doyen, elle s'ouvre, révélant une hache d'or, et des mains anonymes, en gros plan encore, se le font passer ; ainsi, les personnages ne sont pas encore identifiés, ils semblent donc présentés comme interchangeable, comme simples membres de l'organisation (à l'image des membres du Parti), ils existent dans leur fonction avant d'exister en tant que personnages individuels. Les voix, hors champ, disent toutes la même chose : « C'est très beau, il va être content... »

Dans ce même plan, le jeu continue mais le cadre s'est élargi et laisse voir les visages de ces hommes, ils sont en quelque sorte présentés, comme on indique au début d'une pièce de théâtre la liste des personnages. Ils forment le même type de commentaires, jusqu'à ce qu'un point de vue personnel et critique soit enfin prononcé : « ... il aurait fallu le lui offrir l'année dernière... et pas maintenant, au dernier moment ! »

On revient alors à l'homme qui avait sorti l'objet de son coffret, et c'est le début d'une discussion sur la maladie du doyen. Cet homme qui va trancher la question : « ... s'il ne sait pas qu'il a le cancer, nous ne le lui dirons pas ! », est aussi celui qui prendra la décision finale, dans la discussion sur les valeurs de la corporation (cf. paragraphe 4-4). Chacun apparaît maintenant comme personnage singulier, se définissant et prenant position, avec son caractère propre.

Avec cette présentation des protagonistes, c'est aussi la première apparition du mensonge dans le film.

- La salle du bal, la scène, avant le spectacle (4')

Vrana, l'ancien commandant du corps des pompiers volontaires, est assis et contemple la préparation de l'affiche : un homme, Balcar, tout en haut d'une grande échelle, en brûle les bords, un autre, Vaclav, en bas, maintient l'échelle. Josef s'est approché de la table des lots pour la tombola, il manque un gâteau : « Où est-il ? Remettez-le ! » Personne ne pense à un éventuel voleur extérieur !

C'est le premier vol et, déjà, les soupçons, les accusations ; tout le monde est suspect, personne ne croit personne, le ton général est donné, avant même le générique. Bien sûr dans cette dispute on oublie l'échelle, et l'affiche est bien vite en flammes ! Symbole à la fois de la fête qui commence et du pouvoir, elle brûle, avant même le début de la soirée, préfigurant ainsi tout ce qui va suivre, comme une façon de dire que tout est déjà perdu. Notons également le lien qui unit les deux événements : l'incendie de l'affiche découle directement de la dispute entre les hommes sur les vols. C'est le même type de cause qui unira le désordre au cœur de la fête et l'incendie de la maison.

Sur un gros plan de l'affiche en flammes commence la musique de la fête, et le générique apparaît.

Cette séquence annonce que rien ne se passera comme il aurait fallu, et symbolise toutes les péripéties du film : l'incendie que les pompiers ne réussiront pas à éteindre, l'élection d'une reine de beauté qui n'aura pas lieu, les lots de la tombola qui auront tous disparus avant la fin, la cérémonie de remise du cadeau qui se fera après le départ de tout le monde... Tout comme elle symbolise, pour le réalisateur, l'état du régime.

- B) Le temps vécu et le temps de la narration : rythme et symboles

- 1) Deux actions présentées en montage alterné

Le film est le récit d'un bal, il se déroule sur une nuit qui symbolise une période historique, et il est entièrement lisible comme la métaphore d'un régime en déclin. La narration est construite autour de deux fils conducteurs : la recherche des jeunes filles pour le concours, et la disparition des lots sur la table de la tombola.

Le premier axe dit bien la volonté maladroite d'innover, de faire un pas vers la modernité, de séduire la jeunesse en lui donnant une place dans la mise en scène du pouvoir. Le second raconte à la fois la misère et la corruption, les difficultés de la vie quotidienne d'un peuple qui ne croit pas aux valeurs du parti.

L'évolution dans la recherche a bien sa signification : les hommes du comité tournent dans la foule, en observant les jeunes filles suivant différents critères de beauté (le visage, la poitrine, les jambes). Encore une façon métaphorique de peindre un régime qui espionne le peuple sous tous les angles possibles, et use de la surveillance mutuelle et de la délation.

Entre chaque critère adopté, une nouvelle disparition (la bouteille de cognac, le fromage de tête...). La construction en alternance entre ces deux actions montre bien que le film tient un double discours : l'un, narratif et fictif, sur une cérémonie festive, l'autre, polémique et documentaire, sur la réalité d'une société « malade » pour reprendre l'image. Elle dit aussi qu'il y a deux modes de vie dans cette société, ce point est développé au paragraphe 4-2.

Autre ponctuation qui rythme en quelque sorte la soirée et le film, les chutes : les perles du collier cassé, la liste des candidates, beaucoup d'objets entraînés vers le sol, tout comme les objets volés qui sont passés sous la table, les hommes enfin eux-mêmes, dans une progressive mais rapide décadence ! Pensons aussi à la rencontre amoureuse sous la table : le peuple vit secrètement, les libérations et les transgressions sont toujours souterraines...

On peut, à l'avance, demander aux élèves de relever tous ces éléments symboliques qui constituent aussi la trame narrative.

- 2) Deux lieux en alternance : la salle de bal (espace public où le pouvoir se donne en spectacle), et la petite salle derrière le bar (les coulisses)

L'essentiel du film se déroule dans ces deux espaces, seules deux séquences ont lieu à l'extérieur, elles sont évoquées plus loin (cf. l'incendie 3-2 et l'épilogue).

On peut aussi relier ces premières remarques : les deux actions comme les deux lieux vont dire l'écart entre les apparences à sauvegarder et la réalité.

C'est donc en coulisses que se prépare la future mise en scène, mais, décidément, rien ne sera conforme. Le secret et l'intimité-même de ce lieu sont violés par cette mère, mi-inquiète, mi-curieuse, qui tient à assister (« Je veux voir ce qui va se passer ! », dit-elle avec candeur !). Comment ne pas y voir un éveil du peuple qui veut savoir ce qui se passe en coulisses, et le rappel du machisme de ce régime totalitaire, où seuls les hommes décident ? Notons enfin que les hommes ne formulent pas une interdiction claire, mais inventent une ruse pour se débarrasser d'elle : l'un d'eux est chargé de l'inviter à danser !

De même, la maîtrise du cours des opérations s'avère difficile : comment respecter la liste établie collectivement, quand certaines filles refusent et s'enfuient, et d'autres entrent, qui n'étaient pas prévues ? Difficile également de diriger la mise en scène : une jeune fille est arrivée en maillot, et suscite une grande perplexité dans le comité (cf. paragraphe 3-1).

- 3) Les ellipses et la gradation dans les imprévus

Le temps du récit, une nuit, devient une heure dix de film, il est donc intéressant d'attirer l'attention des élèves sur les ellipses, qui permettent de concentrer le récit, tout en gardant l'impression de continuité.

Le pré-générique montre les préparatifs de la fête et, au début du film, le bal est commencé depuis un moment déjà, cela se voit à l'attitude des danseurs, à toute l'ambiance de la salle. L'alternance entre la constitution de la liste et le constat des vols indique la durée, la répétition suggère tous les moments que nous ne voyons pas. Les moments qui sont montrés, en revanche, indiquent une progression dans la succession des imprévus. Notons à ce sujet que les vols n'en font pas partie, ils semblent constituer la norme !

Les véritables imprévus sont les mouvements de résistance (celle de la mère curieuse), et de révolte (celle des candidates qui refusent de monter sur scène et s'enfuient dans les toilettes).

C'est enfin l'incendie qui prend les pompiers en faute, mais ce qui est important ici, c'est l'enchaînement à la fois logique et chronologique de ces deux événements. La course-poursuite entre les filles et les pompiers est interrompue par l'alarme, pas d'ellipse ici, c'est bien dans un même temps que se jouent les deux drames, et le désordre du premier est bien la cause du second puisque, dans ce vacarme, personne n'a entendu l'alerte suffisamment tôt. Trop occupés à préserver les apparences d'une société qui fonctionne selon ses rites, les hommes qui semblent en être les garants ignorent l'incendie qu'ils ne pourront éteindre : le régime est en perdition ; ne dit-on pas quand tout va mal que « le torchon brûle » ? Ici c'est la maison, après l'affiche ! Bien sûr, quand les pompiers se rendent sur les lieux, il est trop tard. Ici, les représentants de la sécurité sont impuissants, de même, les responsables du régime sont inconscients de la déroute qui guette le pays, incapables de prévenir l'effondrement du pouvoir.

Nous avons donc ici à la fois une accélération, une précipitation des événements, et une aggravation, vers ce drame qu'est l'incendie.

Rappelons encore les indices qui disent la durée de la scène : il y a bien des ellipses dans cette séquence sur la maison en feu, mais plusieurs plans montrent les pompiers en sueur, fatigués, ainsi que les différents moments de la destruction de la maison, cette scène a une durée réelle supérieure à celle que nous voyons.

Pourtant, ces drames ne sont encore que des étapes avant la réelle tragédie...

- 4) La répartition des temps forts

De retour à la salle de bal, on a organisé une quête au profit d'Havelka, le vieil homme dont la maison vient de brûler. C'est l'occasion d'un « splendide » et significatif discours sur la solidarité, qui est analysé au paragraphe 3-2. Mais les lots ont été volés, on lance un appel pour qu'ils soient rapportés, dans l'obscurité... Josef, le seul à rendre le fromage de tête que sa femme a volé, est surpris par le retour de la lumière, et il s'effondre.

Le comité s'est retiré en coulisses pour analyser la situation et décider de l'attitude à adopter (cette discussion est commentée au paragraphe 4-4).

Enfin, on retourne à cet espace public où le spectacle se joue, pour la remise du cadeau, qui était le but de la soirée... mais la salle du bal est vide ! Et c'est dans ce désert, comparable à la dernière séquence qui précédait le générique, que le doyen reçoit son cadeau (ou du moins le coffret, vide !). On lui tient un discours décalé, et il répond de même, c'est une remise « solennelle »... mais en toute intimité !

Ce sont donc ces trois scènes de fin de soirée qui font le réel sujet du film : la révélation de la corruption au grand jour, la discussion qui suit sur les valeurs essentielles de la société, et la parodie de cérémonie qui signifie l'échec de toute la fête, et l'échec d'un programme politique. Tout le film est donc l'histoire de la déroute du système.

- 5) Epilogue

A l'aube, c'est la seconde séquence à l'extérieur, et elle est située hors du cadre du récit, après la fin de la fête, comme le pré-générique était situé avant son commencement. Près de sa maison en ruines, dans la neige, le vieil homme regagne son lit, et se couche aux côtés du pompier de garde. C'est la fin de la nuit, après l'effondrement de la maison, et du pouvoir, mais nul sentiment de liberté ne semble se dégager de cet abandon, on se résigne et on se couche. Ces hommes sont abandonnés à leur sort ; le pompier est là, mais il est inutile, il ne monte pas la garde, il dort. Ces deux hommes couchés dans le même lit semblent symboliser un moment politique, où certains membres du pouvoir sont proches du peuple, pas mieux lotis, eux aussi abandonnés et fatigués. Ils ressemblent à un vieux couple, le pompier portant le foulard qu'une femme lui a mis sur la tête (« Mais je vais avoir l'air d'une vieille femme ! ») et on peut deviner une certaine complicité entre eux.

3 – La forme choisie : le rôle de l'humour

• 1) « Du mécanique plaqué sur du vivant »

Si l'humour paraît ici le meilleur moyen d'expression, c'est parce qu'il n'est rien d'autre que distance. Distance critique et dérision, ou encore autocritique, puisque les acteurs (les pompiers eux-mêmes) ont accepté de mettre en scène leurs propres travers, leurs faiblesses. Les personnages sont souvent déshumanisés, réduits à des pantins, au service soit des autres, soit du régime et de l'autorité supérieure.

Par exemple, les jeunes filles se soumettent dans un premier temps aux pompiers qui organisent le concours, et eux-mêmes se soumettent à un modèle qu'ils vont tenter d'imiter, et se montrent toujours en quête de consignes. La première séquence montre la naissance de ce projet, les hommes sont rassemblés autour de la photo d'un concours

de beauté américain, par la suite les consignes contradictoires vont se succéder : « Inscrivez Blanka ! » et peu après : « Vous avez inscrit Blanka ? Rayez-la ! »

De nombreuses séquences insistent ainsi sur leur absence d'initiative, et leur soumission facile, prenons ici l'exemple de la jeune fille qui vient concourir en maillot. Le rire dans cette scène est d'abord produit par la surprise de l'assistance. Personne n'y avait pensé, alors que sur la photo qui leur sert de modèle, les filles sont bien en maillot. « Qui vous a dit de venir en maillot ? » Personne... Les hommes prennent ici un temps de réflexion qui ne peut manquer de rappeler la lenteur de tout le système, qui est comme paralysé dès que les ordres ne sont pas clairs... puis très vite, une décision conformiste est prise : « Il fallait dire aux autres de venir en maillot... – Mais on ne nous l'a pas dit ! » Donc d'une part, on n'invente rien, on ne prend pas d'initiative, mais de l'autre on n'est pas non plus vraiment attaché aux consignes, et on en change facilement. Que de cruauté dans la satire d'une telle passivité ! On a là une parfaite illustration de ce que Bergson appelait : « du mécanique plaqué sur du vivant ». Il y a bien du « mécanique », du figé et du non-humain chez ces personnages qui ne décident pas, qui se conforment à un ordre et en changent sans réflexion réelle... Ils sont des marionnettes et cela fait rire... Mais derrière ce rire et dans ce rire même se trouve la critique, implacable, quoiqu'implicite.

Le doyen enfin, ne se défait jamais de son comportement d'automate, il n'est nullement caractérisé comme personnage, il n'existe pas en tant que tel, on ne sait rien de sa psychologie, sa seule initiative sera de demander la permission d'aller faire pipi, il ne veut pas risquer de perturber le déroulement de la cérémonie, il se soumet lui aussi complètement, jusqu'à la fin où il récite son discours figé, dépassé, totalement artificiel. Il s'agit donc d'un humour triste où amertume et ironie dominant, non sans une certaine férocité.

L'humour et la métaphore sont donc bien les deux armes de ce film qui, racontant une fête qui tourne mal sous forme de comédie, dit en réalité toute l'absurdité d'un régime politique, et sa caducité ! La comédie n'est que la forme de la tragédie.

- 2) Deux séquences sur la solidarité

L'humour est enfin directement au service de la démonstration, dans les deux scènes sur la « solidarité ».

C'est d'abord devant la maison en feu que s'illustre la solidarité sociale. La foule s'est précipitée devant ce nouveau spectacle, et le commerce s'organise : un vendeur de boissons s'installe... Ce cynisme semble faire un écho, à l'extérieur, aux vols qui avaient lieu à l'intérieur, toutes les occasions sont bonnes !

Pendant ce temps, le vieil homme délogé par l'incendie regarde lui aussi le brasier, la solidarité n'est pas tout à fait absente : on lui apporte une chaise, on craint qu'il ait froid et on l'approche des flammes, puis on craint qu'il ait chaud et on le recule, enfin on pense que ce spectacle lui est trop pénible et on retourne sa chaise ! Triste dérision, cruelle parodie d'une bien piètre solidarité, vaine et dérisoire, qui se confirmera par la collecte des billets de tombola en sa faveur.

Après l'incendie, on fait entrer M. Havelka dans la grande salle. Dans un premier temps, l'humour naît du décalage entre la misère de cet homme qui a tout perdu, et la théâtralité du discours tenu pour lui. Pas rasé, hagard, en pyjama, il n'est pas du tout à sa place sur cette scène, aux côtés de cet homme si élégant qui tient de si beaux discours solennels. Havelka aurait besoin d'un réconfort chaleureux et dans l'urgence, alors qu'autour de lui on met en scène les remerciements... avant de lui remettre le résultat de la collecte, et de décevoir ses espoirs. Ce délai grandiloquent et spectaculaire semble plus important que le don lui-même. (On retrouve ici un des fils conducteurs du film : les apparences priment toujours sur la réalité, cf. le paragraphe 4).

Mais la perfidie de Miloš Forman va plus loin encore lorsque l'orateur cherche ce mot qui décidément ne veut pas revenir : « Cette collecte est le résultat de notre... ? » Et la foule l'aide à le retrouver : « bonté, gentillesse, générosité... ? – Oui, mais ce n'est pas ça que je cherche... » Evidemment l'oubli d'un tel mot est lourd de sens... De fait, nous sommes bien loin d'une société solidaire : le panier ne contient que les billets de tombola : « Mais ce n'est pas de l'argent... C'est de l'argent qu'il me faut ! » Et juste après, c'est la révélation que les lots ont été volés, ce cadeau de la solidarité n'est donc bien qu'un tas de papiers, un leurre de plus !

4 – La question des valeurs : vérité, solidarité... et images

- 1) Vols et mensonges : une réalité quotidienne

Les vols, le mensonge et la corruption sont présents dès le début, ils semblent hanter le quotidien et constituer une norme, comme on le verra plus loin, sous forme de boutade :

- « Ceux qui ont volé les lots ne pourront pas les gagner... »

- Mais ceux qui n'ont rien volé ?

- Ils n'avaient qu'à voler ! »

- 2) Le montage alterné : la recherche d'une future miss-pompiers / le constat des vols

Revenons sur la structure de la narration, cette alternance dit aussi qu'il y a deux modes de vie dans cette société : celui qui consiste à entretenir les apparences, l'image qu'elle doit donner d'elle, c'est le concours, signe de la modernité du pays, en se calquant sur un modèle : la photo d'un concours américain. Voilà encore une image qu'il faut tenter de reproduire, d'imiter au moins, à défaut de l'égaliser : « Nous n'en trouverons jamais autant, nous en prendrons huit ! » Et celui qui consiste à vivre, de façon secrète et pragmatique : « Tout le monde vole. » C'est normal parce que nécessaire. La seule attitude morale consiste donc à bien séparer cette réalité de l'image à donner.

- 3) Le débat final

C'est bien ce qui apparaît dans le débat crucial qui a lieu à la toute fin, en coulisses, où sont réunis les hommes de la toute première séquence, autour de Josef qui revient à lui, tragique discussion sur la culpabilité, et sur les valeurs qui comptent vraiment :

- « Pourquoi il l'a rendu ? Il n'aurait pas dû !... C'est la honte pour tous !... »

- Tu aurais fait pareil parce que tu es honnête !

- Non, jamais dans cette situation, parce que notre réputation est plus importante que mon honnêteté ! »

On voit donc bien où se situe la prétendue valeur morale, il s'agit en effet du sacrifice personnel au profit de la collectivité, mais c'est une morale parodique et inversée, où le faux-semblant l'emporte sur la vérité, la morale communiste consisterait donc dans l'art de simuler ! Miloš Forman raconte que c'est ce dialogue qui a surtout choqué le comité de censure, et c'est bien compréhensible !

C'est donc le moment central où tout se joue, le séisme est venu d'une révélation ! Bien au-delà de l'incendie, de la fuite des filles, des disparitions des lots, la réelle catastrophe c'est bien que l'un des membres du comité soit accusé.

« La corruption est parmi nous », voilà le seul drame réel qui les occupe !

- 4) Le statut conventionnel de la vérité

Il faut enfin décider de l'attitude à adopter :

- « Notre réputation dépend surtout de la façon dont nous allons régler cette histoire de tombola... »

- Que faire avec ceux qui ont volé mais qui n'ont pas acheté de billet ? [...]

- Partons du principe que tout le monde ici a acheté au moins un billet... »

Et cette phrase-clé est reprise : « Partons de ce principe ! »

Tout est dit, nous sommes bien dans un système où la vérité n'a aucune valeur absolue, elle n'a que le statut de convention, tout aussi arbitraire que les mots que l'on emploie pour la dire. Il suffit que l'on décide ce qui sera tenu pour vrai.

Le film montre comment on s'habitue à vivre dans le mensonge, comment on accepte facilement toutes les normes et consignes. Il existerait donc une façon d'admettre des « vérités », sans y croire vraiment...

- 5) Quelques références à rapprocher...

On peut ici faire un rapprochement avec *Good bye Lenin !* de Wolfgang Becker, situé à Berlin juste après la chute du mur, et *Depuis qu'Otar est parti* de Julie Bertucelli, qui montre la Géorgie d'après la fin du stalinisme. Ce sont deux films où tout le monde ment, et où l'on prend plaisir à ces fictions : le refus confortable du changement à Berlin dans l'un ; Otar est mort, mais la famille fait croire à la grand-mère qu'il vit à Paris, dans l'autre : le refus du deuil suspend le chagrin. On y trouvera donc la même mise en scène d'une vérité conventionnelle qu'il suffit d'admettre. Par exemple, dans le second, la grand-mère affirme que Staline n'a jamais tué personne, mais elle adresse un clin d'œil à sa petite-fille : ce n'est pas parce qu'elle le soutient qu'elle est dupe pour autant !

Il ne serait donc pas si désagréable de vivre dans le mensonge... On peut donc imaginer, au-delà de la terreur, une certaine complaisance, largement inconsciente, dans le peuple, comme un consentement à se laisser abuser. La productrice de *Depuis qu'Otar est parti*, indique bien une certaine nostalgie des Géorgiens, dans le désordre actuel, de ces cadres stricts, mais stables.

Mais alors, d'où vient ce confort du mensonge ?

Tout simplement celui des règles posées, stables et rassurantes, malgré l'absence de liberté... Les valeurs morales sont-elles si indispensables, qu'est-ce qui importe vraiment ? Si l'image que l'on renvoie suffit, si elle est bonne et si elle est satisfaisante, d'un point de vue strictement pragmatique, pourquoi chercher une profonde authenticité ?

De même, tout spectateur ou tout lecteur peut en faire l'expérience : il attend d'un auteur de fiction qu'il pose des règles au départ, il admet alors le mensonge initial, et il tient ensuite à une seule chose : le respect de ces règles posées, c'est-à-dire la cohérence interne. D'où le trouble quand l'auteur trahit cette attente : ces films peuvent alors

être comparés, en littérature, à la trilogie d'Agota Kristof : *Le Grand Cahier*, *La Preuve*, *Le 3^{ème} mensonge*. L'auteur met en scène des « mensonges » dans un pays dominé par la dictature soviétique... encore ! Peut-il s'agir de coïncidences ? Et cette fois, c'est en tant que lecteur qu'on se trouve victime de mensonges successifs, et c'est là que l'on ressent très nettement ce besoin de se raccrocher à une règle stable, quelle qu'elle soit. Le malaise créé par ces textes vient de ce que l'auteur change les règles tout le temps ! Le début de *La Preuve* change le sens du *Grand Cahier*... et ainsi de suite, au point qu'on ne sait plus ce qu'il faut croire à la fin. Nous admettons donc bien au départ, la fiction, mais au cœur de cette illusion, nous avons besoin de cohérence ! Les peuples soumis à une propagande mensongère se sont au moins consolés avec de la cohérence, et la détresse que l'on sent chez ces hommes à la fin d'*Au feu, les pompiers !*, c'est la perte des repères stables, et la nécessité d'inventer très vite une norme : « partons de ce principe » !

BIBLIOGRAPHIE

- Forman Charles, *L'œil noir*, Coll. Flammarion Thriller / Noir, Ed. Flammarion, 1997.
- Novak Jan, Forman Miloš, *Et on dit la vérité, mémoires*, Coll. Vécu, Ed. Robert Laffont, 1994.
- Poizot Claude, *Miloš Forman*, Coll. Entrevues, Ed. Dis voir, 1987.