



Amadeus

de Milos Forman

Fiche technique

USA - 1984 - 2h37

Couleur

Réalisateur :

Milos Forman

Scénario :

Peter Shaffer

Montage :

Nena Danevic

Michael Chandler

Orchestre :

**Academy of St Martin in
the Fields**

Interprètes

F. Murray Abraham

(Antonio Salieri)

Tom Hulce

(Wolfgang Amadeus Mozart)

Elisabeth Berridge

(Constance Mozart)

Jeffrey Jones

(L'empereur Joseph II)

Roy Dotrice

(Leopold Mozart)

Charles Kay

(le comte Orsini-Rosenberg)



Tom Hulce (Wolfgang Amadeus Mozart)

Résumé

1823 : le compositeur Salieri tente de se suicider. Il s'accuse de la mort de Mozart. Au prêtre venu le voir chez les fous, il raconte comment, alors qu'il était compositeur officiel à la cour de Vienne, il entendit parler de Mozart et se rendit à Salzbourg pour l'entendre. Il fut choqué par l'adolescent mais ébloui par sa musique. En 1782, Mozart vint à Vienne mais ne s'imposa pas sans difficultés. Salieri, jaloux, contribua à les lui créer. Puis, il lui vint l'idée d'exploiter la mort du père de Mozart pour lui commander sous un déguisement, un requiem de façon à le terrifier en lui laissant croire que, comme la statue du commandeur, c'est l'ombre du père qui le rappelait à l'ordre...

Critique

Sacha Guitry a eu ce mot célèbre : le silence qui suit l'audition d'une œuvre de Mozart, c'est encore du Mozart. De même, lorsque le spectateur s'ébroue à l'issue d'**Amadeus** : il est encore plongé dans l'univers créé par Forman. Tout y est beau, fort, léger, profond, intelligent, poignant. Pendant plus de deux heures, nous ne quittons pas les hauteurs.

Le point de départ d'**Amadeus** est la pièce homonyme, fort célèbre, de Peter Shaffer qui a triomphé un peu partout dans le monde et que Roman Polanski a mise en scène et interprétée (avec François Périer) à Paris. Pre-mière surprise : l'origine théâtrale du film a disparu.

Seconde surprise : nous sommes aux anti-

L E F R A N C E

podés de la légende dorée pour bonbonnière. Le petit Mozart, si mignon en perruque poudrée et panoplie de petit marquis jouant du clavecin et les enfants prodiges dans les salons où l'aristocratie se pâme, c'est du folklore. Milos Forman et Peter Shaffer (scénariste et adaptateur de sa propre pièce) lui substituant un autre folklore. Leur Wolfgang Amadeus est un sale gosse : doué, surdoué, mais capricieux et mal élevé. C'est l'afreux jojo à la cour. Enfant, puis adolescent, puis jeune homme, il se montre fanfaron et grotesque. Où sont l'allure patricienne, l'élégance et la grâce du sublime compositeur ? Vienne 1781. Un quarteron de courtisans se partage les honneurs et les faveurs de Joseph II. Ils se toisent, se surveillent, jaloux de leurs avantages acquis, jaloux tout court.

Milos Forman décrit ce vivier d'aristocrates avec l'humour et la distance satirique nécessaires et suffisants. Ni complaisance, ni charge. Ces messieurs de la cour éclairent le monarque de leurs prudents conseils, surtout en matière d'affaires culturelles. Mozart arrive et fausse le jeu par ses saillies gauches ou triviales. C'est le chien fou qui fait vaciller le jeu de quilles. Parmi elles, le compositeur officiel de la cour : Antonio Salieri.

La caméra du cinéaste, ondoyante et fureteuse, balaie le décor de luxe et scrute les visages. Il y a, bien sûr, des propos échangés, du dialogue comme dans la pièce - le contraire serait malheureux - mais il y a surtout des regard croisés, des respirations, des silences, des soupirs réprimés et des sourires retenus, une chorégraphie éloquente de gestes et d'expressions.

L'étiquette est une mise en scène. Le cinéma lui en superpose une autre qui amplifie le rituel pour dégager l'essentiel de la dramaturgie, à savoir l'affrontement grandiose et saugrenu de deux intelligences, deux sensibilités artistiques irréductibles : Mozart, poids plume, Salieri, poids lourd (ou le contraire si l'on se place du point de vue des belles manières).

Malheureusement pour les cartésiens et pour les raffinés, l'art n'a pas de préjugés.

L'art, l'Art, est enfant de Bohême. L'inspiration est un phénomène par définition irrationnel. Le génie ignore les notions de mérite ou de justice. Le génie, en l'occurrence, s'incarne dans la petite carcasse d'un cabotin fantasque (Le «divin» Mozart) alors que le talent, le travail assidu, la transpiration et le volontarisme culturel animent Salieri.

Ce carriériste distingué se voudrait, aussi, artiste de droit divin, et même chantre du divin, truchement de Dieu. Le personnage tragique, le héros, c'est lui. Mozart ne se pose apparemment pas ce genre de questions : il vit, il s'amuse, il écrit de la musique. Il sait qu'elle est bonne, parce qu'il s'y connaît et qu'il est orgueilleux, mais il ne cherche pas à faire dans le sublime. Il ne spéculé pas sur la mystique de l'art, il accomplit des œuvres d'art parce qu'il est dans sa nature de créer. En ce sens, il est l'aimé de Dieu, mais sans le vouloir et sans le savoir. C'est un élu.

Ce grand combat, qui ressemble à celui de l'ange, est conté avec plus que du talent, plus que du brio : un bonheur constant dans l'expression, propre aux grandes œuvres inspirées. **Amadeus** illustre ce que doit être la mise en scène, la vraie, la grande, l'indéfinissable ; celle que nous autres, plumitifs maladroits, essayons d'évoquer de temps en temps dans nos articles, en indiquant que les plans sont coupés au ras de leur durée nécessaire, les couleurs plus vraies dans leur symbolique que les objets colorés qu'elles représentent, la musique plus musicale, le mouvement plus dansé que joué, etc. Milos Forman nous avait habitués à tout cela dans ses films précédents. Ici, la maîtrise frise la virtuosité. On aimerait arrêter le mouvement pour apprécier le charme de tel tableau de genre, de telle nature morte. Mais non. Le mouvement fait aussi partie de la construction. Il participe à notre plaisir par la frustration même qu'il provoque.

Appliqué au cinéma, le "ô temps, suspens ton vol" est une ânerie.

Une chose est certaine, c'est que si le mythe du divin Mozart est malmené, si les

fans vont déjà protestant que c'est Mozart qu'on assassine, il sort tout de même triomphant de ce traitement. Grâce à ce film, qui renoue glorieusement avec le cinéma populaire, la musique du compositeur prodige va connaître un surcroît de faveur dans tous les milieux. De plus, ne faut-il pas mieux offrir au public cette vision-là de l'artiste - fanfaron, teigneux, bambocheur, vivant - que la traditionnelle statue de plâtre aux yeux blancs qui représente indifféremment, dans l'image académique, tous les génies marqués par le Destin ?

Gilbert Salachas
Télérama n°1816 - 31 Octobre 1984

(...) «Sombre fantaisie» et non biographie musicale, selon les propres termes de Peter Shaffer, **Amadeus** traduit cinématographiquement la problématique de la pièce, mais réinsère l'affrontement quasi métaphysique entre Mozart et Salieri dans la société viennoise du temps et fait de la musique de Mozart le moteur du spectacle et l'explication du conflit mortel qui aboutit à la destruction réciproque des protagonistes. Le Mozart de Forman et Shaffer est l'incarnation du génie anarchique, tournant délibérément le dos à l'image que nous en a léguée le romantisme, «qui ne faisait jamais la distinction entre vérité et poésie» (Wolfgang Hildesheimer, biographe de Mozart). Cette vision, qui a perduré fort avant dans le vingtième siècle, a engendré le malentendu concernant le «divin» Mozart et contribué à maintenir le voile jeté sur la réalité de sa personnalité, d'abord par ses contemporains, puis par ses thuriféraires des générations suivantes. Constance Mozart rend illisibles ou tronque des pans entiers de sa correspondance, que les biographes se gardent de rétablir dans son intégralité pour ne pas altérer l'image lumineuse qui sied à l'enfant prodige et à sa divine musique. Il faudra attendre les travaux de Girdlestone, d'Alfred Einstein et des Massin, c'est-à-dire le milieu du vingtième siècle, pour percevoir enfin

toutes les facettes de l'individu Mozart. Le scénario de Forman et Shaffer s'organise, justement, à partir de cette illusion de la *Divinité* de Mozart. Vu du seul point de vue de Salieri, l'épisode ultime de la vie de Mozart, qui s'étend de 1781, date de son arrivée à Vienne, jusqu'à sa mort en 1791, est élaboré comme le récit d'une injustice qui va progressivement *empoisonner* les deux antagonistes dans une mutuelle *vampirisation*, sous-thème obsessionnel chez Forman depuis **Vol au-dessus d'un nid de coucou**. Les signes de la légende mozartienne sont d'emblée inversés. C'est Salieri qui arbore les signes des vertus ascétiques de l'artiste qui, dès son enfance, est entré en art, comme on entre en religion. C'est lui qui dialogue avec le divin, dont il ne reçoit, à vrai dire, que des réponses sporadiques et nécessiteuses. S'il ne renonce pas à la réussite sociale et s'il vise la gloire posthume, la pratique quotidienne de son art se plie à la règle la plus monacale et la plus besogneuse. Sa prise de conscience - qui va progressivement s'altérer en folie - du caractère divin de l'inspiration mozartienne, résulte du hiatus inadmissible qu'il constate chez son jeune rival entre la trivialité de son être et la perfection de sa création, qui se déploie, sans effort ni ratures, comme *dictée* par Dieu. Le tragique de Salieri vient du fait que, contrairement aux autres musiciens officiels de son temps, il perçoit d'emblée, jusqu'à l'aveuglement, le génie absolu de Mozart, tout en refusant de l'admettre, parce qu'il n'est pas une ascèse, qu'il n'est pas échangé contre le renoncement à la vie du corps. Ce que refuse Salieri - et l'on retrouve cette thématique dans les précédents films de Forman, chez les personnages qui représentent l'*establishment* - c'est le sauvage, l'anarchique. D'où le blasphème de Salieri, brûlant l'effigie du Christ : la «créature» à laquelle Dieu a tout accordé sans rien exiger en retour ne peut être qu'un Dieu mauvais. L'esprit de Salieri, sa subjectivité nous dépeignent un Mozart qui, paradoxalement et nonobstant la véracité historique, constitue un

portrait synthétique, dont on devine qu'il doit être proche, plus vrai que nature, de la vérité historique. L'enfant prodige, élevé *in vitro* par Léopold, produit un adulte immature, dont Forman traduit l'irresponsabilité dans le comportement autant que dans les actes. Le *retour du sauvage* en lui, de l'innocence édenique (et non de la pureté), éclate dès sa première apparition, dans ses relations irresponsables et constamment ludiques avec sa femme, son père, la cour de Vienne. Paillardise, ivrognerie, scatologie sont les contrepoints d'un génie qui jaillit naturellement, dans l'ignorance de toute morale. L'influence réductrice que la société exerce sur le génie et la réponse que ce dernier fait à la société ont rarement été plus justement et plus simplement exprimées que dans l'étonnante scène où Mozart, tancé de vouloir faire un opéra du *Mariage de Figaro*, interdit par Joseph II, met littéralement en scène, devant l'Empereur, le début des *Noces*. (...) Construit comme un long flash-back, raconté par Salieri de l'asile d'aliénés où il termine ses jours, **Amadeus** est à la fois une comédie humaine et une interrogation métaphysique ; double niveau si pleinement assumé par la mise en scène et ses partis pris formels qu'on est en droit de s'étonner des mines dégoûtées prises par certains critiques anglo-saxons, déplorant que Forman, par exemple, ne fût pas un plasticien. Si, de ce point de vue, il n'est ni Fellini, ni Kubrick, Forman imprime pourtant à l'œuvre la marque d'une personnalité, d'une vision du monde qui lui appartient en propre, ainsi qu'on a pu le voir en ce qui concerne la thématique. Mais, au-delà, la caractérisation physique des personnages, la direction des acteurs, la traduction dramatique et plastique de données scénaristiques *a priori* peu susceptibles de développements visuels sont celles d'un authentique cinéaste, parmi les plus importants vivant aujourd'hui. Les deux niveaux du film ont chacun leur registre plastique, à la réussite desquels la personnalité de Miroslav Ondricek, photographe habituel de Forman, n'est pas

étrangère, et dont la palette traduit toutes les nuances de l'éclairage le plus cru qui sied à la charge et à la caricature, jusqu'aux huis-clos crépusculaires qui baignent le dernier quart du film, quand se multiplient les *mascardes* qui annoncent et dissimulent en même temps l'imminence de la mort. Aussi loin des tempêtes sous un crâne des biographies des années quarante que des incapacités plus sereinement assumées (*La Petite chronique d'Anna Magdalena Bach*), Forman donne à sentir, peut-être pour la première fois à l'écran, le processus de la création musicale dans la scène déjà citée de la *dictée* à Salieri, qui est en même temps le climax émotionnel du film, de même qu'il intègre, avec une économie jamais prise en défaut, le spectacle dans le spectacle et la problématique de l'opéra et de son évolution à l'époque de Mozart, singulièrement à la fin de sa vie, avec la naissance de l'opéra allemand et les premières interrogations, encore à peine formulées, sur la notion d'art populaire.

Michel Sineux
Positif n°285 - Novembre 1984

Entretien avec le réalisateur

On connaît votre goût pour la musique, depuis toujours. Mais la pièce Amadeus paradoxalement n'en comportait presque pas. Qu'est-ce qui vous a attiré dans l'œuvre de Peter Shaffer ?

En effet *Amadeus* sur scène avait moins de dix minutes de musique. C'est la beauté de l'histoire qui m'a plu avant tout. Quand on y songe, même si cela ne concernait pas Mozart et Salieri, le sujet resterait fort. Le fait que ce soit eux, le rend, bien sûr, encore plus séduisant et attractif. Il est toujours très difficile de dire ce qui vous a attiré dans un matériau. Pour moi c'est peut-être toujours la complexité d'une histoire. Si on prend par exemple un seul aspect - le conflit entre un homme et son dieu qu'il trouve injuste -

on se rend compte qu'on l'a vu ailleurs et qu'il ne vous a pas séduit. De même pour le thème de la jalousie et de l'envie. A mon avis ce qui m'a excité c'est la façon dont l'histoire est racontée, l'entrecroisement des thèmes, les contradictions profondes. Je me rappelle que lorsque j'ai vu la pièce pour la première fois j'ai été envoûté par le fait qu'au départ les cartes étaient ouvertement étalées sur la table, avec ce conflit noir et blanc entre le salaud et la victime et que progressivement je m'étonnais moi-même de me sentir m'identifier avec les deux personnages. Cela me fascinait de pouvoir comprendre tellement bien des êtres aussi opposés, de leur donner raison à tous deux.

En voyant la pièce sur scène et en pensant tout de suite la porter à l'écran, avez-vous immédiatement décidé que la musique aurait dans votre film une telle importance ?

Oui. Je me suis rendu compte de deux choses ce soir-là. D'abord l'avantage du cinéma par rapport au théâtre pour l'utilisation de la musique. En effet, pour une raison que je ne comprends pas très bien, le théâtre - à l'exception de l'opéra, bien sûr ! - résiste à la musique. Je sais que Shaffer, qui fut auparavant critique musical et adore l'œuvre de Mozart, aurait voulu mettre davantage de musique dans sa pièce mais n'a pas trouvé de solution. Le cinéma au contraire attire la musique. Le second avantage, c'était de pouvoir montrer à l'écran la splendeur visuelle de cette période de l'histoire. (...)

Comment avez-vous collaboré avec Peter Shaffer pour l'adaptation, car le film est très différent de la pièce ?

J'ai eu de la chance car Shaffer avait de très mauvais souvenirs des adaptations de ses pièces au cinéma. Je crois qu'avant **Equus** trois d'entre elles avaient déjà été portées à l'écran dont *The royal hunt of the sun*. Les scénarios furent écrits par d'autres et, selon lui, ce furent des désastres. Pour protéger son œuvre il décida d'adapter **Equus** lui-même et à sa

grande surprise il fut déçu également. Cela bien sûr tourna à mon avantage car il se rendit compte que ce n'était pas seulement une question de talent et de bonne volonté mais qu'il devait y avoir un point de vue cinématographique qui est différent du point de vue théâtral. Il eut donc l'humilité et le courage d'accepter ma collaboration. Je lui ai dit qu'il fallait traiter sa pièce comme lui-même avait traité les matériaux qui lui avaient servi à l'écrire. Après tout il n'a pas inventé Mozart. Il s'est servi de la correspondance de Mozart, des documents d'époque sur Salieri, de livres d'histoire, probablement de la pièce de Pouchkine, *Mozart et Salieri*, pour créer sa propre vision théâtrale. Nous avons fait de même avec **Amadeus** pour en tirer un film. Shaffer a pris des risques et je ne dis pas qu'il n'a pas traversé des périodes d'inquiétude, de doute, de nervosité. Nous avons travaillé ensemble trois mois et demi sur le premier scénario. Puis deux autres mois après que nous avons eu dans la tête la topographie des lieux de tournage.

Entretien réalisé par Michel Ciment
Positif n°285 - Novembre 1984

Le réalisateur

Ses films tchécoslovaques rendaient un son inhabituel au milieu d'une production fort académique et dépourvue de légèreté. C'était le dégel. Hélas, mauvais prophète, Forman devait s'expatrier aux Etats-Unis en 1969 avec Ivan Passer. Après des débuts difficiles (**Taking off**, satire de la Middle Class, fut mal accueilli), il a rencontré un énorme succès commercial avec **Vol au-dessus d'un nid de coucous**, féroce peinture des mœurs d'un asile psychiatrique de l'Orégon. Œuvre peut-être surfaite, comme **Hair** qui suivit et mit en lumière les défauts du Forman américain : la lourdeur du trait et la naïveté des intentions par rapport à la finesse des comédies

tchécoslovaques. Un film fleuve, **Ragtime**, pétri de bonnes intentions, confirme les défauts de Forman américain, en dépit des qualités de la mise en scène et du soin de la reconstitution historique. L'épreuve de l'exil est toujours redoutable. Est-ce la raison pour laquelle Forman revient aux sources, en tournant à Prague un somptueux **Amadeus** : inspiré d'une pièce de théâtre, ce portrait de Mozart vu par son rival Salieri (joué par Murray Abraham) est un éblouissement de l'œil et de l'oreille ; jamais triomphe ne fut aussi mérité. Toutefois **Valmont**, malgré de nouvelles splendeurs visuelles, déçoit. Infidèle à Laclos, il souffre de la comparaison avec la version de Frears.

Jean Tulard

Dictionnaire des réalisateurs

Filmographie

Konkurs	1963
Cerny petr	
L'as de pique	
Lasky, Jedne Plavovlasky	1965
Les amours d'une blonde	
Hori, ma panenka	1967
Au feu, les pompiers !	
Taking off	1971
Visions of eight	1973
(Coréalisation)	
One flew over the cuckoo's nest	1975
Vol au-dessus d'un nid de coucous	
Hair	1979
Ragtime	1981
Amadeus	1984
Valmont	1989
Larry Flint	1997

Documents disponibles au France

Positif n°285 - Novembre 1984
Revue du Cinéma n°399 - Nov. 1984
Dossier distributeur
Articles en Anglais
(...)