



Fiche technique 1

Réalisatrice 2

Une cinéaste entre subversion et humour

Société 3

Le féminisme en Europe de l'Est durant la guerre froide

Contexte 4

Les nouvelles vagues mondiales

Genèse 6

Un film controversé

Découpage narratif 7

Récit 8

Une école de la transgression joyeuse

Mise en scène 10

Entre théâtre et film musical, une chorégraphie du chaos

Séquence 14

Les « agents du chaos » créent leur propre scène

Technique 16

Le *cut*, la coupe franche

Motif 17

Entre la nature morte et l'herbier

Dispositif 18

Irruptions de réel

Échos 19

Du burlesque au pop art

Document 20

L'espace qu'il nous faut

● Rédactrice du dossier

Eugénie Zvonkine est maître de conférences habilitée à diriger des recherches à l'université Paris 8. Elle a publié trois ouvrages personnels et codirigé trois ouvrages collectifs sur le cinéma soviétique et postsoviétique, dont *Kira Mouratova, un cinéma de la dissonance* (L'Âge d'Homme, 2012) et *Sergueï Loznitsa, un cinéma à l'épreuve du monde* (Presses universitaires du Septentrion, 2022). Elle a publié de façon régulière aux *Cahiers du cinéma* de 2010 à 2020.

● Rédacteurs en chef

Camille Pollas et Maxime Werner sont respectivement responsable et coordinateur éditorial des éditions Capricci, spécialisées dans les livres de cinéma (entretiens, essais critiques, journalisme et documents) et les DVD.

Fiche technique

● Générique

LES PETITES MARGUERITES (SEDMIKRÁSKY)

Tchécoslovaquie | 1966 | 1 h 16

Réalisation

Věra Chytilová

Scénario

Věra Chytilová, Pavel Juráček,

Ester Krumbachová

Chef opérateur

Jaroslav Kučera

Décors

Karel Lier

Costumes

Ester Krumbachová

Montage

Miroslav Hájek

Musique

Jiří Šlitr, Jiří Šust

Ingénieur du son

Ladislav Hausdorf

Production

Bohumil Šmida, Ladislav Fikar

Société de production

Filmové Studios Barrandov

Distributeur France

Malavida Films

Format

1.66, couleur et noir et blanc

Sortie

30 décembre 1966 (Tchécoslovaquie)

15 novembre 1967 (France)

Interprétation

Jitka Cerhová

Marie I (la brune)

Ivana Karbanová

Marie II (la blonde)

Julius Albert

Vieux «séducteur»

Oldřich Hora

«Séducteur»

Jan Klusák

Jeune «séducteur»

Josef Koniček

Danseur

EN AVANT-SÉANCE

Un court métrage est présenté en avant-séance pour renouer avec les séances de cinéma d'autrefois et ouvrir de nouvelles pistes d'exploration entre court et long métrage.

Projeté devant *Les Petites Marguerites*, *Blinkity Blank*, réalisé dix ans plus tôt, est un chef-d'œuvre du cinéma d'avant-garde. Palme d'or du court métrage au Festival de Cannes 1955.

BLINKITY BLANK

Animation | Canada | 1955 | 5 min

Court métrage expérimental explorant les possibilités de l'animation par intermittence et des images spasmodiques. Norman McLaren joue avec les lois de la persistance rétinienne dans une œuvre de pure imagination faisant penser tantôt à un feu d'artifice très nourri, puis à un dessin lent à se former et dont on ne perçoit que des touches rapides et éphémères. Film sans paroles.

Réalisation

Norman McLaren

Animation

Norman McLaren

Son

Joseph Champagne et Roger Beaudry

Musique

Maurice Blackburn



Les Petites Marguerites, affiche réalisée par Stéphane Bienfait © Malavida Films

● Synopsis

Deux jeunes filles, Marie I et Marie II, une brune et une blonde, décident que le monde est «dépravé» et que par conséquent elles vont l'être elles aussi. Elles se lancent dès lors dans une entreprise de destruction aussi systématique que joyeuse. Manipulant les hommes qui veulent profiter de leur beauté et de leur jeunesse, elles se font inviter au restaurant et commandent tout ce qui figure sur le menu. Elles ne prennent rien au sérieux et dévorent la vie à pleines dents jusqu'à l'écoeurement. Transportées comme par magie dans divers lieux — de leur modeste petite chambre à l'immense hôtel où une table solennelle attend des visiteurs de haut rang, en passant par des restaurants, un café-concert et une gare —, elles mettent en déroute l'ordre social partout où elles passent. Leurs jeux et provocations, d'abord enfantins et ludiques, deviennent peu à peu plus inquiétants. Décalées du monde réel, prises dans l'engrenage de la destruction et de l'indifférence, elles finissent par se demander si elles existent. Elles ne reviendront pas indemnes de ce voyage. Alors qu'elles souhaitent renoncer à leurs jeux et tentent de remettre en ordre le banquet qu'elles ont détruit, elles périssent sous le lustre sur lequel elles se balançaient il y a peu. Le film se clôt sur des images de guerre et de destruction.

Réalisatrice

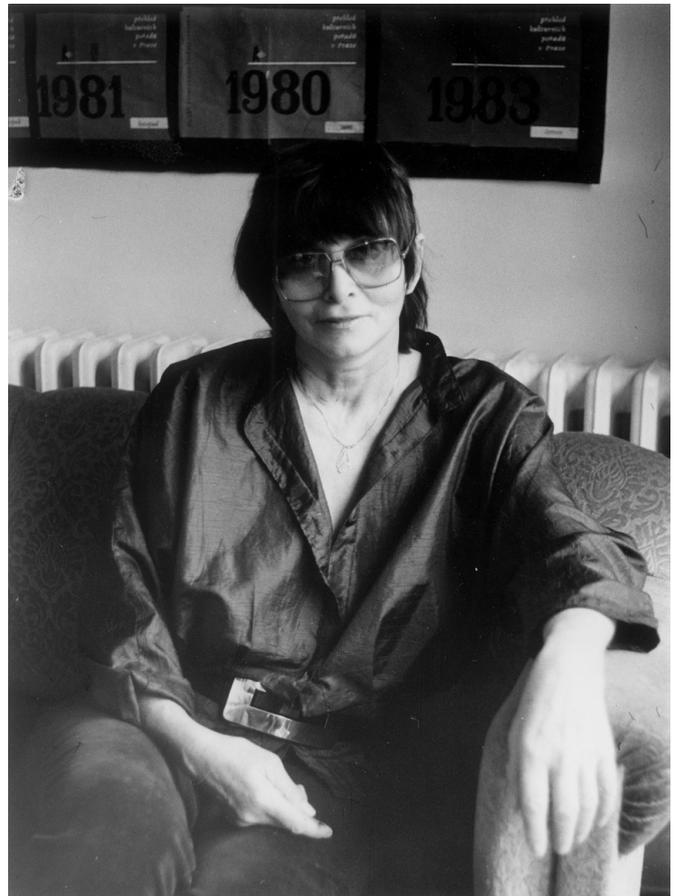
Une cinéaste entre subversion et humour

Věra Chytilová, née le 2 février 1929 à Ostrava, en Tchécoslovaquie, exerce comme mannequin, retoucheuse de photographies puis assistante sur les plateaux de tournage aux studios Barrandov, avant de décider de faire des études pour devenir réalisatrice. Elle étudie à l'Académie du film de Prague (la FAMU) et se fait remarquer dès ses courts métrages, tels que *Le Plafond* (1962) qui raconte la vie d'une jeune mannequin qui a abandonné ses études. En sortant de l'école, Chytilová se fait un nom auprès du public international avec deux films inspirés des techniques du cinéma-vérité : un moyen métrage, *Un sac de puces* (1962), puis un long, *Quelque chose d'autre* (1963). Ce dernier raconte deux trajectoires de femmes qui ne se rencontrent jamais : l'une est une sportive de haut niveau, c'est la véritable gymnaste Eva Bosáková ; l'autre est une femme au foyer frustrée, jouée par Vera Uzelacová. Paradoxalement, alors qu'on s'attendrait à voir surtout ce qui les oppose, on découvre ce qui les réunit : la monotonie du quotidien avec ses gestes toujours recommencés, la violence des hommes qui les entourent.

Mais c'est avec son second long métrage que la jeune cinéaste de 37 ans s'inscrit dans l'histoire du cinéma. *Les Petites Marguerites* (1966), film follement libre et surprenant, l'impose comme une cinéaste majeure du nouveau cinéma tchèque des années 1960. Après cette détonation cinématographique qui lui cause déjà quelques ennuis, Chytilová tourne *Les Fruits du paradis* (1969), un long métrage non narratif s'autorisant nombre de variations et fantaisies formelles, de nouveau en compagnie de ses deux principaux collaborateurs du film précédent : son mari et directeur de la photographie, Jaroslav Kučera (l'un des opérateurs incontournables du moment), et sa coscénariste et décoratrice, Ester Krumbachová. Elle aura ensuite à subir les conséquences de la situation politique de son pays. Après le Printemps de Prague et l'entrée de l'armée soviétique en Tchécoslovaquie, une période de forte censure commence (elle durera d'août 1968 jusqu'à novembre 1989). Appelée « normalisation », celle-ci voit s'expatrier certains cinéastes déjà renommés à l'étranger, comme Miloš Forman. Chytilová pourrait faire de même, mais elle préfère rester dans son pays auquel elle se sent profondément attachée. En février 1968, elle confiait déjà à Jacques Rivette lors d'un entretien qu'elle supportait très mal d'être coupée de son « milieu d'origine », ne serait-ce que pour un court voyage promotionnel. Cette décision la condamne à de longues années de jachère cinématographique puisqu'elle ne réalise son prochain long métrage qu'en 1976 (*Le Jeu de la pomme*). Elle tournera ensuite un film tous les deux ou trois ans, avec une grande régularité, mais sans plus jamais parvenir au sommet de gloire et de créativité artistique qu'avait été *Les Petites Marguerites*.

**« Les erreurs
ne me dérangent pas.
Ce qui me dérange,
c'est l'ennui »**

Věra Chytilová



© D.R.

Réalisatrice au caractère affirmé et expérimentatrice en diable, Chytilová se distingue par sa volonté de chercher à se réinventer en permanence. Elle confie d'ailleurs que ses propres films, une fois terminés, ne lui plaisent plus et qu'elle a toujours envie d'essayer autre chose. Même si elle ne se dit pas féministe, terme mal vu en Europe de l'Est dans les années 1960 [Société], son œuvre questionne de façon récurrente les rapports hommes-femmes et propose des figures de femmes fortes. Son humour au vitriol ne la quittera pas malgré ses difficultés et ses déboires avec la censure. Ainsi, avec un humour désillusionné, elle traite des rapports hommes-femmes dans *Le Jeu de la pomme*, moque l'égoïsme et la désorganisation du pays dans *Panelstory* (1979) ou encore évoque l'histoire violente et douloureuse de sa ville dans le documentaire *Prague, cœur inquiet de l'Europe* (1984).

Elle sera ensuite l'une des premières à broser un portrait sans complaisance de la nouvelle génération de Tchèques d'après la chute du Mur et de l'URSS, qui ne savent à quoi employer leur liberté tant attendue, dans la comédie acerbe *L'Héritage ou Putainlesgarsgutentag* (1993). Elle revient à ses thématiques de prédilection dans *Traps* (1998), où une jeune vétérinaire cherche à se venger des deux hommes qui l'ont violée.

Le dernier long métrage de la cinéaste date de 2006 : *Bons moments sans garantie* raconte l'histoire d'une psychologue qui reçoit en consultation des patients parfois ridicules et parfois émouvants, filmés avec une caméra toujours en mouvement.

Věra Chytilová s'éteint quelques années plus tard, le 12 mars 2014, à l'âge de 85 ans.

Société

Le féminisme en Europe de l'Est durant la guerre froide

Texte introductif et propos recueillis et traduits de l'anglais par Pascaline Bonnet, chargée de programmes sur France Culture

Les Petites Marguerites présente deux femmes libres, émancipées, incarnant un nouveau monde, dans une société clivée, qui annonce les contestations du Printemps de Prague en 1968. Alors qu'en France, les mouvements de libération des femmes apparaissent dès la fin des années 1960, qu'en est-il des pays d'Europe de l'Est vivant sous le régime communiste ?

En pleine guerre froide, l'autoritarisme de l'État soviétique empêche l'éclosion d'un mouvement politique féministe de masse. C'est aussi le cas pour les pays satellites de l'URSS (qualifiés de « démocraties populaires ») comme la Tchécoslovaquie. Néanmoins, l'égalité entre les sexes est inhérente à l'idéologie de l'État communiste. Ce féminisme d'État a émergé dès le début du XX^e siècle, au sein du mouvement des femmes socialistes qui ouvra l'accès au droit de vote des femmes en 1917 et fit de la Russie un pays précurseur. Après la Seconde Guerre mondiale, l'État communiste permet notamment aux femmes de concilier travail et vie de famille, et ouvre la légalisation de l'avortement dès 1955 pour l'URSS (et en 1957 pour la Tchécoslovaquie), soit des années avant les pays d'Europe de l'Ouest.

Néanmoins, très rapidement, l'URSS et les démocraties populaires considèrent le mouvement des femmes comme « bourgeois » et « antidémocratique », à l'instar de la Fédération démocratique internationale des femmes, seule organisation féministe officielle proche du mouvement communiste. Les seuls mouvements féministes connus sont donc officiels (à l'instar du Comité des femmes soviétiques) et se doivent d'être les porte-voix de la politique du parti-État, ce qui ne les empêche pas de mener de véritables luttes pour obtenir des droits et des mesures politiques pour les femmes.

Les premières associations féministes apparaissent au milieu des années 1980, sous la présidence de Mikhaïl Gorbatchev, au plus fort de la *perestroïka*. Ce n'est qu'après 1989, avec la chute du Mur, l'effondrement du bloc soviétique et l'introduction de l'économie de marché, que les droits des femmes seront reconsidérés, à l'aune d'un nouveau régime. À partir des années 1990, on observe à la fois une (re)naissance du féminisme et une reconsidération globale des droits et avantages sociaux acquis par les femmes depuis l'après-guerre.

Trois questions à Francisca de Haan, professeure en histoire et *gender studies* à l'université d'Europe centrale à Vienne

● **À quels moments sont nés les mouvements de libération des femmes en Europe de l'Est, durant la guerre froide ? Quelles étaient leurs spécificités ?**

Dans tous les pays socialistes européens, des organisations féministes soutenues par l'État émergent durant les années de l'après-guerre, tout simplement parce que la libération des femmes était l'un des objectifs du socialisme. Les leadeuses de ces associations étaient aussi très souvent impliquées dans les luttes antifascistes ou les organisations féministes de gauche depuis les années 1930.

Les États du bloc de l'Est ont inclus l'égalité hommes-femmes dans leurs nouvelles constitutions respectives, adoptées entre 1945 et 1948 (toutes calquées sur la Constitution stalinienne de 1936).

Les organisations officielles des femmes socialistes ont œuvré à l'instauration et au développement de politiques en faveur des femmes, et plus particulièrement en ciblant les mères de famille et les femmes issues de la classe ouvrière. Ce combat avait également une dimension internationale. Les organisations de femmes socialistes croyaient en la convergence des luttes, et pour elles, le mouvement de libération des femmes ne pouvait être dissocié des luttes anticapitalistes et anticolonialistes.

● **Existait-il beaucoup de mouvements dits « underground » ?**

Il n'y avait pas de mouvements féministes underground. Mais il est important de souligner que les organisations des femmes socialistes n'étaient pas isolées du reste du monde, bien au contraire. Elles étaient, par exemple, très actives à l'ONU et lors de ses conférences mondiales sur les femmes (1975, 1980, 1985). Ces dernières donnaient lieu à de grands débats sur les moyens de parvenir à l'émancipation des femmes, avec la participation d'une majorité de pays du second et du tiers monde, qui soutenaient la politique des démocraties populaires en faveur des femmes. La vision occidentale de la lutte, plus centrée sur la libération sexuelle des femmes et leur place dans la sphère privée, était minoritaire dans ces débats qui se voulaient intersectionnels.

● **Quelles étaient les différences avec les mouvements d'Europe de l'Ouest ?**

Dans les pays du bloc de l'Ouest, il existait depuis longtemps des organisations féministes libérales, qui déjà à la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle étaient membres du Conseil international des femmes et de l'Alliance internationale des femmes. Le nouveau féminisme des années 1960 et 1970 a changé la donne. Il comptait dans ses rangs une nouvelle génération qui trouvait ces organismes désuets et « traditionnels », et désirait se distinguer des partis politiques existants en étant autonome.

Dans les pays socialistes, les premières organisations féministes perdurèrent. On n'assista pas à l'émergence d'un « nouveau féminisme ». Et bien que certaines femmes lisaient et écrivaient au sujet de ce mouvement, les États socialistes continuaient à assimiler la lutte « féministe » à une lutte de « bourgeois », un mouvement uniquement pour et par les femmes de la classe moyenne.

Contexte

Les nouvelles vagues mondiales

Au moment où Věra Chytilová termine ses études, en 1962, le monde entier est saisi par un mouvement de renouveau cinématographique fort. Il y a bien sûr la Nouvelle Vague française et ses impertinents émissaires, qui sortent des studios avec des caméras plus légères et se permettent de tourner avec une plus grande part d'improvisation. L'esthétique de leurs films en est modifiée, avec moins d'éclairages élaborés, ainsi qu'un montage plus libre et moins narratif. Souvenons-nous de Jean-Luc Godard qui, dans *À bout de souffle* (1960), décide dans une séquence de dialogue entre Michel et Patricia de ne garder que les répliques du premier (en éliminant ses réparties à elle), ou encore de couper la chute d'une blague racontée par son héros, la rendant peu compréhensible. Le ton des films change également. Ainsi, dès les premières minutes, le héros de Godard propose au public d'aller «se faire foutre». François Truffaut, de son côté, propose au spectateur de s'attacher au petit Antoine Doinel qui, dans *Les 400 coups* (1959), ne peut s'empêcher de voler et d'affabuler, et finit par s'évader de son internat pour se sentir libre ne serait-ce que quelques instants.

Il y a aussi les cinéastes américains qui réinventent un cinéma plus libre de ses mouvements, plus connecté à la situation sociale du pays et moins coûteux, comme le fait John Cassavetes avec *Shadows* (1959). Mais le phénomène est bien plus large et touche également le reste du monde. Cela va de l'Amérique latine, avec des cinéastes comme le Brésilien Glauber Rocha, jusqu'à l'Europe de l'Est.

En Union soviétique, c'est la déstalinisation et le dégel, déclenchés par l'arrivée au pouvoir de Nikita Khrouchtchev, qui permettent l'émergence d'une nouvelle génération derrière les caméras. Mikhaïl Kalatozov obtient en 1958 la seule Palme d'or soviétique avec son mélodrame flamboyant *Quand passent les cigognes*. Quelques années plus tard, Andreï Tarkovski remporte quant à lui le Lion d'or au Festival de Venise pour son premier long métrage, *L'Enfance d'Ivan* (1962). Les deux films ont en commun de proposer un nouveau regard sur la Seconde Guerre mondiale, loin des récits héroïques de l'époque stalinienne. Ils montrent comment la guerre dévaste les êtres, dont les destins sont balayés par la grande Histoire.

En Pologne, les années 1960 sont aussi le moment d'un renouveau avec les débuts de jeunes cinéastes de l'école de Łódź, tels que Roman Polanski, qui se fait remarquer avec *Le Couteau dans l'eau* (1962), ou encore Jerzy Skolimowski, dont le film *Signes particuliers : néant* (1964) marque l'arrivée sur la scène internationale.



Les Petites Perles au fond de l'eau (1965) © Malavida Films

● Le «miracle tchèque»

Le cinéma tchécoslovaque connaît également un puissant renouveau à l'époque. Miloš Forman s'impose en 1963 avec un premier long métrage aussi beau qu'impertinent. *L'As de pique* raconte l'histoire d'un jeune homme qui ne veut pas se laisser imposer une vie normée et ennuyeuse. La fin est remarquable : dans un impérieux geste cinématographique, un arrêt sur image fige et fait taire le père du héros qui venait de se lancer dans une énième leçon de morale.

Jan Nemeč et Jiří Menzel reviennent avec un regard décalé sur la période de la Seconde Guerre mondiale avec respectivement *Les Diamants de la nuit* (1964) et *Trains étroitement surveillés* (1966).

Le film à sketches *Les Petites Perles au fond de l'eau* (1965) apparaît comme une œuvre-manifeste de cette jeune génération de cinéastes. Cosigné par Věra Chytilová, Jaromil Jireš, Jiří Menzel, Jan Nemeč et Evald Schorm, il démontre, comme c'était le cas pour la Nouvelle Vague française, leur désir commun de rompre avec les normes préétablies à travers une diversité de styles.

Consciente de l'importance des liens entre les autres réalisateurs tchèques de cette génération et elle-même, Chytilová réalisera en 1981 le documentaire *Chytilová versus Forman*, où elle exposera à la fois leurs différences et leur «conscience de continuité» et de proximité, malgré des parcours très différents.

Mais ce sont également les collaborateurs artistiques qui donnent une cohérence esthétique et thématique à ce moment cinématographique, même si les cinéastes eux-mêmes remettent souvent en question l'idée d'une véritable «Nouvelle Vague tchèque». Ainsi Jaroslav Papoušek, scénariste de *L'As de pique* et des *Amours d'une blonde* (1965) de Miloš Forman ainsi que d'*Éclairage intime* d'Ivan Passer (1965), passera à la réalisation en 1968 avec *Le Plus Bel Âge*.

Chytilová partage avec les autres cinéastes de la Nouvelle Vague tchèque, appelée également «le miracle tchèque», plusieurs collaborateurs clés. Parmi eux, il y a Jaroslav Kučera, le mari de Chytilová, qui signe l'image du *Premier cri* de Jaromil Jireš (1963), d'*Un jour un chat* de Vojtěch Jasný (1963) ou encore des *Diamants de la nuit*. Il est également le chef opérateur commun à tous les sketches des *Petites Perles au fond de l'eau*. L'autre collaboratrice incontournable est Ester Krumbachová. Travaillant d'abord dans le théâtre, elle va s'orienter vers le cinéma avec nombre de cinéastes de la Nouvelle Vague. Elle commence par être costumière sur *Les Diamants de la nuit* avant d'épouser le cinéaste Jan Nemeč. Elle enchaîne ensuite les collaborations aux costumes, décors et au scénario. Durant la «normalisation», elle subit une interdiction d'exercer et ses collaborations cinématographiques se font sous pseudonyme.



Les Petites Perles au fond de l'eau (1965) © Malavida Films



Adoption (1975) © Malavida Films

● Une réalisatrice, des réalisatrices

Věra Chytilová est la seule cinéaste femme qui s'impose au milieu d'une Nouvelle Vague tchèque plutôt masculine. Mais les années 1960 voient l'émergence dans le monde de nombreuses cinéastes femmes qui vont marquer l'histoire du cinéma. L'œuvre de Chytilová dialogue avec les leurs. En France, il y a Agnès Varda, dont la satire impitoyable — sous couvert de conte lisse — dans *Le Bonheur* (1965) n'est pas étrangère à l'humour volontiers cruel de Chytilová.

L'Union soviétique n'a pas attendu le milieu du siècle pour donner une place aux femmes derrière les caméras, puisque jusque dans les années 1960, il y a « plus de réalisatrices en URSS que dans aucun autre pays »¹. Durant les années 1960, parmi les cinéastes les plus remarquables, nous pouvons citer Larissa Chepitko et Kira Mouratova. Elles partagent avec Chytilová une préoccupation particulière pour les destins de femmes, que celles-ci fassent carrière ou non. Ainsi *Les Ailes* de Chepitko (1966) raconte l'histoire d'une ancienne pilote de guerre, désormais directrice d'institut, sévère et esseulée. Dans son film *Brèves Rencontres* (1967), Mouratova campe elle-même une responsable administrative qui peine à se sentir comblée par sa relation amoureuse avec un homme qui ne cesse de lui échapper. Ces parcours ne sont pas sans rappeler les premiers films de Chytilová, *Le Plafond*, *Un sac de puces* ou encore *Quelque chose d'autre* [Réalisatrice].

Chytilová partage également avec Mouratova une grande liberté stylistique, une prédilection pour un jeu théâtralisé, des coupes franches dans le plan et un montage non narratif. En 1989, Mouratova tournera d'ailleurs *Le Syndrome asthénique*, dont les héroïnes sont des doubles, une brune et une blonde, s'appelant toutes deux Macha (diminutif de Marie en russe).

En Hongrie, c'est Márta Mészáros, diplômée de l'école de cinéma soviétique, qui réalise de nombreux courts métrages dès les années 1950 et s'imposera dès ses premiers longs tournés à la fin des années 1960. *Adoption* (1975), en particulier, n'est pas sans évoquer *Un sac de puces*, puisque tous deux s'intéressent à des adolescentes enceintes.

Věra Chytilová partage également avec plusieurs de ces réalisatrices une même attraction pour des allers-retours entre fiction et documentaire. Ainsi, les deux approches se mêlent dans *La Pointe courte* d'Agnès Varda (1955) ou encore dans *Quelques entretiens sur des questions personnelles* de Lana Gogoberidze (1978), cinéaste géorgienne qui réalise des films dès le début des années 1960.

Le cinéma de Chytilová a ainsi l'impertinence d'un Godard et la liberté stylistique d'une Mouratova, mais il est avant tout unique et marque l'histoire du cinéma par sa réjouissante inventivité.

1 Irène Bonnaud, Bernard Eisenschitz, « Pionnières du cinéma soviétique », présentation de la rétrospective à la Cinémathèque française du 14 au 29 octobre 2020 : <https://www.cinematheque.fr/cycle/pionnieres-du-cinema-sovietique-578.html>



Un sac de puces (1962) © D.R.



Genèse

Un film controversé

Věra Chytilová conçoit l'idée de faire *Les Petites Marguerites* très tôt, dès 1964. Elle écrit d'abord avec Pavel Juráček un premier scénario qu'elle qualifiera plus tard de « très réaliste ». Mais la rencontre avec Ester Krumbachová va lui faire prendre un tournant décisif : « Puis j'ai rencontré Krumbachová, et je me suis dit qu'il était possible de faire quelque chose d'un peu différent. [...] J'ai donc tout retravaillé avec elle. Ensuite, avec mon mari, nous avons décidé de ne nous laisser lier par rien. Absolument rien. Nous allions nous débarrasser de toutes les implications de l'histoire pour ne plus garder que les dialogues, très précis et très évocateurs, qui resteraient absolument fixes. Ces dialogues nous assuraient donc une base, ils nous garantissaient que nous n'abandonnerions pas le sens même du film, ils étaient en quelque sorte les gardiens de ce sens. »¹

Ainsi, Chytilová travaille sur la préparation du film pendant un an et demi, réfléchissant au moindre détail et s'octroyant de plus en plus de liberté. « Je voulais faire un film qui ne tint aucun compte des lois de la dramaturgie classique. Je voulais au contraire créer une sorte de courant, de suite d'événements, un peu comme dans *Cléo [de 5 à 7]* », dira la cinéaste tchèque².

Elle qui cherche à se débarrasser de la dramaturgie traditionnelle ne croit pas non plus à l'école de jeu psychologique des acteurs : « Pour moi, les acteurs n'ont pas besoin de connaître la signification des gestes qu'ils font. »

Aussi cherche-t-elle, pour les deux héroïnes de son film, des jeunes filles qui ne soient pas forcément des actrices professionnelles. Sans avoir d'idée préconçue de ce à quoi ces deux Marie doivent ressembler, la cinéaste est convaincue que quand elle les verra, elle les « reconnaîtra ». Elle repère d'abord Ivana Karbanová, vendeuse en magasin, puis, alors que l'équipe désespère de trouver la deuxième Marie, elle finit par trouver en province la brune Jitka Cerhová.

Les Petites Marguerites est prévu en couleurs. Chytilová tient à ce que chaque couleur ait une signification précise et elle y travaille beaucoup avec Jaroslav Kučera, qui va même élaborer des procédés de coloration spécifiques. Mais le chef opérateur avouera après coup que le film lui a quelque peu échappé. À cause du manque de pellicule couleur, certaines séquences sont finalement tournées en noir et blanc. Qui plus est, alors que certaines couleurs étaient conçues de façon très « ironique », « assez rapidement, il s'est trouvé que le rapport des choses entre elles créa une esthétique »³.

Tout comme pour les couleurs, le film dépasse probablement l'idée même que s'en faisait la cinéaste. Elle qui imaginait condamner moralement ces petites écervelées que sont les deux Marie et dénoncer leur indifférence et leur volonté de détruire, a créé des personnages au moins aussi fascinants et drôles qu'ils sont inquiétants. Les critiques et les historiens du cinéma ont beaucoup insisté sur ce point : la force rageuse et la jouissance contagieuse qu'éprouvent les jeunes filles en transgressant et en détruisant ne nous permettent pas de les désapprouver totalement.

En Tchécoslovaquie, où *Les Petites Marguerites* reçoit le Trilobit du meilleur film de l'année 1966 (l'équivalent de nos César), l'interprétation penche plus du côté de la condamnation morale par le film de ses deux héroïnes. L'écrivain tchèque Milan Kundera écrit ainsi que « la monstruosité des personnages principaux est dépeinte de façon élégante, poétique, fantastique et belle, sans pour autant devenir moins monstrueuse ».

Au contraire, dans le bloc de l'Ouest, où le film connaît également un grand succès, il est perçu comme un chant libertaire prônant le refus des normes.

Il est tout à fait possible que ce soit cette polysémie assumée qui ait fait du film une cible dès le début de la période de « normalisation ». Très rapidement, il est pointé du doigt, considéré comme problématique. Malgré le fait que certains tentent de le défendre (comme Kundera dans son discours d'ouverture du IV^e congrès de l'Union des écrivains tchécoslovaques de 1968), il sera retiré des écrans pour « représentation de comportements dévergondés » jusqu'à la fin de la « normalisation ».

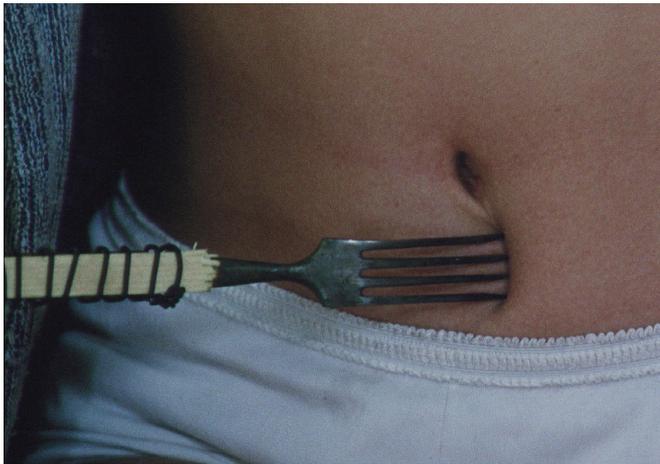
- 1 Michel Delahaye et Jacques Rivette, « Le champ libre : entretien avec Věra Chytilová », *Cahiers du cinéma* n° 198, février 1968.
- 2 Serge Daney et Bernard Gidel, « Entretien avec Věra Chytilová », *Cahiers du cinéma* n° 193, septembre 1967.
- 3 Entretien avec Antonín Liehm (écrivain et journaliste tchèque, figure du Printemps de Prague en 1968), automne 1967, traduit dans le livret accompagnant l'édition DVD des *Fruits du paradis* (Malavida Films).

Découpage narratif

- 1 GÉNÉRIQUE**
[00:00:00 – 00:02:18]
Le générique défile sur les images d'un mécanisme et d'explosions.
- 2 À DEUX**
[00:02:18 – 00:05:58]
Les deux Marie, sur une plage, dans un champ, puis dans leur chambre décident que, puisque le monde est « dépravé », elles le seront aussi.
- 3 PREMIER SÉDUCTEUR**
[00:05:58 – 00:13:56]
Les jeunes femmes arrivent au restaurant. Elles se préparent dans les toilettes. La brune se laisse inviter par un homme plus âgé qu'elle, la blonde se fait passer pour sa sœur. Grâce à la ruse, elles forcent l'homme à payer pour un repas excessif, puis le font monter dans un train qu'il n'avait aucune intention de prendre.
- 4 « LA BOHÈME EST BELLE AUSSI »**
[00:13:56 – 00:14:32]
Des images de trains et de gares défilent.
- 5 CABARET**
[00:14:32 – 00:20:26]
Les Marie arrivent au cabaret et mettent à mal le spectacle. Elles se font mettre à la porte de l'établissement.
- 6 « MEURS, MEURS, MEURS »**
[00:20:26 – 00:25:30]
La brune rentre chez elles et trouve la blonde allongée, le gaz ouvert, attendant la mort. Les deux échangent des propos durs. Quand le téléphone sonne, la blonde répond : « Meurs, meurs, meurs. » Elles sont sur la plage et prennent des positions identiques.
- 7 DEUXIÈME SÉDUCTEUR**
[00:25:30 – 00:27:23]
Les Marie se font inviter par un homme. Il est agacé par leur comportement, mais finit par partir en train, les larmes aux yeux. Elles éclatent de rire : c'est le cinquième à succomber à leur ruse. « Il faut trouver quelque chose de mieux. »
- 8 L'AMOUREUX AUX PAPILLONS**
[00:27:23 – 00:29:29]
Un collectionneur de papillons déclare son amour à la blonde. Elle se déshabille avant de s'esquiver.
- 9 « ON VA FAIRE UN GRAND COUP »**
[00:29:29 – 00:31:38]
Les Marie arrivent dans les toilettes du restaurant. Elles volent la femme de ménage qui leur prépare du café. Elles débattent pour savoir laquelle des deux est la plus dépravée et décident de faire « un grand coup ».
- 10 PREMIERS DÉCOUPAGES**
[00:31:38 – 00:37:18]
Les Marie mettent le feu à leur appartement. Mais le feu ne consume pas tout. L'amoureux transi appelle. En l'écoutant, elles découpent des saucisses. Elles raccrochent le téléphone par inadvertance. Elles sont à nouveau sur la plage, riant.
- 11 LE VIEUX SÉDUCTEUR**
[00:37:18 – 00:39:27]
Marie II est dans les toilettes quand surgit Marie I : elle a besoin d'aide pour se débarrasser d'un nouveau courtisan. Nous voilà à table, devant un autre repas gargantuesque. Elles accompagnent l'homme au train, mais lorsqu'il redescend, ce sont elles qui montent à bord et quittent la station, le laissant à quai.
- 12 ENNUI**
[00:39:27 – 00:40:10]
Nouvelles images de voies ferroviaires. Les jeunes femmes, couvertes de suie, sortent d'un tunnel. Ça ne les amuse plus, mais elles ne savent pas quoi inventer d'autre.
- 13 LE RÉPERTOIRE**
[00:40:10 – 00:44:17]
Les deux Marie sont chez elles et cherchent qui appeler. Les murs sont recouverts de collages, dessins et numéros. Un amoureux éconduit frappe à la porte, elles ne lui ouvrent pas.
- 14 « JE NE T'AI ME PLUS »**
[00:44:17 – 00:46:40]
Les jeunes femmes sont à la plage. Elles se disent qu'elles ne s'aiment plus et regardent les hommes.
- 15 QUESTIONS EXISTENTIELLES**
[00:46:40 – 00:49:32]
Les Marie prennent un bain de lait. Elles se demandent si elles existent vraiment.
- 16 « ON DOIT TOUT ESSAYER »**
[00:49:32 – 00:50:36]
Les jeunes femmes se maquillent dans les toilettes. Face caméra, elles déclarent qu'elles doivent tout essayer. Elles roulent dans l'herbe.
- 17 RUINES ET MACHINE**
[00:50:36 – 00:51:30]
Les images de déchets se multiplient, Marie I porte un tas de sciure comme un chapeau, Marie II s'habille d'un grillage. Elles voient le mécanisme du générique du début.
- 18 EXISTER POUR LES AUTRES**
[00:51:30 – 00:55:31]
Les Marie, cachées au milieu des maïs, regardent un jardinier. Il les ignore. Dans un village désert, elles mangent le maïs arraché dans le champ. Si le jardinier ne les a pas remarquées, peut-être est-ce parce qu'elles n'existent pas ? Les débris du maïs mangé prouvent leur existence. Les portes du village sont cadencées.
- 19 LE GRAND DÉCOUPAGE**
[00:55:31 – 00:57:52]
Dans leur appartement, elles jouent à se dire : « Meurs », « Nous brûlons ». La blonde découpe un drap le long du corps de la brune, puis coupe son sous-vêtement. Les jeunes femmes s'entre-découpent aux ciseaux.
- 20 À LA RECHERCHE DE L'ALIMENTATION**
[00:57:52 – 01:00:03]
Les Marie sont dans un couloir vide. Elles s'entassent dans un monte-charge. À travers la fente, elles voient un boucher et un concert.
- 21 LE BANQUET**
[01:00:03 – 01:10:18]
Les jeunes filles entrent dans une salle où un luxueux banquet est dressé. Elles mangent, boivent et surtout détruisent le banquet. Elles s'envoient des gâteaux à la figure, improvisent un défilé avec des rideaux arrachés, se suspendent sur le chandelier et chutent... dans l'eau.
- 22 « ÇA NE POUVAIT PAS FINIR AUTREMENT »**
[01:10:18 – 01:11:17]
Les jeunes filles se débattent dans l'eau. Alors que des ouvriers hésitent à les aider, des textes apparaissent à l'image. La cinéaste doute de leur capacité à changer.
- 23 RÉPARER ?**
[01:11:17 – 01:15:53]
Les jeunes filles reviennent dans la salle du banquet et tentent de tout remettre en ordre, sans succès. Elles se disent heureuses d'avoir bien travaillé et s'allongent sur la table. Le lustre se décroche et leur tombe dessus. Un texte s'inscrit en lettres rouges sur les images documentaires d'explosions et de villes dévastées : « Ce film est dédié à ceux qui ne s'indignent que de la salade piétinée. »

Récit

Une école de la transgression joyeuse



● Des transgressions qui vont crescendo

Le film s'ouvre sur les deux Marie, assises face caméra [séq. 2]. Le premier geste accompli par la blonde — qui se cure ostensiblement le nez — nous annonce la couleur. Ces deux jeunes filles ne vont pas se comporter comme la société le leur demande. Cette petite transgression enfantine ouvre la voie d'une suite aussi provocatrice que ludique. Les deux Marie décident que, puisque le monde est « dépravé », elles le seront aussi. Leurs premiers « écarts de conduite » sont minimes : un noyau d'abricot jeté dans la rue, une couronne de fleurs jetée dans l'eau près d'un monsieur bedonnant.

Tout au long du film, l'aspect ludique et malicieux de leur attitude est rappelé par le jeu d'enfant tchèque auquel elles jouent : « Ça te dérange ? - Ça ne me dérange pas. »

Au fur et à mesure du film, leurs méfaits prennent une forme moins enfantine : elles se mettent à user de leurs charmes pour se moquer des hommes qui s'intéressent à leur physique [séq. 3, 7 et 11]. Elles se font offrir des repas, qu'elles rendent gargantuesques, à la fois pour manger « à l'œil », mais aussi pour mettre ces hommes en mauvaise posture.

La transgression est alors double : non seulement elles retournent la manipulation de ces hommes contre eux, mais elles se comportent également de façon à la fois « dévergondée » (la brune lèche sa cuillère de façon suggestive) et inappropriée — selon les normes sociales — pour des jeunes filles. Marie II, la blonde, mange salement en projetant des miettes et des morceaux de plats autour d'elle (on voit le premier séducteur s'essuyer le visage, choqué). Elle s'empiffre de gâteau et de poulet qu'elle mange avec les mains [séq. 3].

Après avoir mis à mal un spectacle de cabaret [Séquence], les jeunes femmes iront encore plus loin en se moquant du désir des hommes (l'amoureux éconduit qui déclare sa flamme face à la blonde, avant d'appeler au téléphone puis de frapper à la porte dans l'espoir de voir ses désirs assouvis), mais également des engagements amicaux. Ainsi, elles volent la dame de ménage qui leur offre du café dans les toilettes du restaurant [séq. 9].

Partout où elles passent, c'est la destruction qui semble peu à peu devenir la seule preuve tangible de leur existence. Comme le dit la blonde à la blonde : « Tu n'es pas domiciliée ici, tu n'as pas d'emploi. On ne peut pas prouver ton existence. » Dans le village vide où elles déambulent au petit jour, elles constatent que seuls les épis de maïs qu'elles ont éparpillés en passant dans la rue prouvent qu'elles existent [séq. 18].

Évidemment, dans cette logique de transgression, c'est la

destruction du banquet [séq. 21] qui constitue le paroxysme de leur démarche. Les inscriptions « Entrée interdite », « Transport de personnes interdit » se multiplient au fur et à mesure que le film avance et en particulier juste avant cette séquence. Faisant irruption dans une salle richement décorée avec un beau banquet dressé qui attend des convives probablement distingués, les jeunes femmes se mettent à manger avec les mains, puis à jeter et casser la nourriture et la vaisselle, avant de marcher sur les plats avec leurs chaussures.

La transgression se situe ainsi à différents niveaux de ce récit : braver un interdit social (se tenir mal en public, découper sa nourriture avec des ciseaux, manger avec les mains), braver les lois morales (voler, mentir, se montrer indifférentes aux malheurs d'autrui) et enfin s'attaquer aux choses (mettre le feu) et aux corps (le sien ou celui d'autrui).

« Ce film est
la consommation brutale
de tout et, à la fin,
de soi-même »

Věra Chytilová

● S'autodétruire/s'entre-détruire

Ces transgressions progressives, qui commencent comme d'innocents jeux d'enfants, deviennent peu à peu une véritable méthode de destruction et s'accompagnent d'un autre *crescendo* — celui qui pousse les héroïnes à s'autodétruire ou s'entre-détruire. Cela commence dès le début du film, avec la brune qui force la blonde à cracher un noyau, puis la blonde qui tape la brune avec une cravache. Puis, lorsque la brune rentre dans l'appartement et trouve le gaz ouvert, elle semble parfaitement indifférente à la tentative de suicide de son amie et se moque d'elle, car elle avait laissé la fenêtre ouverte [séq. 6]. Un peu plus tard dans le film, après avoir découpé leur nourriture aux ciseaux et alors qu'il ne reste plus rien à manger, elles semblent tentées de trancher l'orteil de l'une et de piquer la fourchette dans le ventre de l'autre [séq. 10]. Cette logique autodestructrice trouvera son aboutissement dans une autre séquence, lorsque les deux jeunes femmes se coupent bras, puis têtes [séq. 19].



● Mais en riant

Mais si ces transgressions nous laissent malgré tout une impression de relative légèreté, c'est parce que rien ne semble porter à conséquence. Dès l'échec de son suicide, la Marie blonde se relève et se met à sautiller. Lorsque les deux jeunes femmes mettent le feu à l'appartement, ce dernier ne brûle pas totalement et l'incendie semble même s'éteindre de lui-même. D'ailleurs, le moment le plus anxiogène dans le film est bien la fin, lorsque les jeunes femmes essaient de réparer ce qu'elles ont détruit, car cela s'avère impossible. Lorsque la brune propose à la blonde de jouer, celle-ci refuse, mettant fin à leur duo destructeur et immature. S'ensuit immédiatement leur mort, sous le lustre qui tombe du plafond [séqu. 23]. En ce sens, la séquence où les jeunes filles se découpent l'une l'autre semble être la plus significative, puisque le découpage est purement cinématographique ; les trucages sont ostensibles et transforment ce moment, qui aurait pu devenir sanglant dans un cinéma d'un autre genre, en quelque chose de ludique.

● Des transgressions cinématographiques

La forme cinématographique proposée par la cinéaste pour nous raconter les déambulations joyeusement destructrices des deux Marie correspond en tout point à l'impertinence des jeunes filles elles-mêmes. Comme les jeunes femmes désobéissent à l'ordre social et cherchent à l'annihiler, Chytilová refuse d'obéir à l'ordre narratif. Les séquences s'interrompent de façon surprenante, les scènes semblent parfois montées dans le désordre, les personnages sont transportés d'un lieu à un autre au gré d'une coupe. Dans certaines séquences, une partie de la bande-son semble complètement déconnectée de l'image : pendant que les jeunes femmes inspectent leurs murs à la recherche de numéros de téléphone, nous entendons une machine à écrire et quelqu'un qui chantonne [séqu. 13].

L'une des principales idées qui semblent mises à mal par le film est le lien cause-conséquence qui connecte les étapes d'un récit traditionnel. Les situations semblent parfois sans queue ni tête : les jeunes filles disent ne plus s'aimer puis, peu après, jouent de façon complice. Une progression se fait malgré tout sentir au cours du récit, celle des transgressions décrite plus haut, mais elle prend des détours, comme un disque rayé. Ainsi les jeunes filles reviennent plusieurs fois sur le quai de la gare, dans le restaurant, dans les toilettes,



sur la plage. Les sautes de couleur, les découpages de pellicule, les intermèdes purement sonores et visuels (collages) interviennent sans cesse et mettent le spectateur en difficulté, car ils rendent le sens du film plus polysémique et complexe.

● Complicité avec le spectateur

Un dernier élément cinématographique mérite d'être mentionné : la complicité que semble établir la cinéaste — et parfois même les personnages — avec le spectateur. Il y a ce plan où les deux Marie nous font face et rient fort [séqu. 10]. Leur rire n'a aucune raison d'être, hormis le fait que l'homme, allongé derrière leur paravent, semble par une illusion d'optique être plus petit qu'elles et posé sur le paravent. Leur rire semble ainsi indiquer qu'elles savent ce que nous voyons, qu'elles sont à la fois dans le film et en dehors. Chytilová transgresse ainsi encore une règle du cinéma traditionnel : elle rompt le quatrième mur et autorise ses personnages à jouer directement avec nous, spectateurs.

● Inversion des rôles

Les élèves pourront repérer les réactions des deux Marie envers les hommes, que ce soit en s'affublant de faux prénoms, en les menant en bateau pour se faire payer des repas ou en leur rattachant au nez. On pourrait même aller jusqu'à dire qu'elles renversent les normes de l'époque puisqu'elles affichent leur frivolité, comme la blonde qui se déshabille pendant que l'amoureux transi lui parle de grands sentiments [séqu. 8]. Elle tourne ainsi en dérision l'idée du grand amour ou celle de la vertu virginale auxquelles elle est supposée adhérer en tant que jeune fille et préfère se dévêtir et manger plutôt que de prendre l'homme au sérieux. On peut ainsi mettre en regard cette séquence où Marie/Juliette est assimilée à un papillon qu'on voudrait tuer pour l'admirer dans sa collection avec tous les moments du film où les deux Marie s'autorisent à objectiver les hommes en regardant leurs jambes à la plage, en les découpant dans les journaux ou encore en collectionnant leurs numéros de téléphone.

Mise en scène

Entre théâtre et film musical, une chorégraphie du chaos



● Théâtralité

Ce qui frappe le spectateur de prime abord, c'est la théâtralité des *Petites Marguerites*. Les actrices sont très souvent face caméra et semblent jouer un spectacle qui s'adresse directement au spectateur : c'est le cas à la plage ou encore sur les escaliers qui mènent aux toilettes (et qui rappellent ceux des spectacles de music-hall). Le jeu des actrices est également ostensiblement artificiel : elles ont des intonations très accentuées et prononcent certaines répliques presque en chantant. Parfois les personnages semblent d'ailleurs passer, de manière imperceptible, de la parole au chant : lorsque les deux Marie entonnent « Elle est belle, ma Bohême » [séq. 3] ou encore lorsque la femme de ménage se met à chanter en plein milieu de sa conversation avec les jeunes femmes [séq. 9].

Comme c'est souvent le cas au théâtre, où il faut que tout soit audible et visible du dernier rang, la performance des deux actrices est amplifiée par rapport à ce que l'on voit traditionnellement au cinéma. Aussi les actrices font-elles des mouvements amples, exagérés. Leur maquillage l'est tout autant — souvenons-nous de la manière dont leurs yeux sont grimés dans certaines séquences.

Ce sentiment de théâtralité est également dû au fait que le film semble séparer tous les espaces en deux types de lieux, les coulisses et la scène : les jeunes filles se préparent dans leur chambre ou dans les toilettes, s'habillent, se griment, raccommodent leurs habits, cherchent la meilleure position pour un foulard, puis passent à l'action dans le restaurant ou le cabaret où d'ailleurs elles agissent sous des noms de scène qui varient à chaque nouvelle représentation : Jarmila, Juliette, etc.

« Ce qui m'amuse, c'est l'improvisation, c'est d'inventer d'autres choses encore que ce qui est dans le scénario »

Věra Chytilová



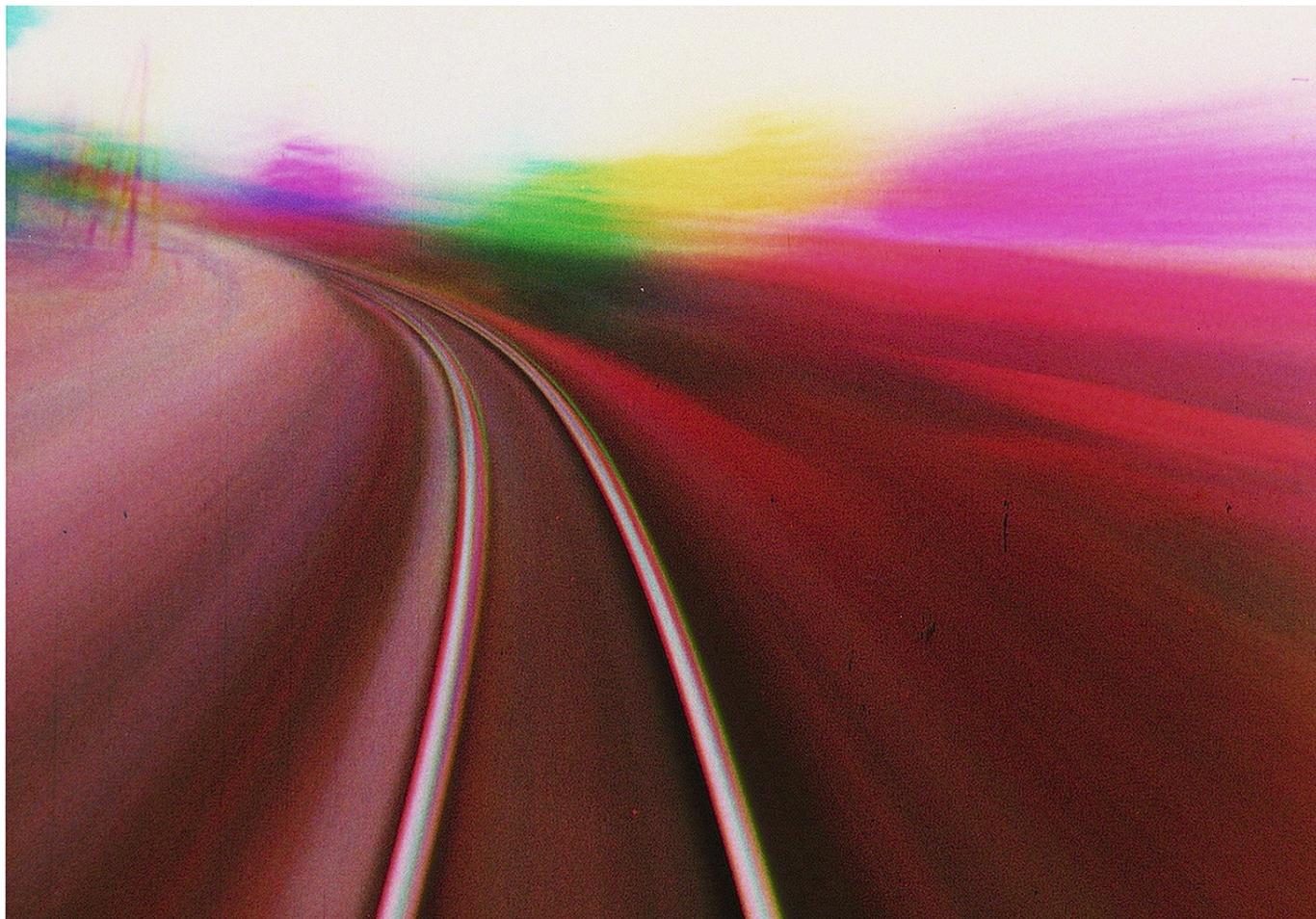
● Un film musical

Mais *Les Petites Marguerites* ressemble également à un film musical, puisque les gestes des deux Marie sont souvent synchronisés entre eux et surtout avec la musique. Les jeunes femmes sont magiquement propulsées dans une sorte de jardin d'Éden, avec un arbre de la connaissance couvert de pommes et de pêches au centre de l'image (ce moment évoque le début du film suivant de la cinéaste, *Les Fruits du paradis*) [séq. 2]. Au lieu d'agir, elles se mettent face caméra, des deux côtés de l'arbre, et accomplissent une danse quelque peu ridicule au son d'une musique baroque. Plus tard dans le film, alors qu'elles se trouvent dans un bar vide, la Marie brune se lance dans une drôle de chorégraphie, portant une chaise au-dessus de sa tête, avant de tomber par terre [séq. 14].

La variété des musiques présentes dans le film est impressionnante, puisque cela va de la musique classique jusqu'à la marche militaire, en passant par le jazz, la musique de music-hall ou la fanfare. Chytilová recourt très souvent à un effet de montage et mise en scène appelé le « *mickey-mousing* ». Il s'agit d'accompagner et d'accentuer les gestes du personnage à l'écran par la musique extradiégétique, comme l'avait fait Walt Disney avec sa célèbre souris. Ainsi, les accords du clavecin qui accompagnent la première descente des jeunes femmes aux toilettes viennent ponctuer chacun de leurs pas ; puis, alors que la blonde renverse le contenu de son sac, quelques notes en cascade viennent illustrer la chute des petits objets en tous genres [séq. 3].

La musique fonctionne également comme un commentaire de l'action et rend plus humoristiques les moments où les jeunes filles s'amuse à agacer les hommes qui les courtisent. Ainsi, au restaurant [séq. 3], la musique prend un nouveau tour plus rapide, avec des notes plus aiguës au violon lorsque la Marie blonde rouvre le menu et se met à commander à tout va. L'aspect répétitif et cumulatif du film est également souligné et rendu plus drôle par des accents musicaux. Par exemple, dans la séquence du cabaret, alors que les jeunes femmes inventent sans cesse de nouvelles pitreries, la voix extradiégétique qui chante des onomatopées sur le charleston reprend à plusieurs reprises les mêmes variations, ce qui accentue le comique de répétition.

Enfin, la cinéaste recourt fréquemment au contrepoint dans ses choix musicaux. Ainsi, le repas offert par le deuxième séducteur au restaurant s'accompagne d'une délicate musique au clavecin. Alors que la musique est élégante, le



comportement des jeunes femmes l'est de moins en moins. Dans la séquence du banquet final, c'est au rythme d'une marche militaire que les jeunes femmes s'envoient des gâteaux à la figure.

La plupart des musiques utilisées dans le film sont des compositions originales de Jiří Šlitr et Jiří Šust. Lorsque Chytilová utilise des musiques préexistantes, c'est toujours pour en donner une lecture ironique. L'aspect mécanique et répétitif du charleston est exposé à travers la performance peu convaincante des danseurs de cabaret. Lorsque les jeunes femmes mettent le premier séducteur dans le train, elles se disent déçues que le train ne soit pas longue distance et n'emporte pas l'homme très loin, mais se consolent en fredonnant « Čechy krásné, Čechy mé » (« Ô belle Bohême, ô ma Bohême »). Écrit au XIX^e siècle par Josef Leopold Zvonář sur les paroles de Václav J. Píček, ce chant typique de la naissance de la nation tchèque vante la splendeur du pays (rappelant en cela l'hymne tchèque, composé à la même époque). Mais les images de trains et de gares retouchées par Kučera (le chef opérateur) ne nous font rien voir de ces paysages si beaux et bucoliques. L'ironie de la cinéaste n'en est que plus saillante.

Enfin, le détournement est encore plus provocateur lorsque les compositeurs du film imitent un chant baroque religieux qui accompagne le découpage de nourriture et l'incendie provoqué par les deux jeunes femmes dans leur appartement.

● Un rythme endiablé

Tout ceci se déroule à un rythme endiablé, que ce soit par le biais du montage (avec des enchaînements de plans extrêmement courts), d'une accélération des mouvements (comme lorsque les jeunes filles mettent le vieux séducteur dans le train) ou enfin d'ellipses vertigineuses qui nous propulsent sans cesse d'un lieu à un autre. Cette cadence

est également maintenue par la présence quasi constante d'éléments rythmiques dans la bande-son. Le générique de début s'accompagne ainsi de roulements de tambour. Nous en retrouverons à de nombreux moments du film, qu'il s'agisse de roulements rapides, nous faisant pressentir un événement imminent (comme au début de la séquence du cabaret), ou de coups rythmés qui relaient souvent des musiques de type marche militaire. C'est le cas, par exemple, lorsque les jeunes femmes se mettent à marcher au pas, comme de vrais petits soldats, dans le village vide en scandant : « Nous existons ! » [séq. 18]. Les roulements et coups de tambour sont loin d'être les seuls éléments sonores à créer un rythme régulier dans *Les Petites Marguerites*. Au fil du film, il y a des coups de cymbale pour accentuer divers moments de la fiction ou le passage d'une séquence à une autre, mais également le crépitement de la machine à écrire, et enfin le tic-tac de l'horloge. Ce dernier est présent dans plusieurs séquences, justifié diégétiquement (nous voyons parfois





une horloge murale dans l'appartement des deux jeunes femmes) ou non. Il rythme le film et crée chez le spectateur un sentiment d'angoisse, comme si une bombe se préparait à exploser. D'ailleurs, cette impression se trouve justifiée lorsque le lustre tombe et qu'une bombe éclate simultanément dans le finale.

● Des mécanismes en folie

Les bruitages jouent ainsi un grand rôle dans le film. Ils sont d'ailleurs souvent difficiles à distinguer de la musique, puisque le tic-tac de l'horloge ou le crépitement de la machine à écrire, ainsi que d'autres sons répétitifs (coups de talons au sol, bruits de ciseaux, rires synchrones), sont traités comme des éléments musicaux et s'entremêlent à des sons d'instruments. Les compositeurs avec lesquels collabore Chytilová élaborent plusieurs morceaux de musique électroacoustique dont la spécificité est de mêler des bruitages à des sons d'instruments, en retravaillant électroniquement le tout. Chytilová est à l'avant-garde d'une méthode qui va se populariser progressivement dans les années 1960. Un exemple très connu de ce type de collaboration est celui du cinéaste Andreï Tarkovski et du compositeur Edouard Artemiev pour deux films de science-fiction : *Solaris* (1972) et *Stalker* (1979).

Plus encore, Chytilová introduit des bruitages non réalistes dans le film. Ainsi, dès la première apparition des deux jeunes femmes, chacun de leurs gestes est accompagné d'un son grinçant. L'ambiguïté réside dans le fait qu'elles sont adossées à une paroi en bois et que les grincements pourraient provenir des micromouvements de leur dos, mais ils sont beaucoup trop synchrones avec leurs gestes pour que cette hypothèse soit plausible. Dès les premières minutes du film, Chytilová semble nous dire que ses deux personnages sont des poupées mécaniques — ce qui nous est rappelé à chaque fois qu'elles parlent en chœur, font



de grands gestes mécaniques, sautillent à l'unisson. Qui plus est, elles semblent dénuées de toute intériorité et sont potentiellement interchangeables puisqu'elles n'ont pas d'identité propre et s'appellent Marie I et Marie II. Lorsqu'elles répondent au téléphone à l'amoureux transi, elles le font en chœur, comme si elles étaient une seule et même personne, simplement dédoublée [séq. 10]. La symétrie, très présente dans le film, semble aller dans le même sens. Le côté mécanique et systématique du comportement des deux héroïnes en est d'autant plus saillant.

Enfin, la répétition des moments fictionnels et leurs variations semblent également nous indiquer qu'elles sont programmées à reproduire encore et toujours les mêmes comportements. Alors qu'elles disent à plusieurs reprises qu'elles en ont assez du jeu avec les hommes au restaurant, elles recommencent encore et toujours la même ruse, et avouent ne pas réussir à trouver mieux. Elles répètent les mêmes mots, les mêmes phrases : «Vadí-Nevadí», «Meurs,

meurs, meurs», «J'ai faim». Elles ne sont que jeu et semblent prêtes, comme des machines en folie, à s'autodétruire. C'est d'ailleurs lorsqu'elles cessent de jouer qu'elles finissent par périr, comme si leur programme s'était enrayé.

Souvenons-nous alors de ce mécanisme étrange que nous avons vu durant le générique du début et dont l'origine reste mystérieuse. Les jeunes femmes finissent par tomber sur cette machine, dont l'utilité et le sens demeurent abscons pour le spectateur [séq. 17]. Ce mécanisme géant et inquiétant semble être une métaphore du monde voué à la destruction — jusqu'à l'annihilation ultime, celle de la guerre. Les deux Marie seraient ainsi comme des modèles réduits de cette machinerie infernale.



● L'entropie guette le monde

La mécanique du monde et des automates Marie I et Marie II s'enraie donc et se met à dysfonctionner peu à peu. Parfois, c'est le son qui vient nous indiquer que le chaos guette, par l'utilisation d'accords dissonants, comme la petite mélodie inquiétante qui accompagne la scène juste après la tentative de suicide de la blonde [séq. 6]. Cette musique est intitulée «Dead Men Tell No Tales» («Les morts ne racontent pas d'histoires») par les compositeurs. Parfois, c'est le montage qui nous donne la sensation d'un mécanisme qui s'enraie. Ainsi, lorsque les deux jeunes femmes s'installent à la grande table du banquet pour déguster ce festin auquel elles n'ont pas été conviées, la brune tend la main et brise un verre par inadvertance. Le montage s'emballe alors avec près d'une trentaine de plans qui s'enchaînent en sept secondes, accompagnés au son d'inspirations bruyantes, brèves et angoissées de la jeune femme. Le mouvement saccadé qui en résulte donne la sensation d'une défaillance mécanique qui va faire prendre une nouvelle tournure à cette scène — à raison, puisque les deux jeunes femmes vont se mettre à tout détruire autour d'elles, sans plus aucun scrupule.

La multiplication des coupes rapides et des changements de filtres ou de couleurs, tous ces «accrocs» visuels et sonores donnent au spectateur la sensation d'un monde qui tombe en morceaux et qui a du mal à coaguler en une narration cohérente et compréhensible. L'entropie guette donc jusque dans le corps du film, qui semble à tout moment prêt à céder et à s'éparpiller en un chaos indigeste.



● Dévorer le monde

Pour travailler avec les élèves sur la destruction et l'entropie qui sont omniprésentes dans le film, on peut analyser le rapport à la nourriture des héroïnes. Les deux Marie consomment, dévorent la nourriture, mais également la détruisent, comme lors du banquet final [séq. 21]. Une analyse de cette séquence pourra montrer comment ce double geste de dévoration et de dislocation montre une faim insatiable et une volonté de destruction qui l'est tout autant. Les jeunes femmes se font du mal avec la nourriture, non seulement en se l'envoyant au visage, mais également en dévorant des choses inappropriées à la consommation, comme lorsque la brune mange l'image découpée d'un steak [séq. 10].

On pourra évoquer d'autres films qui sont travaillés par un rapport excessif à la nourriture, comme *La Grande Bouffe* de Marco Ferreri (1973), où la nourriture incarne la consommation effrénée du monde capitaliste, ou encore la comédie *Calmos* de Bertrand Blier (1976), où les hommes préfèrent la nourriture au sexe, un peu comme nos deux Marie.



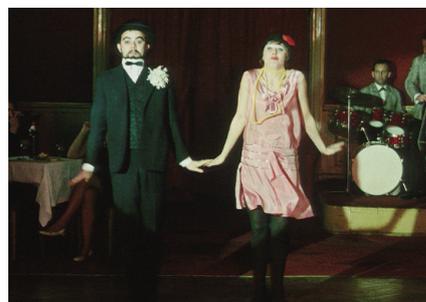
« Pour moi un film est une expérience,
mais il me faut la satisfaction de savoir que je ferai
partager cette expérience au spectateur »



1



2



3



4



5



6



7



8



9

Séquence

Les « agents du chaos » créent leur propre scène

[00:14:32 – 00:20:26]

● Jouer avec le spectateur

La séquence du cabaret commence comme si les Marie étaient le « clou du spectacle ». Au son d'un roulement de tambour, les clients se retournent vers le rideau. Les deux Marie écartent le rideau rouge et pénètrent dans la salle. Leur réaction semble confirmer qu'elles sont sur scène : la Marie blonde tente de fuir, intimidée. Elles finissent par s'immobiliser et sourire au public [1]. Au même instant, une main surgit de la droite et les tire brutalement hors du cadre.

Věra Chytilová s'est amusée à nous faire croire que les deux Marie étaient en performance au cabaret, mais elles se trouvent sous les feux des projecteurs par erreur ; un couple de danseurs de charleston apparaît derrière elles, le danseur bouscule même Marie I.

Les jeunes femmes ne veulent pas être reléguées au rang de pures spectatrices : toutes deux passent lentement devant le duo dansant, obstruant l'image et gênant leur performance [2]. Elles ont d'ailleurs si bien semé le trouble que la danseuse glisse au moment d'arriver sur scène. Le reste de la séquence va se dérouler presque comme un duel entre les deux duos.

● Plus semblables que différents

La séquence révèle bien sûr des différences entre les deux jeunes femmes et les danseurs, mais montre également leurs ressemblances. Comme le couple de danseurs situés au centre du cabaret, les deux Marie se choisissent une « scène » en s'installant dans une sorte de loge au-dessus du reste de la salle. La balustrade qui les sépare des autres clients crée un effet de rampe.

Par ailleurs, les deux Marie bougent de façon synchronisée et chorégraphiée entre elles, mais également avec la musique, tout comme les danseurs. Ces derniers font semblant de tomber à plusieurs reprises [6], ce qui ressemble fort à la performance, quoique plus désarticulée, des jeunes femmes, qui tombent de leurs fauteuils et s'allongent sur la balustrade de leur loge.

À plusieurs reprises, les positions des deux duos se ressemblent : le premier raccord entre les danseurs et les Marie dans leur loge montre quatre silhouettes semblables [3 et 4]. Lorsque les jeunes femmes se font évacuer de la salle, la brune tombe et est relevée par le serveur exactement de la même façon que dans la chorégraphie des danseurs. Tout cela nous montre que les deux performances pourraient s'équivaloir.



10



11



12



13



14

● Décentrer l'attention

Les jeunes femmes parviennent peu à peu à détourner l'attention du spectacle « officiel » prévu par le cabaret vers leur spectacle à elles, disruptif et insolent.

Si au début, les plans sont similaires pour les deux duos avec des plans larges, la caméra se rapproche rapidement des jeunes filles, leur donnant un premier avantage. Ces dernières se jouent du serveur, puis s'amuse à faire déborder leurs boissons, avant de s'en prendre aux voisins de table [10]. Comme au tout début de la séquence, les clients se retournent vers elles. Le spectacle est désormais dans la salle [13].

Dans le plan suivant, alors que les danseurs sont toujours en performance, l'homme relève la tête et regarde hors-champ, vers les Marie. Il tapote l'épaule de sa partenaire pour lui indiquer où regarder. Les danseurs deviennent spectateurs à leur tour. Puis ce sera le tour des musiciens, d'autres clients et des serveurs. Alors qu'au début du champ-contrechamp, le temps dévolu aux danseurs et aux jeunes femmes était similaire, désormais les premiers n'ont plus que des plans assez courts. La danseuse finit par forcer son partenaire à quitter la scène.

● Agents du chaos

La séquence tout entière se laisse contaminer par nos deux héroïnes. Un des éléments de mise en scène qui accentue ce décentrement est la musique. Elle bascule d'un son en apparence diégétique à une bande-son extradiégétique. En effet, une voix de femme surgit soudain pour accompagner le charleston supposément joué par l'orchestre. Cette voix est visiblement enregistrée en studio ; dans le cabaret, on ne voit pas de chanteuse. Quand Marie II fait déborder des bulles de son verre, la bande-son se remplit de hurrahs, de sifflets laudatifs, d'applaudissements. Les plans de la salle nous permettent de constater que ce n'est pas le public diégétique qui applaudit. C'est donc le film qui semble se laisser contaminer et prend le parti des jeunes femmes.

Le film leur emboîte également le pas par un emballement de couleurs. Juste après leur premier écart de conduite, une nouvelle surprise visuelle intervient : le plan est rouge monochrome et signe le début d'un enchaînement visuel multicolore et chaotique [5]. Lorsque Marie I boit vite de la bière et

appuie son dos contre la banquette, visiblement ivre, le plan est à son tour contaminé par son comportement : de rouge, il vire vers le monochrome jaune, puis vers le vert [7 et 8]. Dans la suite de la séquence, les danseurs sont toujours filmés en monochrome bleu foncé ou en noir et blanc alors que les plans des deux Marie changent de couleur : rouge, jaune, vert, mauve, sépia, etc. [9].

● Organiser/désorganiser les corps

Toute société organise les corps des citoyens dans l'espace en déterminant ce qui est autorisé ou non (voler) et ce qui est convenant ou inconvenant (tomber des fauteuils, toucher des inconnus sans autorisation). Ici ces enjeux de société se marient particulièrement bien avec le côté burlesque de nos personnages principaux. Les Marie semblent faire de menues sottises sans gravité. Pourtant, elles contestent par leurs actions l'ordre social.

La séquence met en évidence le contraste entre les corps « organisés » par la société — les clients immobiles et les danseurs — et les deux jeunes filles dont les gestes deviennent de plus en plus amples et désordonnés [12]. Le désordre comportemental des deux femmes contamine l'assemblée et en particulier les corps ordonnés des danseurs qui finissent par se désynchroniser et par faire des gestes inélegants : ainsi la femme se gratte-t-elle la jambe [11].

Les serveurs incarnent ici les gardiens de l'ordre social puisqu'ils tentent, avec un succès variable, d'organiser et contrôler les corps des deux jeunes femmes en les tirant, en les poussant par les épaules jusqu'à leur loge et en les escortant par la peau du cou hors de l'établissement [14]. Cette séquence, toute ludique qu'elle soit, montre le défi que lancent les Marie à l'ordre social et la manière dont toute rébellion, même futile, agit comme un « agent du chaos », contaminant tout ce qui l'entoure par une volonté de libération.

Technique

Le cut, la coupe franche



Le film est monté de façon assez inhabituelle avec des moments d'emballement au montage. Ainsi, lors des plans sur la sciure et les détritiques [séq. 17], certains d'entre eux ont une durée si réduite qu'on pourrait presque parler d'images subliminales. Chytilová travaille ici avec le monteur Miroslav Hájek qui a également collaboré avec d'autres réalisateurs de la Nouvelle Vague tchèque, comme Miloš Forman ou Jan Nemeč. C'est à lui qu'on doit la coupe insolente de la fin de *L'As de pique* [Contexte]. Ensemble, ils s'exercent volontiers aux coupes franches, une technique qui consiste à passer d'un plan à un autre sans effet optique (tel qu'un fondu enchaîné, par exemple). C'est un des procédés de montage les plus fréquents au cinéma. Mais la plupart du temps, les réalisateurs font leur possible pour donner une impression de fluidité, soit par le biais d'un « pont » sonore entre deux plans, soit par le biais d'un raccord de sens — raccord mouvement ou raccord regard.

Chytilová, quant à elle, utilise souvent la coupe *cut* où, non seulement les images ne se fondent pas l'une dans l'autre, mais le son non plus ne franchit pas les collures. La coupe est ainsi nette et très ostensible pour le spectateur. Chytilová invente même des variations de cette figure, comme lorsque le son régulier de l'horloge scande une série de changements de plans au sein d'une même séquence [séq. 6]. Les jeunes filles, à la plage, sont tour à tour jaunes et bleues, comme les deux fleurs filmées juste avant, alors que le plan semble se poursuivre sans coupe. Il y a ainsi, en 20 secondes, 25 coupes ostensibles, soulignées par le son.

Le procédé de coupe est d'ailleurs mis en valeur dans le film : les jeunes femmes brandissent des ciseaux à tout va, pour découper un drap, le mouchoir de poche du deuxième séducteur, des images dans le journal, un tissu, un sous-vêtement, de la nourriture. Ce geste est montré comme à la fois provocateur (s'attaquer à la propriété d'autrui, détruire les choses) et hautement signifiant : ainsi, comment ne pas

rire lorsqu'en écoutant Jeannot, l'amoureux transi qui égrène des phrases clichés au téléphone, les Marie découpent au ciseau une saucisse [séq. 10] ?

L'apogée de ce geste est évidemment la séquence où les deux jeunes femmes s'amuse à se découper l'une l'autre comme du papier [séq. 19]. Les trucages, encore une fois ostensibles, rappellent les origines du cinéma et l'invention des premiers trucages. Ainsi le spectateur pense à un film tel qu'*Un homme de tête* de Georges Méliès (1898) en voyant les deux têtes se balader dans les airs indépendamment des corps.

De façon paradoxale, certains passages entre deux séquences sont au contraire atténués par des ponts sonores, des raccords mouvement ou la persistance d'un motif. C'est le cas lorsque des pommes surnagent dans l'eau que regardent les jeunes femmes. Dans le plan suivant, ces pommes se trouvent sur un plateau, et nous voilà non plus à la plage, mais au restaurant [séq. 6 à 7].

Cette manière de rendre discontinus des moments diégétiques continus et au contraire de rendre invisibles certaines transitions entre les séquences crée un récit cinématographique troublant pour le spectateur. L'univers diégétique des *Petites Marguerites* est un espace mental. Les pensées des personnages, leur dispersion ou leur enchaînement l'emportent sur tout autre principe de cohésion.

● Mise en pratique

Les élèves peuvent s'exercer eux-mêmes, avec un portable et deux acteurs, à reproduire les gestes cinématographiques ludiques et transgressifs de la cinéaste. Une séquence avec un dialogue simple entre deux protagonistes peut être filmée à l'identique à plusieurs reprises (en plan d'ensemble et/ou en champ-contrechamp), une fois sans filtre puis deux ou trois fois avec des filtres « faits maison » différents : il suffit de placer devant la caméra ou le téléphone portable des intercalaires transparents colorés (préférables aux filtres numériques des logiciels de montage). Ensuite, un montage pourra être fait entre ces différentes versions de la scène, en organisant des sautes de montage et de couleurs à divers endroits de la séquence. Il apparaîtra clairement que ce geste est non seulement disruptif, puisqu'il surprend et dérange, mais également fécond, puisqu'il pousse à interpréter différemment ce qui se passe sous nos yeux.

« Quelque chose peut être esthétiquement beau et en même temps être une image d'anéantissement »

Věra Chytilová

Motif

Entre la nature morte et l'herbier



● La nature morte

Les Petites Marguerites s'amuse à décliner ce qu'on appelle en arts plastiques la nature morte. Les plans d'objets s'y multiplient. Le film va ainsi à plusieurs reprises se concentrer sur des images de feuilles, de fleurs, mais également d'éléments fréquemment présents dans les natures mortes : la vaisselle et la nourriture plus ou moins entamée, posée sur une table. Chytilová renvoie même malicieusement à la tradition du *memento mori* pictural, en montrant à deux reprises les morceaux d'une pastèque pourrissante [séq. 13] ou bien une table progressivement « défigurée » au fur et à mesure de l'avancée du repas. Selon la cinéaste, le tournage de la scène du banquet fut un véritable *memento mori*, puisque, durant plusieurs jours, les actrices durent consommer et s'envoyer à la figure des denrées d'autant plus défraîchies qu'elles se trouvaient pendant plusieurs jours d'affilée sous la chaleur des projecteurs.

● L'herbier

Il y a une tension entre deux pôles opposés dans le film. Le premier est celui qui semble vouloir tuer toute chose à portée de main pour la faire entrer dans une collection immobile représentant la multiplicité et la richesse du monde. Il en est ainsi des plantes — sélection de feuilles, série de fleurs — mais également des papillons qui se démultiplient sur le mur de l'amoureux transi. D'ailleurs, des images de plantes qui semblent tout droit sorties d'un herbier apparaissent parfois sur le mur de l'appartement des Marie [séq. 6]. Il en est de même avec le rapport des jeunes filles aux hommes dont elles collectionnent les numéros de téléphone ou à la nourriture : elles veulent avoir de tout et en même temps sur leur table. Les tables croulent ainsi littéralement sous les mets dans chaque scène de restaurant ou de banquet. Les objets inanimés se multiplient aussi, comme les verres sur la table lors de la première séquence au restaurant ou les cadenas sur les portes fermées du village vide où déambulent les jeunes femmes [séq. 18].

Mais les objets, plantes, numéros ainsi démultipliés sont mis en valeur par le cadrage, la lumière, le choix des couleurs de pellicule. Le film développe même une sorte d'esthétique de la ruine, disposant de façon esthétique et symétrique des détritiques [séq. 17]. Les objets délaissés retrouvent ainsi un semblant de noblesse à travers leur disposition dans le cadre. C'est comme si le film leur offrait une seconde vie.

C'est là que se trouve le deuxième pôle vers lequel tend le film. De façon en apparence paradoxale, les objets de toutes ces collections inanimées et de ces « natures mortes » semblent reprendre vie dans le film. Les héroïnes leur trouvent en effet sans cesse de nouveaux usages : les ciseaux servent de couverts

pour un repas, une fourchette attachée à un bâton devient un bocal [séq. 10], le lait, le sel et l'œuf se transforment en ingrédients de bain [séq. 15], la sciure devient un chapeau à la mode, un grillage se métamorphose en foulard [séq. 17], des rideaux en robe [séq. 21] et du papier journal agrémenté de cordes en tenues vestimentaires [séq. 23].

Mais c'est à la fin du film que Chytilová montre les limites de cette seconde vie offerte aux objets détruits. Lorsque les deux Marie, soudain assagies, tentent de remettre de l'ordre dans la salle de banquet dévastée par leurs soins, le résultat est d'autant plus étrange que la table qui en résulte n'est qu'un écho lointain du faste passé. On peut s'amuser à jouer avec ce que l'on a cassé, mais on ne peut pas le réparer.

● Un monde d'objets

La collaboration de l'artiste plasticienne Ester Krumbachová au film a fortement influencé son esthétique. Ici, le découpage ne s'entend pas seulement au sens cinématographique, mais également pictural du terme. Dans plusieurs séquences, des montages extrêmement rapides d'images découpées — fleurs, numéros et images de journaux — interrompent le fil de la narration. Les murs de l'appartement des jeunes filles sont ornés des collages de Krumbachová. Ces derniers s'apparentent à un répertoire, une collection d'images éparées du monde, mais ils dénoncent aussi la manière dont les objets et les images à connotation érotique (seins, bouts de corps) envahissent nos pensées. Le collage, comme le pop art [Échos], questionne la reproductibilité des œuvres d'art et donc leur nivellement avec les biens de consommation. Un travail de découpage et/ou une analyse de ces passages pourra permettre aux élèves d'interroger la manière dont les codes de la société consumériste peuvent être appropriés et détournés par cette forme artistique.

Dispositif

Irruptions de réel

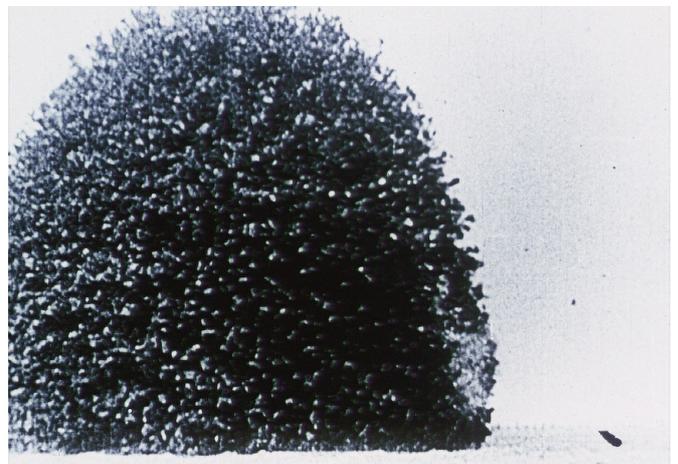
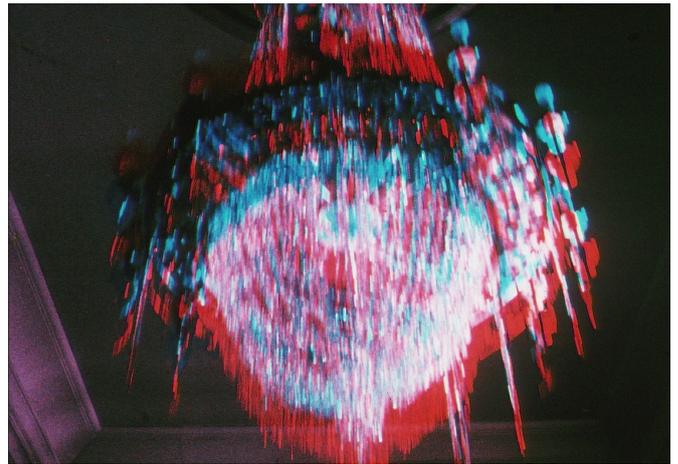
Les Petites Marguerites est un film très formel et non naturaliste. Les actrices qui font souvent face à la caméra et semblent adresser leur performance directement au spectateur, les sautes de couleur, la bande-son décalée : tout semble accentuer l'absence de réalisme. Pourtant, l'affection de Chytilová pour le « cinéma-vérité », style dominant de ses premiers films, transparaît à plusieurs reprises. Ces moments de surgissement sont, du fait de leur rareté dans le canevas du film, ressentis par le spectateur comme des irrutions de réel.

● Deux mondes incompatibles

Une série de moments réalistes intervient dans l'épisode « Exister pour les autres » [séq. 18]. Les jeunes femmes se trouvent à la campagne et observent un jardinier de loin. L'homme vaque à ses occupations et ne semble pas les remarquer, malgré les petits cris qu'elles poussent pour attirer son attention. Cette absence de réaction va plonger les jeunes femmes dans l'angoisse : elles auraient préféré qu'il les « engueule » ou bien qu'il les plaigne. Mais comme il ne semble pas les voir, elles se demandent si elles existent. Ces questions sont réactivées face aux ouvriers qui vont au travail dans le village encore endormi et ne semblent pas non plus remarquer les deux jeunes femmes. C'est comme si le monde du travail était incompatible avec l'univers oisif et consommateur des Marie. Un autre plan rappelle cette séparation irréconciliable : alors qu'elles entrent dans le bas de l'immeuble où elles finiront par trouver le banquet, un plan dont une partie est obturée par un pan de mur laisse entrevoir une cuisine où des pommes de terre cuisent dans une immense casserole. Une main vient prendre une pomme de terre sans nous laisser voir la personne qui travaille [séq. 20]. Aussi courts soient-ils, ces plans sont accompagnés d'une bande-son réaliste et signalent qu'à côté du monde fantasmagorique, artificiel et ludique des deux jeunes femmes, existe un monde de dur labeur.

● La destruction

Une destruction bien réelle hante *Les Petites Marguerites*. Ainsi le film s'ouvre-t-il sur des images de guerre et d'explosions qui surgissent, sans son synchrone, en alternance avec des images de machinerie semblant tourner inexorablement. Les



explosions sont visiblement des images d'archives de guerre qui, même si leurs coloris ont été retouchés, sont d'une tout autre nature que les images ostensiblement fictionnelles qui commencent lorsque les deux jeunes femmes apparaissent à l'écran. Nous retrouvons ces images à la fin du film [séq. 23]. Immédiatement, le montage juxtapose à la chute du lustre une explosion bien réelle. Cette fois, l'explosion est présente à l'image, mais également au son, rendant l'effet de réel d'autant plus puissant. De nouveau, les images d'archives sont très reconnaissables : un peu floues, rayées, elles nous apparaissent comme irrémédiablement réelles. Alors qu'un long plan filmé depuis un avion montre une ville en ruine, l'inscription finale apparaît en lettres rouge sang. Au lieu du bruit de machine à écrire que nous avons entendu sur les plans précédents, cette fois c'est un bruit de mitrailleuse qui accompagne l'inscription des lettres. Enfin, l'image du film disparaît dans un fondu au noir et le carton « FIN » apparaît au son d'une ultime bombe qui explose.

L'univers de la guerre, de la destruction encadre ainsi véritablement le film. Si le spectateur avait eu la tentation de ne pas prendre très au sérieux ces deux jeunes femmes et leur périple, ce début et cette fin sont là pour rappeler que l'œuvre de Chytilová traite du monde dans son effroyable violence, tout en ne la montrant que très peu. Ils conservent également toute la polysémie et l'ambiguïté du film puisque les jeunes femmes sont à la fois celles qui détruisent (la guerre, c'est elles) et celles qui se rebellent contre un ordre du monde qu'elles jugent délétère. Rappelons-nous que le film date de 1966 et que les deux Marie appartiennent très probablement à la toute première génération née après la Seconde Guerre mondiale.

● Corps en danger

Les élèves pourront travailler la question du corps en péril, très présente dans le film. Ce péril est souvent décliné de façon drôle, et en relation avec le cinéma burlesque. On peut ainsi s'amuser à décompter les chutes des héroïnes et des objets qui vont mener à la dernière chute — fatale — du lustre.

Mais le péril vient également de la violence sourde des êtres envers eux-mêmes et envers les autres : la Marie blonde cherche à se suicider, et les deux jeunes femmes s'agressent à plusieurs reprises, par jeu ou de façon plus inquiétante. Elles sont également malmenées par d'autres, comme les serveurs qui les font brutalement sortir du cabaret. Cette violence est un motif récurrent dans l'œuvre de Chytilová, qui a mis en scène un tueur de femmes dans *Les Fruits du paradis*, des violeurs dans *Traps* ou encore un entraîneur giflant l'athlète Eva Bosáková dans *Quelque chose d'autre*.

Échos

Du burlesque au pop art

Tout en se permettant des écarts et une inventivité formelle incessante, *Les Petites Marguerites* fait écho à nombre d'œuvres et de courants artistiques. Une des premières références qui vient en tête au spectateur est celle du cinéma muet et plus spécifiquement du burlesque. Il suffit de penser à la scène où les deux Marie manipulent le vieux séducteur pour qu'il monte dans le train sans elles [séq. 11]. L'absence de paroles, l'accélération du mouvement et la musique qui accentue la drôlerie du moment : tout nous renvoie aux aventures d'un Charlot ou d'un Buster Keaton. L'autre caractéristique propre au burlesque est un humour qui passe par le corps, par sa mise en danger et sa maladresse. Or, entre leurs chutes spectaculaires, leurs gestes exagérés et les tartes qu'elles finissent par s'envoyer au visage [séq. 21], les deux Marie sont bien des figures burlesques.

Une autre référence évidente est celle au surréalisme. Souvenons-nous de la verve transgressive contre l'ordre du monde bourgeois dans *L'Âge d'or* de Luis Buñuel (1930). Dès *Un chien andalou* (1929), son premier film, le cinéaste espagnol propose une narration soumise non aux lois rationnelles du récit mais au fil de la pensée et aux associations visuelles. Or c'est exactement de cette manière que fonctionne *Les Petites Marguerites* : une gifle donnée sur une plage, et voilà Marie II soudain projetée par un raccord mouvement dans un champ de fleurs [séq. 2]. Les héroïnes semblent passer de lieu en lieu avec une telle facilité — comme lorsqu'elles poursuivent la même conversation en se retrouvant brutalement dans plusieurs endroits différents de la plage — que nous pourrions nous demander si cela arrive vraiment ou seulement dans leur tête.

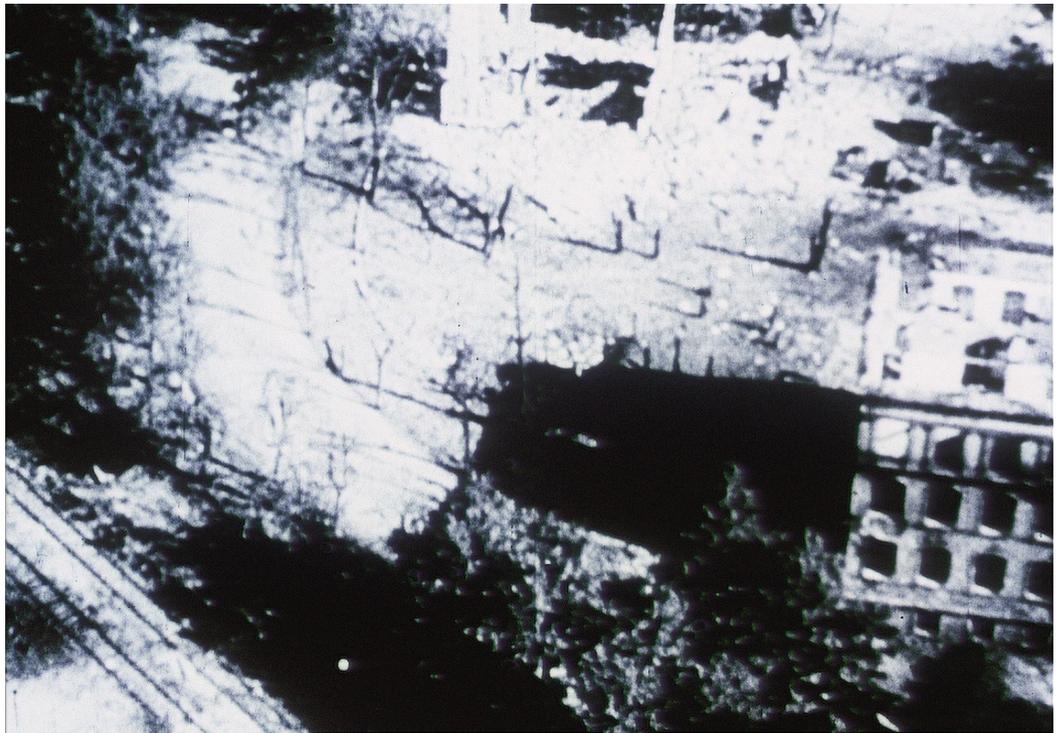
De ce point de vue là, Chytilová se place résolument du côté des avant-gardes des années 1920 qui considéraient que le montage était ce qui faisait du cinéma un art à part entière. La cinéaste tchèque en joue avec une liberté ébouriffante, allant jusqu'à « découper » ses deux héroïnes, les privant de têtes dans la séquence la plus ludique du film [séq. 19].

Par ailleurs, la participation d'Ester Krumbachová à l'écriture et à la conception du film explique probablement une autre référence : le pop art. Ce mouvement artistique, dont Andy Warhol est une des figures phares, émerge justement dans les années 1960 et, même s'il est essentiellement américain, il semble trouver un écho dans l'œuvre de la cinéaste tchèque. Le pop art joue à gommer la limite entre art et industrie par la répétition de motifs et en prenant pour objet d'intérêt aussi bien une star (Marilyn Monroe) qu'une boîte de soupe en conserve (la célèbre Campbell Soup). Or dans *Les Petites Marguerites*, outre le dédoublement de l'héroïne principale en Marie I et Marie II, à la fois différentes et semblables, les variations de couleurs rappellent également les tableaux de Warhol. Enfin, le pop art propose une réflexion sur la superficialité de la culture et du monde de signes dans lequel nous vivons. Or les deux Marie circulent, elles aussi, dans un monde qui ne semble se mouvoir que par automatisme. Chytilová leur dénie d'ailleurs toute profondeur psychologique et elles s'amuse à jouer avec des figurines plates en papier découpé [séq. 15]. Enfin, même si la Tchécoslovaquie est en 1966 un pays du bloc communiste, le film dénonce avec virulence la surconsommation et l'accumulation des choses, en particulier à travers la métaphore de la nourriture, commandée en excès, puis abandonnée et détruite par les deux Marie.



Document

L'espace qu'il nous faut



Lors de sa sortie française, en novembre 1967, *Les Petites Marguerites* fait l'effet d'une bombe et sonne particulièrement juste dans l'atmosphère de rébellion grandissante parmi la jeunesse française. Ce n'est pas un hasard si le critique Alain Joubert, dans un texte publié dans la revue *Positif*, utilise des expressions aussi caractéristiques de Mai 68 que « le droit à la paresse ». Profondément bouleversé par le film, Joubert (qui a fait partie du mouvement surréaliste) y voit une nouvelle étape de l'art cinématographique qui lance un défi sans précédent à la critique. En effet, comment rendre compte d'une œuvre si pléthorique et complexe ? L'exercice d'interprétation auquel se livre Joubert dans les extraits proposés ici nous semble particulièrement réussi et permet également de sentir à quel point ce film tchèque a fait vibrer les spectateurs français.

« Lorsque se présente à nous un film réussissant à chaque minute le miracle de nous surprendre, infirmant en un clin d'œil ce que l'on avait cru saisir — et qui s'y trouvait bel et bien — pour nous jeter aussitôt à la face ce qui nous avait échappé — et qui se dissimulait au verso —, lorsque la critique des gestes s'accouple, sous nos yeux effarés, avec le poids immédiat des corps qui les dispersent, lorsque l'humour est dramatisé simplement par sa mise en pratique obsessionnelle, lorsque croulent les mythes qui font de la perception rationnelle une loi et que s'impose outrageusement à nous la libre circulation des richesses sensibles, c'est que quelque chose a cédé au royaume des ombres blanches.

Les Petites Marguerites, du haut de leur tige à bascule, contemplant sans regret le contrechamp de leurs carnages.

À l'origine : la critique par surenchère. Marie I et Marie II, allongées sous un parasol, réalisent — grâce à la rêverie polémique — que la société est pourrie. Pour mettre à nu cette évidence, elles décident d'ajouter l'excès à la pourriture, d'être les instruments conscients de la décadence indispensable, d'accélérer, à leur niveau, la disparition des tabous. (...)

Alors, dans un crépitement de mitrailleuse (ce sera la dernière image du film) voici la critique **par renversement** qui soudain apparaît sous forme d'une phrase : « Ce film est dédié à ceux qui ne s'indignent que pour des salades piétinées. » Coup double. Věra Chytilová, après avoir déchaîné ses deux succulentes interprètes, Ivana et Jitka, les avoir poussées au saccage, à l'incendie, au blasphème, nous gifle la mémoire à l'aide de quelques mots. La démonstration est sans faille. **Point numéro un** : il est bel et bon de piétiner à loisir les salades avariées de la société, ses contraintes, ses tabous et ses mythes, en un mot ses structures. Votre droit à la paresse, à la violence, à l'excès et au rire est inaliénable. Tout ce qui vous fera user de ce droit, avec rage et insouciance, ne pourra que servir à la transformation du monde au niveau des rapports entre les êtres. Le film auquel vous assistez est tout entier basé sur cette passion de la liberté. Maintenant, si cela vous indigne, si votre raison raisonnaire regimbe devant l'évidence, si vous bavez de colère (pourquoi pas !) au spectacle de ce que vous n'avez jamais eu le courage de faire — ne serait-ce

que de penser —, alors servez-vous **réellement** de votre raison raisonnaire. **Point numéro deux** : la société emploie tous les moyens du crime et de l'injustice pour détruire la partie la plus vitale d'elle-même, et vous dormez sur vos deux oreilles ! Elle se livre à toutes les folies de la guerre et du génocide, elle ravage bien plus que ceux qui la mettent en cause, elle est **contre la vie**, et vous dormez sur vos deux oreilles, dans le fracas des bombes, à l'abri de vos certitudes infectes ! Votre pensée est nulle, vous êtes déjà mort puisque vous acceptez que l'on brise, en votre nom, ce qui devrait vous animer. Vous n'avez rien à faire ici, vous n'avez rien compris, **SORTEZ !**

Un pareil mécanisme critique à l'intérieur même du film, mécanisme absolument neuf à mon sens au cinéma pour ce qu'il entraîne de vertige quand on en découvre les rouages (la surenchère et le renversement), nous démontre avec force que toute création se voulant conséquente doit obligatoirement assimiler le dépassement dialectique afin que soit saisi, dans sa totalité, le mouvement réel de l'œuvre. Je le dis à nouveau : le but final de la critique est d'être intégrée à l'œuvre ou de devenir l'œuvre elle-même.

Travaux pratiques : courez respirer le parfum des « petites marguerites » : c'est depuis *L'Âge d'or* et les Marx Brothers, le plus tonique qui soit. »

Alain Joubert, « L'espace qu'il nous faut », *Positif* n° 93, mars 1968, pp. 47-49.

FILMOGRAPHIE

Édition du film

Les Petites Marguerites, DVD, Malavida Films.

Autres films de Věra Chytilová

A Bagful of Fleas (1962), DVD en import, Regno Unito.

Something Different (1963), DVD en import, Regno Unito.

Les Fruits du paradis (1969), DVD, Malavida Films.

Pasti, Pastí, Pasticky/Traps (1998), DVD en import, Regno Unito.

Chytilová versus Forman (1981), en bonus sur le DVD de *Ragtime* de Miloš Forman, DVD et Blu-Ray, Arte Éditions.

Autres cinéastes de la Nouvelle Vague tchèque

Un jour, un chat (1963) de Vojtěch Jasný, DVD, Malavida Films.

Les Diamants de la nuit (1964) de Jan Nemeč, DVD, Malavida Films.

Éclairage intime (1965) d'Ivan Passer, DVD, Malavida Films.

Les Petites Perles au fond de l'eau (1965), film collectif, DVD, Malavida Films.

La Fête et les Invités (1966) de Jan Nemeč, DVD, Malavida Films.

Trains étroitement surveillés (1966) de Jiří Menzel, DVD, Malavida Films.

La Plaisanterie (1968) de Jaromil Jireš, DVD, Malavida Films.

Alouettes, le fil à la patte (1969) de Jiří Menzel, DVD, Malavida Films.

Valérie au pays des merveilles (1970) de Jaromil Jireš, DVD, Malavida Films.

Coffret Miloš Forman, 4 œuvres de jeunesse, DVD et Blu-ray, Carlotta Films.

Autres références

Un chien andalou (1929) de Luis Buñuel, DVD, Éditions Montparnasse.

L'Âge d'or (1930) de Luis Buñuel, DVD, Centre Pompidou.

Andy Warhol, le pape du Pop Art (2006) de Ric Burns, DVD, Arte Éditions.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

- Peter Hames, *The Czechoslovak New Wave*, University of California Press, 1985.
- Peter Hames, *Czech and Slovak Cinema: Theme and Tradition*, Edinburgh University Press, 2009.
- Eva Zaoralová et Jean-Loup Passek (dir.), *Le Cinéma tchèque et slovaque*, Centre Pompidou, 1996.
- Catalogue du Festival international de films de femmes, Créteil, 1987. Texte de présentation de Jean-Louis Manceau autour de la rétrospective consacrée à Věra Chytilová.

Entretiens et critiques

- Adriano Aprà, «Chytilová parmi les marguerites», *Cahiers du cinéma* n° 174, janvier 1966.
- Michel Ciment, «Annecy : les Tchèques arrivent !», *Positif* n° 92, février 1968.
- Serge Daney, «À propos de Věra Chytilová», *Cahiers du cinéma* n° 193, septembre 1967.
- Serge Daney et Bernard Gidel, «Entretien avec Věra Chytilová», *Cahiers du cinéma* n° 193, septembre 1967.
- Michel Delahaye et Jacques Rivette, «Le champ libre : entretien avec Věra Chytilová», *Cahiers du cinéma* n° 198, février 1968.

- Alain Joubert, «L'espace qu'il nous faut», *Positif* n° 93, mars 1968.
- Entretien avec Antonin Liehm, automne 1967, traduit dans le livre accompagnant l'édition DVD des *Fruits du paradis* (Malavida Films).

SITES INTERNET

La page des *Petites Marguerites* sur le site du distributeur, qui propose notamment le dossier de presse du film ainsi qu'un dossier pédagogique :
↳ <https://www.malavidafilms.com/cinema/lespetitesmarguerites>

Collages d'Alexandre Rodtchenko :
↳ <https://www.wikiart.org/fr/alexandre-rodtchenko>

Exposition des œuvres d'Ester Krumbachová :
↳ <https://www.dum-umeni.cz/en/ester-krumbachova/t8851>

Irène Bonnaud, Bernard Eisenschitz, «Pionnières du cinéma soviétique», présentation de la rétrospective à la Cinémathèque française du 14 au 29 octobre 2020 :
↳ <https://www.cinematheque.fr/cycle/pionnieres-du-cinema-sovietique-578.html>

Transmettre le cinéma

Des extraits de films, des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma.
↳ <https://transmettrelecinema.com/film/petites-marguerites-les>

CNC

Tous les dossiers du programme *Lycéens et apprentis au cinéma* sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée.
↳ cnc.fr/cinema/education-a-l-image/lyceens-et-apprentis-au-cinema/dossiers-pedagogiques/dossiers-maitre

Fatiguées de trouver le monde vide de sens, deux jeunes femmes, une brune et une blonde, décident de semer le désordre et de créer des scandales dans des lieux publics. Elles ne prennent rien au sérieux, dévorent la vie à pleines dents jusqu'à l'écoeurement et mettent en déroute l'ordre social partout où elles passent. Leur périple est raconté avec une liberté de ton et une inventivité formelle inédites, mêlant une multitude de références qui vont du cinéma burlesque au pop art, en passant par le théâtre et le film musical. Cinéaste phare de la Nouvelle Vague tchèque, Věra Chytilová s'autorise toutes les expérimentations, refuse l'ordre narratif, joue avec les couleurs et les sons. Elle construit ainsi un monde où l'entropie et la destruction guettent jusque dans le corps du film, qui semble à tout moment prêt à céder et à s'éparpiller. *Les Petites Marguerites* reste dans l'histoire du cinéma comme un film incontournable des années 1960, à la fois chant libertaire et évocation de la violence du monde.

Directeur de la publication : Dominique Boutonnat | Propriété : Centre national du cinéma et de l'image animée — 291 bd Raspail, 75675 Paris Cedex 14 — T 01 44 34 34 40 | Directeur de collection : Thierry Lounas |
Rédacteurs en chef : Camille Pollas et Maxime Werner | Rédactrice du dossier : Eugénie Zvonkina | Iconographe : Mathilde Trichet | Révision : Capricci Éditions | Conception graphique : module.fr |
Conception et réalisation : Capricci Éditions — 70 rue de Coulmiers, 44000 Nantes — www.capricci.fr | Achievé d'imprimer par Estimprim en 2022.



AVEC LE SOUTIEN
DE VOTRE
CONSEIL RÉGIONAL

capricci
ÉDITEUR DE CINÉMA