

# les petites Marguerites

1966 • 76 min • Tchécoslovaquie • Couleurs et N&B • VERSION RESTAURÉE 2022

Sélection Cannes Classics 2022

Avec Ivana Karbanová, Jiřka Cerhová, Marie Česková

Marie 1 et Marie 2 s'ennuient fermement. Leur occupation favorite consiste à se faire inviter au restaurant par des hommes d'âge mûr, puis à les éconduire prestement. Fatiguées de trouver le monde vide de sens, elles décident de jouer le jeu à fond, semant désordres et scandales, crescendo, dans des lieux publics.

Un poème punk, féministe, débridé et loufoque, aussi psychédélique et pop que subversif et audacieux. Un film majeur des sixties !

Incarnation éclatante de l'inventivité et du talent de la Nouvelle Vague tchécoslovaque, *Les Petites marguerites* est devenu le film mythique du Printemps de Prague et culte dans le monde entier. Věra Chytilová avait alors scandalisé la Nomenklatura à l'Est et époustouffé l'Ouest par sa liberté de ton et son insolence.

Poème féministe surréaliste, dadaïste, psychédélique, sans cesse surprenant, parabole nihiliste, œuvre truculente autant par sa forme que son montage. D'une originalité, d'une insolence et d'une audace étonnantes, agrémentée d'une bande-son brillante et déjantée, une œuvre résolument moderne qui gagne en force à chaque vision.

Figure centrale de la Nouvelle Vague tchécoslovaque, Věra Chytilová choisit, au début de la normalisation en 1968, de rester dans son pays. Malgré une interdiction de tourner de 6 ans, elle fut l'une des rares cinéastes à continuer de faire des films sans renoncer à son impertinence et à sa liberté, toujours avec une originalité décoiffante. Par sa force inébranlable, elle est devenue au fil du temps l'icône d'un féminisme décomplexé.



## La Nouvelle Vague tchécoslovaque

À la fin des années 1950, après que Khrouchtchev ait dénoncé les crimes stalinien et après la violente répression des soulèvements de 1956 en Pologne et en Hongrie, le régime communiste en Tchécoslovaquie se questionne de plus en plus sur lui-même. Au début des années 1960, des auteurs comme Milan Kundera, Ludvík Vaculík, Ivan Klíma, etc., réunis autour de la revue culturelle *Literární noviny*, jadis ardents défenseurs du régime, remettent de plus en plus en cause la nature dictatoriale du système. Une nouvelle génération de cinéastes se forme alors à la fameuse école de cinéma de Prague, la FAMU : Miloš Forman, Jiří Menzel, Ivan Passer, Pavel Juráček, Jan Němec, Jaromil Jireš, Evald Schorm, Jan Schmidt, Juraj Herz... Influencés par la Nouvelle Vague française, ils décident eux aussi de se démarquer de leurs prédécesseurs pour se rapprocher de la réalité. Certains réalisateurs plus âgés comme Vojtěch Jasný ou Karel Kachyňa rejoignent eux aussi le mouvement.

Les genres qu'ils abordent sont variés. La comédie est le genre qui a le plus de succès public, souvent des comédies douces-amères comme *Au feu, les pompiers!* de Forman ou *Trains étroitement surveillés* de Menzel (Oscar du meilleur film étranger en 1968). D'autres films adoptent la forme de la parabole, qu'elle soit tournée vers des sujets contemporains, vers le passé comme dans *L'Incinérateur de cadavres* de Herz, ou qu'elle se situe dans un espace-temps abstrait comme dans *La Fête et les invités* de Němec. Des documentaires inspirés du cinéma-vérité voient le jour, parmi lesquels *Le Plafond* ou *Un Sac de puces* de Chytilová.

Le film de guerre est un genre abordé fréquemment : le régime communiste, dans sa propagande anticapitaliste, voyait d'un œil favorable toute œuvre dénonçant le fascisme, considéré comme un système typiquement occidental. Les auteurs de la Nouvelle Vague s'emparent du genre d'une manière neuve : la distinction entre héros et personnages négatifs s'estompe (*Un Carrosse pour Vienne* de Kachyňa), certains vont ouvertement vers un style narratif expérimental (*Les Diamants de la nuit* de Němec)... C'est dans ce contexte aussi qu'un cinéaste plus âgé comme Karel Zeman, génial auteur de films mêlant le jeu d'acteur aux procédés du cinéma d'animation, crée une série de films antimilitaristes dont la créativité renoue avec le style hautement créatif des avant-gardes de l'entre-deux-guerres (*Le Baron de Crac*).

La période marque l'un des âges d'or de la cinématographie tchèque et voit la création de certaines œuvres majeures, d'ailleurs pas toutes issues de la Nouvelle Vague (*Markéta Lazarová* de František Vlácil). Stimulés par la créativité de ces cinéastes et par leurs nombreux succès internationaux, des réalisateurs de genres mineurs créent alors eux aussi des films particulièrement inventifs. A titre d'exemple, nous pouvons citer la parodie de westerns *Joe Limonade* d'Oldřich Lipský et Jiří Brdečka. Les premières comédies musicales tchèques voient aussi le jour...

Le dégel politique de ces années aboutit en 1968 avec le Printemps de Prague, tentative d'un socialisme « à visage humain ». La censure est abolie et les cinéastes de la Nouvelle Vague se mettent à tourner des films ouvertement critiques envers le régime communiste, *La Plaisanterie* de Jireš, *Chronique morale* de Jasný, *L'Oreille* de Kachyňa ou *Alouettes, le fil à la patte* de Menzel. Ce mouvement est stoppé net après l'invasion du pays en août 1968. Quantité de films sont interdits, certains avant même d'être distribués. Au cours des deux décennies suivantes désignées par le terme de « Normalisation », dans le sens d'un retour aux normes totalitaires, et marquées par une occupation du pays par les armées soviétiques, les principaux représentants de la Nouvelle Vague sont d'abord interdits de travail, puis fortement limités dans les sujets et la forme de leurs films. Nombre d'entre eux comme Forman, Passer, Jasný, Němec... préfèrent s'exiler.

## La réception du film

Si elles sont aujourd'hui unanimement reconnues comme un chef-d'œuvre du cinéma mondial, à leur sortie fin 1966, *Les Petites marguerites* firent scandale auprès des représentants du pouvoir communiste. L'ensemble des cinéastes de la Nouvelle Vague étaient vus avec méfiance par les idéologues du régime, mais avec ce film hautement expérimental, Chytilová se démarquait radicalement de la plupart de ses anciens camarades de classe de la FAMU. La censure, toujours en vigueur malgré le dégel politique de la décennie, tenait les auteurs des films directement responsables de leurs méfaits, et Chytilová se retrouve alors sous une forte pression. Dans un message adressé au Comité central du PC, le directeur de la section cinématographique de l'Etat refuse les répressions à l'égard des cinéastes, mais en même temps, il dénonce catégoriquement tout film trop exigeant, voire incompréhensible pour le public.

À sujet des *Petites marguerites* et d'autres œuvres jugées problématiques, il écrit : « Cet éclectisme philosophique, puisant tour à tour chez Kafka, Proust ou Joyce, est le signe d'une pensée immature, d'une errance idéologique. Cette pensée a pour conséquence que les héros des films sont dénués d'aspects sociaux et d'appartenance de classe et qu'ils deviennent purement artificiels. Cette approche crée d'emblée des obstacles qui empêchent de confronter les vérités explorées avec la vérité de la vie, la vérité de notre société. Ce n'est pas le signe d'une force artistique mais plutôt d'un manque de force de persuasion, quand un artiste en vient à opter pour un langage incompréhensible, à des métaphores et des paraboles. »

En mai 1967, *Les Petites marguerites* et *La Fête et les invités* de Jan Němec, auquel a aussi fortement collaboré Ester Krumbachová, sont la cible d'une attaque virulente de la part d'un député qui demande leur interdiction. Dans un discours au Parlement, il avance entre autres : « Quel enseignement, au niveau du travail, de la politique, du divertissement, peuvent apporter ces rebuts aux masses laborieuses dans les usines, dans les champs, sur les chantiers et sur nos autres lieux de travail ? Je vous le demande, monsieur le ministre de la Défense et monsieur le ministre des Finances : pourquoi donc avons-nous des gardes-frontière qui remplissent leur tâche de combat et empêchent de pénétrer l'ennemi chez nous, tandis que nous versons des sommes royales aux ennemis de l'intérieur, que nous les laissons piétiner et détruire les fruits de notre travail. »

De fait, tout le final du film peut être lu comme une forte critique de la censure et de toute intervention directive à l'encontre de la liberté individuelle. En effet, les filles tentent de réparer les dégâts qu'elles ont occasionné au banquet (un banquet officiel, peut-être un banquet d'Etat), mais elles ne le font pas de leur propre gré. La véritable catastrophe a lieu après que les filles aient tenté de s'amender selon les principes éthiques adéquats : la conformité basée sur l'apathie et sur un manque de conviction est bien plus destructrice que les petits excès auxquels nos héroïnes se sont complues tout au long du film. Malgré toute leur soif de découvertes et de non-conformisme, la société les a rattrapées et les a inexorablement broyées. Or, comme *Les Petites marguerites* ne comportent aucune référence à l'époque où elles furent créées, cette conclusion pessimiste reste valable encore aujourd'hui, quel que soit le contexte politique.

Le film ne fut finalement pas interdit, mais jusqu'à la chute du régime communiste, tous les films de Chytilová ne furent projetés que de façon exceptionnelle, et dans des salles régionales, dans le but qu'ils ne puissent être vu que par le nombre le plus petit possible de spectateurs.

Jean-Gaspard Páleniĉek



malavida présente

# les petites Marguerites

UN FILM DE VĚRA CHYTILOVÁ



# Les petites pétroleuses de Prague

Par Julien Gester - Extraits (paru dans Libération / Next, 26 novembre 2013)

Pour la ressortie des *Petites Marguerites*, de Věra Chytilová, rencontre avec l'une des héroïnes de ce film phare, féministe et presque punk, de la Nouvelle Vague tchèque.

Une merveille retrouvée de la Nouvelle Vague tchèque signée Věra Chytilová, féministe en diable, d'une inventivité folle, punk avant la lettre. Un film dont la forme s'éclate sans cesse dans un fracas coloré, comme portée par une affirmation de liberté jetée à la face du conformisme d'alors, d'un ordre virilo-bourgeois établi(...). Alors que le film ressort aujourd'hui en salle (...), nous avons rencontré à Paris l'une de ses deux interprètes. Jitka Cerhová est aujourd'hui une très élégante dame au français aussi précieux que prudent, qui se souvient combien les *Petites marguerites* ont pu faire dévier sa vie.(...)

## Je ne savais rien de comment on fabrique un film

« Nous n'avions pas accès au scénario, et Věra nous avait choisies pour une attitude, une manière de s'exprimer, un caractère, qui lui laissaient deviner qu'elle pourrait obtenir de nous ce qu'elle désirait. Cela, elle seule le savait, moi je n'en savais rien. J'étais moi-même spontanée, même si je n'étais pas très contente de ce qu'elle me demandait parfois. Comme lorsqu'elle nous a fait jouer recouvertes de suie et que j'ai mis des heures à me laver, en la maudissant ! Ou la séquence du bain de lait – j'avais exigé du lait d'ânesse, mais Věra n'avait pas voulu –, où il nous fallait nous déshabiller (...). Il se trouve que c'était le jour où une journaliste est passée sur le tournage, si bien que suite à son article où elle relatait que je jouais nue, je suis devenue la risée de mon école. (...)

La plupart du tournage s'est déroulée en studio, mais j'ai aussi un souvenir aigu de cette fois où nous jouions à l'aube dans une rue, toutes deux habillées de robes colorées, quand soudain la scène a été traversée par un essaim d'hommes à vélo : des ouvriers qui, à quatre ou cinq heures du matin, se rendaient à l'usine. C'était vraiment la rencontre de deux mondes irréconciliables, et le film rend compte de cela. »

## Le goût de la beauté

« Quand je repense à cette période, je me rends compte que j'ai été si aspirée par la fabrication du film que c'est comme si ma mémoire du reste de ma vie d'alors s'était effacée. Je n'ai aucun souvenir de ce que pouvait être mon existence à Prague pendant ce temps. L'expérience du tournage, en revanche, a certainement changé ma vie. Věra avait conçu les *Petites marguerites* avec la costumière et scénariste Ester Krumbachová, qu'elle venait de rencontrer. Avec le recul, je mesure combien il était extraordinaire à l'époque que ce film soit le fruit de l'imaginaire de deux femmes. Deux femmes d'une créativité, d'une élégance, d'une classe, qui ne ressemblaient à personne d'autre en ce temps-là. (...)

Travailler avec ces femmes eut beaucoup d'influence sur moi. Elles faisaient preuve d'une grande liberté, elles parlaient de choses que j'ai mis des années à comprendre. Il y avait dans l'air, déjà, quelque chose de 68. Věra, plus jeune, avait été mannequin. Elle avait baigné dans l'univers de la mode, et elle en avait retiré un goût très sûr pour les tenues que nous devions porter, ces maquillages sophistiqués dont nous sommes parées dans le film. Elle voulait que tout soit beau, et il y a une élégance qui lui est propre dans la conception même des images. (...) Le film est le miroir de la société telle que Věra la voyait. Nous n'étions que les instruments de ce qu'elle voulait exprimer. Elle avait à la fois des idées extrêmement précises sur tout, et une méthode très libre, qui lui faisait nous demander d'essayer de nouvelles choses à chaque prise. »



## Une société décadente

« Nous deux, ses actrices, étions vraiment les outils de la critique qu'elle voulait mener d'une société assez décadente à l'époque. Par décadente, j'entends que cette société n'avancait plus, elle n'évoluait plus d'aucune manière, quelque chose était désespérément figé. Lorsqu'on nous parlait de l'Ouest, notamment à l'école, on avait l'impression de vivre sur une planète à part. Et je crois que Věra voulait aussi explorer l'idée de destruction. (...) Vous ne pouvez pas imaginer comme ces scènes, où nous foulions au pied la table et les plats d'un fastueux banquet, ont pu choquer dans un pays où les gens faisaient la queue pendant des heures devant les magasins d'alimentation – d'ailleurs je me souviens combien tourner cette scène a été pénible : pas au début, car la nourriture était délicieuse, mais après trois jours, quand régnait une puanteur insoutenable.

Le tournage achevé, j'ai dû retrouver ma vie, rentrer à Liberec pour finir mes études alors que l'école menaçait de m'expulser. *Les Petites marguerites* a été interdit par la censure, et Věra, peu de temps après, a fait l'objet d'une interdiction de tourner pendant plusieurs années – mais je crois qu'elle s'est toujours débrouillée pour y parvenir. (...) Après mon diplôme, à 20 ans, je suis partie travailler dans un bureau. J'ai tenu quatre jours. J'ai filé à Prague où, avant 68, il régnait encore une certaine insouciance. Aujourd'hui, alors que j'y repense, je suis étonnée d'être parvenue à faire tout cela. J'ai l'impression que cette personne, c'était quelqu'un d'autre. »

« J'avoue être plus sensible aux films qui posent des questions fondamentales, même s'ils n'y répondent pas et ne trouveront jamais de réponse, des films qui font avancer un tant soit peu notre connaissance sur nous-mêmes, aussi douloureux cela soit-il. Je respecte les auteurs qui savent ce qu'ils expriment, ceux qui ont vraiment quelque chose à communiquer et ne demande pas la permission pour le faire. »

Jaroslav Kučera, chef-opérateur

« La chose la plus importante est la relation entre au moins deux tons, deux couleurs. Une couleur seule ne veut rien dire, comme l'association aléatoire des couleurs n'a pas de sens. Et pourtant, le résultat est parfois loin de ce que l'on avait imaginé. *Les Petites marguerites* en est un exemple intéressant. Je voulais utiliser les couleurs afin de dénigrer certaines choses ; disons que je n'avais aucune intention de créer quelque chose d'esthétiquement beau. Mais assez rapidement, il s'est trouvé que le rapport des choses entre elles créa une esthétique que je n'avais pas prévue. »

Jaroslav Kučera

« Ce que j'aimerais vraiment, ce serait que les discussions d'avant tournage aient lieu entre le réalisateur, le chef opérateur et le compositeur pour définir la nature de la forme finale du film – et non pas que les choses soient dictées à l'avance par une seule personne et que les différents éléments se superposent en couches successives, comme une grande pièce montée. C'est cette approche-là que j'ai vraiment appréciée dans le travail sur *Les Petites marguerites* avec Věra et Ester Krumbachová. »

Jaroslav Kučera

« Je me souviens qu'aux examens d'entrée à la FAMU, on m'a demandé, comme question obligatoire, pourquoi je voulais faire des films, et j'ai répondu : "Parce que les films qu'on fait aujourd'hui ne me plaisent pas." Je les trouvais ennuyeux, trop scolaires, trop parfaits. Car moi-même, je suis imparfaite. Ce qui m'amuse, c'est l'improvisation, c'est d'inventer autre chose encore que le scénario. A chaque tournage, j'ai toujours été à l'affût de ce qui se passait autour, à la recherche d'éléments qui pourraient être parlant quant au sujet traité. J'ai toujours su ceci : qu'il n'y a pas de règles. Et que je dois tout savoir à l'avance, mais principalement pour ne pas avoir à le respecter. »

Věra Chytilová

« Les erreurs ne me dérangent pas. Ce qui me dérange, c'est l'ennui. Quand les choses sont trop répétitives. Quand on refait une prise, j'exige des acteurs qu'ils essaient quelque chose de différent, qu'ils la fassent à leur manière. Ils ne doivent pas être prêts à répondre : je déteste quand on voit qu'un acteur attend son tour. Je le tuerais. Car il doit être à l'écoute. Je veux voir des êtres humains à l'écoute, qui m'entendent, qui réagissent. »

Věra Chytilová

« Lorsque j'ai été interdite de travail, j'avais deux enfants en bas âge, ce qui m'a aidé. Et nous vivions avec mes parents, mon père venait d'être frappé d'un infarctus et je devais le mener en rééducation. J'avais donc beaucoup à faire. Et dans mes temps libres, j'allais protester au Comité central du PC. Parce que je n'avais rien à perdre : ma richesse, je l'avais à la maison. »

Věra Chytilová



# Biographie

Věra Chytilová naît le 2 février 1929 à Ostrava. Après des études inachevées d'architecture à Brno (1948-1949), elle travaille comme dessinatrice technique et assistante de laboratoire, avant de devenir mannequin. Elle découvre le monde du cinéma grâce à son premier mari, le photographe Karel Ludwig qui l'introduit aux studios Barrandov. Jusqu'en 1957, elle y alterne des petits travaux – clapman, scripte, assistante à la réalisation – et mène ainsi un apprentissage du cinéma par la pratique.

En 1957-1962, elle est une des premières femmes à étudier la réalisation à l'académie de cinéma de Prague, la FAMU. Elle se fait remarquer dès ses films d'étudiante et termine ses études par *Le Plafond* (1961) sur la vie d'un mannequin. Elle enchaîne avec la fiction documentaire, *Un sac de puces* (1962) sur la vie d'apprenties dans un pensionnat, le destin de deux femmes dans *Quelque chose d'autre* (1963) et participe au film manifeste de la Nouvelle Vague tchécoslovaque *Les Petites Perles au fond de l'eau* (1965) avec *Bistrot « Le Monde »*. Avec *Les Petites marguerites* (1966), elle abandonne définitivement le style de caméra vérité propre à la Nouvelle Vague et réalise une œuvre expérimentale et frondeuse qui lui vaut une reconnaissance mondiale. Elle trouve alors deux de ses plus fidèles collaborateurs avec la costumière et scénariste Ester Krumbachová et le chef opérateur Jaroslav Kučera, deux autres icônes. En 1969, elle tourne une coproduction tchécoslovaque-belge *Les Fruits du paradis*, parabole biblique où elle radicalise encore son langage cinématographique.

Avec l'écrasement du Printemps de Prague en 1968 et l'arrivée de la « Normalisation », marquant un retour aux normes totalitaires, elle est frappée d'une interdiction de travailler qui va durer six ans. Au cours de cette période, elle se consacre à sa famille, tournant occasionnellement des publicités télévisées sous un faux nom. Elle peut recommencer à tourner en 1976, avec *Le Jeu de la pomme*. Elle se dédie plus systématiquement au film documentaire (*Prague – cœur agité de l'Europe*, 1984). Malgré l'oppression dont elle continue à être victime, elle réussit à imposer son style personnel à des films dont les thèmes sont parfois des compromis : *Panelstory* (1979), traite de la construction de cités HLMs, *La Calamité* (1981) prend pour prétexte une avalanche en montagne... Elle réitère le succès artistique des *Petites marguerites* notamment avec *L'Après-midi bien tardif d'un faune* (1983). Elle maintient son regard critique et iconoclaste même après la Révolution de velours : son premier film de l'après-1989, *L'Héritage* (1993), est un brûlot satirique sur la privatisation qui a lieu alors dans le pays. *Pasti, pasti, pastičky* (1998) raconte la vengeance d'une femme violée sur ses assaillants – un concepteur publicitaire et un ministre de l'Environnement. Après 1989, Chytilová mène également une importante carrière de documentariste. En 1992, elle est reçu en France les insignes de Chevalier des arts et des lettres. Elle meurt en 2014.

« Nous avons basé le film sur la confrontation suivante : quelque chose peut être esthétiquement beau et en même temps être une image d'anéantissement. Sans l'esprit, rien n'est possible. La même chose peut être positive ou négative. Tout dépend du point de vue et de ce que vous voulez faire passer. De toute façon, tout commence par la naissance et s'achève par la mort. Ce qui importe, c'est ce qui se trouve entre les deux. Or, est-ce seulement plaisir et rigolades ? Ou quelque chose de plus encore ? Et si oui, de quoi s'agit-il, puisque tout nous parle de néant ? »

Věra Chytilová

« Je crois – et c'est aussi ce qui nous a été enseigné à la FAMU – que la création cinématographique doit être utile. Elle doit contribuer à notre vie, aider à voir nos problèmes, comprendre les choses. »

Věra Chytilová

