

les petites MARGUERITES

LE FILM
MYTHIQUE
DU PRINTEMPS
DE PRAGUE

UN FILM de
VERA CHYTILOVÀ

INGÉNUES
INSOLENTES
INCONTRÔLABLES
LIBRES !



Les petites marguerites

Dossier pédagogique

1. Věra Chytilová : Parcours d'une combattante	p. 3
2. « Etre à l'affût de sa propre évolution » : propos de Věra Chytilová	p. 4
3. Les fleurs du printemps : la Nouvelle vague tchèque	p. 7
4. Les petites marguerites – analyse de l'œuvre	p. 8
• Analyse narratologique	
• Le film scène par scène	
• Analyse du final du film	
• Analyse stylistique – Le choix des couleurs	
• Le travail du caméraman	
• Un film féministe ?	
• La musique et les effets sonores	
• Le collage	
5. Filmographie sélective en prolongement des Petites marguerites	p.19
6. Filmographie de Věra Chytilová	p. 22
7. Prix reçus par le film	p. 23
8. Diaporama de photos du film	p. 25
9. Annexes	p. 28
Annexes 1 p.28	
• Interview de Vera Chytilová par Jacques Rivette et Michel Delahaye	
• « Les métamorphoses de l'impuissance » : critique de Paul-Louis Martin	
Annexes 2 p.43	
• Interview de Ester Krumbachova par Antonin Liehm	
• Interview de Jaroslav Kučera par Antonin Liehm	
Annexes 3 p.54	
• Les personnalités de la nouvelle vague par Stanislava Přádná	
• Les diamants du miracle par Antonin Liehm	

VERA CHYTILOVA : Parcours d'une combattante

Věra Chytilová naît le 2 février 1929 à Ostrava, une des grandes villes à l'Est de la République tchèque. 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 auprès de ses amis aux studios de Barrandov. Elle remporte un rôle secondaire dans le double film *L'Empereur du boulanger / Le Boulanger de l'empereur* de Martin Frič (1951) aux côtés d'une des grandes stars du cinéma et du théâtre tchèque, Jan Werich. Après quoi, jusqu'en 1957, elle alterne à Barrandov les petits travaux – clapman, scripte, assistante de la réalisation (*Les Enfants perdus*, Miloš Makovec, 1957) – et mène ainsi un apprentissage par la pratique.

En 1957-1962, elle est une des premières femmes à étudier la réalisation à l'académie de cinéma FAMU de Prague, dans la classe d'Otakar Vávra. Elle se fait remarquer dès ses films d'école *La Rue verte* (1960) et *Jeu de chats* (1960). Elle termine ses études par le film *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 une pension close et sur la confrontation de deux sorts féminins avec *Quelque chose d'autre* (1963) puis participe au film manifeste de la Nouvelle vague tchécoslovaque *Les Petites Perles au fond de l'eau* (1965) avec le court métrage *Le Bistrot* « *Le Monde* ». Ce film reste d'ailleurs le meilleur document consacré à l'artiste Vladimír Boudník.

Avec *Les Petites marguerites* (1966), elle abandonne définitivement le style de cinéma-vérité propre à toute partie de la Nouvelle vague et réalise une œuvre hautement expérimentale qui lui vaut une reconnaissance mondiale. Elle trouve alors deux de ses plus fidèles collaborateurs en la personne de la costumière et scénariste Ester Krumbachová et du caméraman Jaroslav Kučera, qui deviendra son second mari.

En 1969, elle tourne dans 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 durera 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* (le film ne sera distribué qu'en 1978). Et revient au documentaire auquel elle se dédit plus systématiquement (*Le Temps est impitoyable*, 1978 ; *Prague – cœur agité de l'Europe*, 1984 ; etc.). 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 d'époque (*Panelstory* ou *La Naissance d'une cité*, 1979, traite de la construction de nouvelles cités de HLM, *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 fiction de l'après-1989, *L'Héritage ou Putainlesgarsgutentag* (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 tortionnaires – un concepteur publicitaire et un ministre de l'Environnement. *Chassés du paradis* (2001) constitue une réflexion sur la liberté et *Bons moments sans garantie* (2006) est une mosaïque de récits dramatiques et comiques sur le sort humain. Après 1989, Chytilová mène également une importante carrière de documentariste.

En 1992, elle est reçue en France les insignes de Chevalier des arts et de lettres. Elle est aujourd'hui âgée de 84 ans.



« Etre à l'affût de sa propre évolution » : PROPOS de VERA CHYTILOVA

J'ai fait un an d'études d'architecture à Brno, et puis je me suis enfuie pour des raisons de cœur. J'avais rencontré un homme qui était architecte, mais qui vivait à l'étranger et qui s'occupait de faire passer la frontière aux enfants des émigrés. Nous avons fait connaissance, nous sommes tombés amoureux l'un de l'autre, et je l'ai ramené à la maison en annonçant que j'allais partir avec lui pour Bruxelles. Mon père était radicalement contre, il s'est fâché. C'était une vraie guerre : je l'ai menacé de m'enfuir de la maison, je refusais de me faire dicter quoi que ce soit. Finalement, mon père a confié à cet homme l'argent nécessaire pour préparer mon trousseau, l'homme est parti pour Prague et nous n'en avons plus eu de nouvelles. Mon père s'est réjoui, comme s'il avait eu raison, qu'il avait compris dès le début qu'il s'agissait d'un escroc au mariage. Et puis, deux jours après, j'ai reçu un biffeton de prison qui m'apprenait qu'il avait été arrêté et qu'il était emprisonné à Prague, rue Bartolomějská. J'y suis donc allée. Il y avait une grande queue avec des gens qui apportaient de petits paquets. Et quand ce fut mon tour, on m'a dit : « Vous avez votre convocation ? » – « Non, je n'en ai pas. Mais mon fiancé est ici. » – « Ah oui, mais il vous faut une convocation. » Et on m'a mis dehors. Or, c'était un passage, et le guichet se trouvait vers le milieu du passage. Alors, je me suis élancée et j'ai traversé tout le passage et me suis retrouvée dans la cour. Tout s'est mis à sonner, les portes de cette cour intérieure se sont mises à s'ouvrir, et deux flics ont accouru. Ils se sont emparés de moi et m'ont pris sur leurs épaules. Moi, je leur donnais des coups de pieds : « Laissez-moi ! Ne me touchez pas ! » Et ils me portaient vers l'intérieur, ce qui était exactement ce que je voulais. On montait un escalier et contre nous descendait quelqu'un qui s'est mis à dire : « Qu'est-ce que c'est, qu'est-ce qui se passe ici ? » Et je lui ai dit : « Ils m'ont attrapée. Je suis venue voir telle personne et on veut m'en empêcher... » Et lui de répondre : « Ah... » En fait, c'était justement son enquêteur... On ne l'a relâché de prison que dix ans plus tard. Mais alors, j'avais déjà été mariée à Karel Ludwig, j'avais eu le temps de divorcer, et j'étudiais à la FAMU.



J'ai trouvé une chambre en collocation dans le quartier pragoise de Libeň. La propriétaire était une veuve, toutes ses chambres étaient louées et elle m'a loué une chambre où habitait déjà une fille à qui il manquait une jambe. Cette fille travaillait même le weekend, dans un atelier de textile. Je suis allé l'y voir et ce jour-là, deux personnes étaient venues, un homme et une femme, pour choisir des vêtements pour un défilé de mode. Ils m'ont vue et m'ont demandé si je ne voulais pas porter des robes lors de salons. C'est là que j'ai fait connaissance avec Jiří Brdečka, Ludwig et Jan Werich et c'est comme ça que j'ai décroché un rôle dans *Le Boulanger de l'empereur*. Et c'est comme ça que j'ai découvert le cinéma. En arrivant aux studios, j'ai compris que ça, ça m'intéressait. Parce que j'ai toujours beaucoup lu, j'étais attirée par les beaux-arts, et tout cela se trouvait réuni au cinéma. Et grâce au *Boulanger de l'empereur*, j'ai eu la chance de me retrouver au cœur de cette société d'artistes. J'ai fait connaissance avec Jiří Trnka.

Je savais quand avaient lieu les projections spéciales des meilleurs films de l'époque. Elles avaient lieu dans des clubs pour un public choisi et souvent, les films n'étaient pas achetés et étaient renvoyés aux vendeurs. Mais il n'y avait pas un seul navet, là.



Jiří Brdečka m'a fait savoir que je pouvais postuler pour un poste de clapman. J'ai donc appris à faire clap. La première fois, je me suis coincé le pouce et il a fallu recommencer. Et puis, ça tourne, on regarde les acteurs, on écoute. Et moi, à un moment, j'ai dit : « *Stop.* » Le caméraman a automatiquement arrêté la caméra. Et tout le monde de se demander : « *Qui a dit stop ?* » D'une petite voix, j'ai dit : « *Moi.* » « *Mais pourquoi ?* » « *Je croyais que quiconque peut dire stop s'il voit que quelque chose ne va pas.* » Et on me dit : « *Mais ça va pas non ? Qu'est-ce qui n'allait pas ?* » « *Les acteurs jouaient mal.* »

Au début, on y discutait de choses qui m'intéressaient énormément. Et puis, avec le temps, je me suis rendu compte que c'était du blabla, que ça se répétait sans arrêt. J'avais appris à connaître toutes les citations, de Camus etc., qu'on s'y lançait. Et j'ai senti que je commençais à stagner, que je ne pouvais plus continuer comme ça. Je n'allais rien y apprendre de neuf, j'avais besoin d'avancer. Et c'est comme ça que je me suis présentée aux examens d'entrée à la FAMU, comme seule femme. Et je crois que je me suis placée en dernière position.

Je me souviens qu'aux examens d'entrée à la FAMU, on m'a demandé, comme question obligée, pourquoi je voulais faire des films, et que 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 d'autres choses encore que ce qui est dans le scénario. A chaque tournage, j'ai toujours été à l'affut 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.

Les erreurs ne me dérangent pas. Ce qui me dérange, c'est l'ennui. Quand les choses sont trop pareilles. Quand on refait une prise, j'exige des acteurs qu'ils essaient quelque chose de différent, qu'il la fasse 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.

L'histoire du film doit porter sa signification. Sinon, je n'ai aucun désir de raconter des histoires. Elles ne m'intéressent pas. L'histoire n'est qu'une concession nécessaire vis-à-vis du spectateur, pour accrocher le spectateur, pour que ça soit suffisamment attractif pour lui, pour que ça intéresse même le plus grand des imbéciles. Mais même les imbéciles moins grands doivent y trouver quelque chose qui puisse les satisfaire. En ce sens, l'histoire doit porter le sens du film. Car pourquoi on tourne des films ? Parce que, dans nos sociétés, il y a tel ou tel problème.

J'ai toujours été attirée par toutes sortes d'expérimentations. Et quand j'ai rencontré Jaroslav Kučera lors de la préparation des Petites Marguerites, nous avons tout de suite commencé à réfléchir à un thème qui nous permettrait d'essayer toutes les possibilités du langage cinématographique. Parce que nous avons conscience du fait que le cinéma devrait exprimer des choses indicibles en d'autres langages artistiques. Nous avons l'impression que les films n'étaient trop souvent que du théâtre filmé en quelque sorte, et qu'ils ne cherchaient pas à agir sur le spectateur, sur son évolution, son développement, de manière visuelle. Puis nous avons fait connaissance d'Ester Krumbachová, qui avait ses propres visions, ses propres rêves. La rencontre avec Krumbachová a été essentielle pour moi. C'est alors que j'ai compris que chaque scène doit être conçue de façon sémantique, consacrée à un certain sens.



Et ce fut donc une étroite collaboration entre trois personnes qui ne se connaissaient pas à l'origine, mais qui en étaient venues à très bien s'entendre professionnellement. Nous prenions plaisir à donner de l'espace à l'autre pour que chacun ait la possibilité de s'exprimer dans une liberté totale, tout en veillant à ce que ça reste parlant pour le public normal.

Je venais de quitter la Cité U et je faisais n'importe quoi avec la fille avec laquelle j'habitais. L'idée de départ était donc de capter le style de vie de ces jeunes filles tant que j'en savais quelque chose. Le style de vie de ces étudiantes qui veulent s'amuser, qui ignorent comment, qui s'ennuient, qui aiment les farces pratiques, qui sont jolies ou intéressantes à regarder, qui ont le sens de l'humour, etc. Et qui, ce faisant, touchent aux frontières de l'existence et détruisent certaines valeurs.



Kučera était lui aussi venu du monde des beaux-arts, il avait un fibre d'artiste. Il faisait des tests chez lui, à la maison. Je l'avais vu filmer des images de structures végétales projetées sur le visage d'une statue par exemple. Il faisait des collages aussi, il passait son temps à découper des choses dans les journaux et à en faire des assemblages. Et je me suis dit qu'il était dommage que ce n'était là que de l'art pour l'art, que ce n'était pas mis au service d'une signification ultérieure. Quelque chose qui exprimerait la destruction et où ce langage fonctionnerait pleinement, et de manière sensée.

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 ?

Lorsque je me suis rendue aux Etats-Unis pour la première Semaine du cinéma tchécoslovaque, au Lincoln Center, j'ai fait connaissance avec Andy Warhol. Je me suis rendue à la Factory et lui et ses amis étaient très surpris d'apprendre que nous avions un scénario pour Les Petites Marguerites. Que tous les dialogues avaient été écrits. Une improvisation qui ignore où elle va et quel sens elle a ne m'intéresse pas. Vous devez savoir et être concentré sur ce que vous voulez exprimer. Mais il fait rester libre au moment de l'élaboration, être à l'affût de sa propre évolution, dans le cours d'une journée, dans le cours de sa vie. Il y a des moments où on est stupide, et sans idée. C'est alors qu'on va regarder le scénario. Mais celui-ci n'est qu'une bouée de sauvetage de dernier recours.



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 aux rééducations. J'avais donc beaucoup à faire. Et dans mes moments 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.

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.

Propos issus du documentaire de Martin Šulík Zlatá šedesátá Věra Chytilová, 2011.

© PrvníVeřejnoprávní s.r.o., Česká televize, Slovenský filmový ústav, CinemArt a.s., UPP

Les fleurs du printemps : la Nouvelle vague tchèque

À la fin des années 1950, après que Khrouchtchev eut dénoncé les crimes staliniens et après la répression violente des soulèvements de 1956 en Pologne et en Hongrie, le régime communiste en Tchécoslovaquie commence à se questionner de plus en plus sur soi-même. À partir du 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. Parmi eux, nous pouvons citer des auteurs tels que Miloš Forman, Jiří Menzel, Ivan Passer, Pavel Juráček, Jan Němec, Jaromír Jireš, Evald Schorm, Jan Schmidt, Juraj Herz... Influencés par la Nouvelle vague française, ils décident eux aussi de se démarquer de leurs prédécesseurs et empruntent un style jugé plus proche de la réalité, avec une vision philosophique moins simpliste. 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, avec des œuvres qui sont souvent des comédies douces-amères comme par exemple *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 comme dans *Le Retour du fils prodigue* de Schorm, 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. Cependant, 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, 1966), certains films de guerre de l'époque virent plus ouvertement vers un style narratif expérimental, mettant à bas les déterminations d'espace et de temps (*Les Diamants de la nuit* de Němec, 1964)... 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 (par exemple *Chronique d'un fou* (1964) situé pendant la Guerre de Trente ans).

La période marque un des âges d'or de la cinématographie tchèque et voit la création de certaines œuvres majeures, qui ne sont d'ailleurs pas toutes issues de la Nouvelle vague, comme par exemple le film *Markéta Lazarová* (1967) de František Vlácil. C'est à cette époque aussi que fait ses débuts le grand réalisateur de films d'animation surréalistes Jan Švankmajer qui ne se rattache pas lui non plus à la Nouvelle vague, même si certains de ses films s'en rapprochent par certains éléments (*L'Appartement*, *Le Jardin...*).

Stimulés par la créativité des cinéastes de la Nouvelle vague et par leurs nombreux succès internationaux, des réalisateurs de genres mineurs créent alors eux aussi des films particulièrement inventifs. À titre d'exemple, nous pouvons citer la parodie de westerns *Joe Limonade* d'Oldřich Lipský et Jiří Brdečka. Les premières comédies musicales tchèques voient le jour (*Les Vieux de la houblonnière* de Ladislav Rychman, *Si mille clarinettes...* de Ján Roháč et Vladimír Svítáček)...

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, comme par exemple *La Plaisanterie* de Jireš, *Chronique morave* 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... préférèrent s'exiler.

LES PETITES MARGUERITES

éléments d'analyse

Analyse narratologique

Les Petites Marguerites se présentent en apparence comme une comédie. Cependant, comme c'est presque toujours le cas dans l'œuvre de Chytilová à travers des formes plus ou moins implicites ou symptomatiques, le film est porteur d'une critique sociale et politique. Chytilová marie là des thèmes intemporels avec l'analyse d'un style de vie donné – celui de la jeunesse, et plus précisément des jeunes femmes de son époque. Les gags du film, le mouvement stylisé des comédiennes, le rythme parfois accéléré de l'image, ainsi que la musique, renvoient aux films comiques des origines du cinéma : nul besoin de paroles pour comprendre les sketches burlesques que mettent en place les deux protagonistes du film (certaines scènes du film sont donc muettes). A la fin, nous assistons même à une bataille de tartes à la crème. Mais derrière cette façade se cache une réflexion sur des thèmes socio-politiques plus complexes.

Parallèlement à cette parenté avec le genre comique, *Les Petites Marguerites* portent en elles les principes formels du cinéma expérimental. Ainsi, le film est organisé à la fois de manière abstraite (organisation à l'aide de couleurs, de formes et de mouvements de caméra, autant sur la base de motifs que travaillés comme des variations) et de manière associative (sur la base d'amoncellement d'images sans logique apparente où le sens naît justement du mariage de ces dernières). De fait, l'impression qu'a le spectateur est celle de passer librement à travers le récit du film, un récit constitué de scènes dont l'ordre pourrait être interchangeable sans que la signification du film en soit modifiée, comme si seuls existaient l'*ici* et le *maintenant*. En ce sens, l'agencement classique propre aux films comiques est remplacé par une forme abstraite où l'association de scénettes comiques à des expressions visuelles purement créatives suscite un effet de distanciation. Ce modèle formel rend difficile l'élaboration d'hypothèses d'interprétation : le spectateur ne cherche qu'avec peine des liens logiques entre les différentes scènes. L'absence de relations de cause à effet entraîne un déplacement du comportement des héroïnes à un niveau symbolique – le système narratif, basé sur une forme abstraite, constitue ainsi la principale particularité du film.



Les Petites Marguerites sont dénuées de fil narratif au sens classique. Le style domine entièrement la narration, qui se plie à une fragmentation rythmique basée sur des parentés métaphoriques. Si le film n'offre pas d'unité de temps et d'espace, sa construction maintient néanmoins une apparence de développement linéaire dans le temps. Le contexte est signalé par les images de guerre qui apparaissent en introduction et en conclusion du film. Les images d'archives représentant des conflits guerriers et des explosions ancrent l'œuvre dans la seconde moitié du 20^e siècle. La durée totale du film est de 74 minutes. Or, la durée du récit n'est pas nettement délimitée et seuls quelques indices – notamment les vêtements portés par les deux jeunes filles – portent à croire qu'il s'agit là de plusieurs semaines, tout au plus de quelques mois. L'espace a lui aussi ses délimitations. Si l'on ne compte pas les scènes situées dans un espace imaginaire, on pourrait lister les lieux suivants : la chambre d'une des deux filles, un res-



restaurant et des toilettes publiques, la gare, la piscine, la campagne et la salle d'un cabaret. Les liens entre ces espaces ne sont pas définis et les déplacements des jeunes filles entre eux se font en dehors du récit.

Nous pourrions comparer le modèle narratif du film à un poème qui ferait revenir régulièrement un vers en guise de refrain, comme c'est le cas du *Corbeau* d'Edgar Allan Poe par exemple, avec son « Never more », voire qui emploierait des procédés de variations pour des passages plus étendus. On peut voir le refrain des *Petites marguerites* dans les scènes lyriques de piscine, dont l'effet est renforcé par leur caractère monotone et répétitif. Tout comme pour *Le Corbeau*, ce refrain n'est pas uniforme, mais revient à chaque fois légèrement modifié. Puis, les événements qui suivent les scènes de piscine se mettent eux aussi à se répéter, avec toujours de nouvelles nuances. A ce caractère mécanique renvoient les toutes premières images du film, avec leurs rouages mécaniques. On pourrait également rapprocher ce modèle à celui des jeux de société où les joueurs jouent chacun son tour. L'échange qui revient lui aussi comme un refrain du film « Qu'importe ? – N'importe ? » fait également penser aux règles d'un jeu.



La narration ne fait le plus souvent qu'effleurer la surface des choses : nous suivons les actions des jeunes filles, mais non leur motivation intérieure, ni même leur psychologie. Leur comportement hautement stylisé les fixe dans une attitude de pose faussement naïve. Le spectateur n'a que quelques informations à leur sujet, somme toute très superficielles, et les échanges que mènent les deux héroïnes ne lui en apprennent que très peu à leur sujet : fragmentaires et hors contexte, ils sont souvent constitués de formules toutes faites ou de jeux de mots du genre « Pas le mort, il s'en fiche fort » ou « Elle est vieille, votre vieille ? ». De fait, si l'on excepte que Marie I a un emploi et que la chambre où les héroïnes logent est inscrite à son nom, les deux filles sont pratiquement interchangeables. Par ailleurs, le récit comporte volontairement plusieurs trous flagrants qui ne seront comblés pas même au dénouement. Ainsi, nous ignorons à quoi pensent les filles lorsqu'elles constatent que « La dépravation est partout en ce monde. », pourquoi elles ont l'impression que personne ne les comprend, d'où elles viennent, qui elles sont, si elles ont de la famille, si elles sont sœurs ou non, quel est l'objectif de leurs actions... Par ailleurs, si le scénario du film les présente sous les noms de Marie I et Marie II, ces prénoms n'apparaissent à aucun moment du film.

Les épisodes de la piscine instaurent les normes formelles du film. Les jeunes filles y sont le plus souvent assises ou allongées et leur posture donne une impression de marionnettes laissées de côté, impression renforcée dans la première de ces scènes par les grincements de bois que l'on entend dans la bande-son à chacun de leur mouvement. Lorsque les jeunes filles mènent un dialogue, celui-ci est concis et fait de formules lapidaires proches de slogans. Ces scènes ne comportent aucun événement-clé pour la narration. Par contre, elles constituent un tremplin pour le travail novateur du caméraman Jaroslav Kučera. L'esthétique instaurée ainsi inclut un montage associatif, une combinaison de pellicule noir et blanc et de couleur, des relations guère naturelles entre image et son, et des modifications dans les couleurs de l'image cinématographique. Ce faisant, les méthodes employées pour modifier la couleur de l'image ne se répètent jamais tout au long du film : Kučera emploie à chaque fois de nouvelles formules esthétiques pour faire avancer la narration.



À côté de l'illustre caméraman Jaroslav Kučera – futur mari de la réalisatrice – Chytilová s'est ici allouée la collaboration

d'une autre figure majeure de la cinématographie tchèque, la scénariste, costumière et décoratrice Ester Krumbachová. En continuité avec ses œuvres précédentes, Chytilová apporte un regard cru et finement observateur sur le quotidien de ses deux protagonistes. De fait, les épisodes où domine un style laconique et précis sont principalement le fait de Chytilová : les scènes au restaurant, aux toilettes publiques, à la gare. C'est dans ces scènes aussi qu'ont lieu les principales confrontations entre hommes et femmes – et la question de l'individualité, notamment de la femme, traverse toute l'œuvre de Chytilová comme un fil rouge. Par opposition, les scènes qui ont lieu dans la chambre des filles portent la claire marque du style de Krumbachová. Elles sont pleines d'un symbolisme lié aux couleurs, avec des costumes marquants et de riches décorations. Les accessoires y sont choisis avec un soin particulier, porteurs de sens métaphorique et de liens symboliques. Ces scènes sont stylisées de façon parfois excessive, et le maquillage expressif des jeunes filles y rappelle celui de la tragédie antique.



Pour son premier long métrage, Chytilová souhaitait dépeindre le quotidien de deux jeunes filles à un moment charnière de leurs vies, vers la fin de l'adolescence, avant d'entrer pleinement dans le train-train de la vie active : un moment où tout est encore possible et où les normes sociales n'ont pas encore bridé leur spontanéité. Cette thématique sociale, en partie autobiographique, est alors en phase avec les œuvres précédentes de la réalisatrice, notamment *Le Plafond*, *Un sac de puces* ou *Quelque chose d'autre*. Mais en rencontrant Krumbachová et en découvrant les expérimentations formelles auxquelles s'adonne en privé Kučera, Chytilová décide de laisser tomber tout ce qu'on lui a enseigné à l'école de la FAMU et de réaliser ce dont elle rêve depuis qu'elle a décidé de faire du cinéma : une œuvre qui profiterait pleinement des possibilités du cinéma, forme d'art faisant intervenir toutes les autres – image, son, écriture... – et qu'aucune d'entre ces dernières ne saurait apporter individuellement. La liberté des auteurs du film doit être totale : c'est ici l'occasion pour eux d'aller jusqu'au bout de leurs expérimentations formelles. De fait, il ne s'agira plus de donner une image fidèle du quotidien des jeunes filles, dans le style caméra-vérité propre à une partie de la

Nouvelle vague tchèque – même s'il en reste des traces dans le film : le parler quelque peu irritant des filles, leurs chewing-gums, la chambre dont elles semblent être colocataires, le fait que les deux protagonistes sont jouées par des actrices non professionnelles, la scène avec le chef de gare qui, de toute évidence, est un véritable chef de gare interpellé sur place par l'équipe du film... En réfléchissant avec Ester Krumbachová au thème du film lors de sa préparation, un déplacement essentiel s'opère : le véritable thème du film sera la destruction, sous toutes ses formes, aussi bien matérielle (objets détruits, tentatives de suicide, assassinat final des jeunes filles...) que spirituelle (dépravation des héroïnes, torture émotionnelle qu'elles imposent aux hommes, violence commise sur elles par la société...).

Le film scène par scène

Alors qu'apparaît le générique de début, à l'écran alternent, au rythme de la musique, des images de rouages mécaniques avec des images de bombardements ou d'attaques guerrières. La liaison de ces deux groupes de séquences, sans lien apparent, font naître une signification nouvelle : tout comportement schématique mène à la catastrophe.

Une fois le générique de début achevé, les images de rouages mécaniques font place à la première séquence de piscine. En signe de son ennui, Marie II se cure le nez, instaurant la tonalité burlesque du film, Marie I joue de la trompette. Leurs mouvements s'accompagnent de grincements et rappellent les mouvements mécaniques de quelque automate. Le montage renforce cette impression lorsque l'image des deux jeunes

filles alterne avec des images de scènes de guerre. La structure du montage fait apparaître que le comportement schématique est symptomatique de la machine autant que de ces deux jeunes filles. Dans leur dialogue stylisé, les filles décident d'être dépravées, à l'image du monde où tout n'est que dépravation. Leurs mots-clés de leur conversation dadaïste sont « personne » et « rien ». Le récit du film est mis en branle par un jeu destructeur lancé par le cri de Marie II « N'importe ? » et par la claque que lui donne Marie I.

Suivant le mouvement de la chute de Marie II, une brusque coupe de montage déplace l'action dans un espace imaginaire, en couleurs, soulignant l'absence d'unité d'espace du film. Au son d'une musique joyeuse dont les accents Renaissance renvoient à des temps éloignés, les deux jeunes filles dansent sous un pommier couvert de fruits, au sein du jardin du paradis. Marie II cueille une pomme en référence à la parabole du péché originel, qui accompagnera les deux filles jusqu'à la fin de l'œuvre. La question « Qu'est-ce que tu as ? » nous transpose vers la scène suivante, dans la chambre des filles. Aux murs sont accrochés des pages d'un herbier – signe que la scène précédente était une vision imaginaire de la réalité. Les filles portent des vêtements de la même couleur que dans la vision du jardin, mais leurs nuisettes sont moins riches. Marie II recrache un reste du fruit : ce n'est plus une pomme, mais le noyau d'une pêche. Alors qu'elle le recrache, nous entendons un tictac sonore qui rappelle celui d'une bombe à retardement. Marie II prend des ciseaux et découpe la housse de couette, le tictac qui marque le décompte des secondes se fait plus rapide : le processus de destruction a commencé.



Suit une brève scène à la piscine (le lien se fait par le motif à carrés noirs et blancs du tapis de la chambre qui se retrouve dans les maillots des filles). Marie I demande « Et après ? », et Marie II lance sa couronne de fleurs à l'eau. Nous entendons le bruit de l'eau, mais dans l'image suivante, à la place de la couronne, c'est un homme qui flotte à la surface de l'eau. Les jeunes filles mettent en jeu leur honneur, symbolisé par la couronne de fleurs.

Sans lien visuel ou sonore direct, la scène suivante représente la première variation sur le thème « coucher pour manger ». Un homme d'âge avancé invite une des jeunes filles au restaurant dans l'espoir de pouvoir obtenir d'elle des faveurs érotiques. La seconde feint d'être la sœur de la première, s'invite au repas et en profite pour se goinfrer. Les jeunes filles testent ainsi la patience du séducteur pour voir jusqu'à où il sera capable d'aller tant qu'on fait miroiter devant ses yeux la prospective d'une relation sexuelle. Une fois repues, les filles ont prévu un autre piège destiné à les débarrasser de l'homme. Elles l'entraînent à la gare et le font monter dans le premier train qui part.

Après cette première succession d'épisodes « chambre – piscine – restaurant », le même modèle narratif va se répéter avec de légères variantes deux fois encore pendant les deux premiers tiers du film, introduisant des effets visuels toujours nouveaux. Avec deux exceptions : la première intervient après la première série « chambre – piscine – restaurant », comme pour fêter la première réussite des filles, et la seconde juste avant le festin final.

La scène du cabaret n'apporte rien du point de vue narratif, mais offre à Jaroslav Kučera l'occasion de développer tout un travail de colorations et de virages photographiques. Lorsque les filles s'enivrent, l'image vire ainsi du rouge à l'orange, du jaune au vert, etc. Vue avec le recul, cette scène s'offre à une mise en contexte historique. En effet, la chanteuse Eva Pilarová qui chante dans cette scène, grande star des libérales années 1960, fut une des artistes poursuivies par le régime lors de la période dite de « normalisation » qui suivit l'invasion de la Tchécoslo-

vaquée par les armées du Pacte de Varsovie. La scène est ponctuée par les cris et sifflements du public d'un match de sport. Le sport, et notamment les matchs où la Tchécoslovaquie s'opposait à l'URSS, étaient à l'époque suivis par une grande partie de la population opprimée, pour qui les victoires des équipes nationales représentaient de minces compensations pour leurs souffrances. Dans ce contexte, nous pouvons mentionner le championnat du monde de hockey de 1949 où la Tchécoslovaquie remporta la médaille d'or, mais qui fut suivi par l'emprisonnement des principaux joueurs tchèques, ou celui de 1969 où la Tchécoslovaquie battit l'URSS à deux reprises, et qui entraîna une vague de manifestations antisoviétiques dans le pays. Dans la scène, les sifflements semblent s'adresser aux deux jeunes filles, mais vu *a posteriori*, la rencontre de la voix d'une chanteuse discréditée avec le cri du public représente une protestation contre les interventions à l'égard des libertés personnelles selon le dictat soviétique.

La séquence qui marque la fin de l'alternance « chambre – piscine – restaurant » se déroule à la campagne. Elle est introduite par la déclaration : « On doit tout essayer. » Les deux filles en sont arrivées au degré maximal de leur dépravation – ce qui est symbolisé par des plans de déchets industriels et de fruits moisies. Il s'agit pour elles à présent de tenter de répondre à leurs interrogations sur le sens et la nature de l'existence (scène précédente, dans la baignoire), à travers une sorte de retour aux sources. Par analogie à la scène du jardin du paradis, le jardinier dont l'apparente indifférence à leur égard irrite les deux filles, pourrait symboliser Dieu. Nous revoyons les mêmes rouages mécaniques qu'au début, comme si c'était là que se trouvait l'origine de l'ordre des choses. A travers des répliques comme « Il aurait au moins pu nous engueuler. », « Il n'a même pas eu pitié de nous. » ou « Qu'est-ce qu'on fait ici, en fait ? » (C'est-à-dire : au monde), c'est la question de la liberté qui est posée.

Avant d'en venir à la grandiose catastrophe finale du film, Chytilová opère une récapitulation des principaux mots-clés qui ont dominé les différentes sections de la narration :

- « C'est bien d'être chez soi. »
- « Meurs, meurs, meurs... »
- « Je brûle, tu brûles, il brûle, nous brûlons... »
- « Tu sens comme la vie s'enfuit... »
- « Ne sois pas si méchante avec moi, tu sais combien je t'aime... »
- « Que deviendrons-nous ? »
- « Nous n'avons aucune preuve de rien. »

Le festin final, alors que les filles découvrent une grande table de fête couverte de mets, représente l'aboutissement des différentes scènes de restaurant. La marche funéraire de Wagner que l'on entend constitue un néfaste présage. Si elles commencent par goûter par petits bouts, elles en finissent par dévorer tous les plats, non pas par faim, mais par amusement. Notons que tout au long du film, la nourriture est un motif omniprésent, symbolisant la soif qu'ont les filles de tout essayer dans la vie. Même dans la scène d'intimité qu'a Marie II avec un jeune homme, la potentielle scène d'amour vire au grotesque quand elle lui demande s'il n'aurait pas quelque chose à manger. Après avoir goûté au fruit défendu, leur appétit insatiable représente à la fois une attitude hautement créative, expérimentale et pleine de curiosité vis-à-vis de l'existence. En même temps, il reflète leur volonté de tout marquer de leur présence destructrice. Une fois tous les délices marqués, elles en viennent à danser sur la table et à se balancer sur le lustre de cristal, jusqu'à ce qu'advienne leur inévitable chute.





L'épilogue du film est à nouveau amené par un montage qui ne respecte pas l'unité de lieu : suivant leur mouvement de chute, les deux filles tombent du lustre directement dans de l'eau où elles se noient. La première réaction est de les aider. Mais alors, accompagné des bruits d'une machine à écrire, le texte suivant apparaît petit à petit à l'écran : « Serait-il possible de reconstruire ce qui a été détruit ? Même si on leur donnait cette possibilité, ça finirait comme ça, dans le meilleur des cas. » Et pour cause de leur dépravation, les filles sont relâchées à l'eau. L'apparition soudaine d'un point de vue extérieur à celui des filles renforce l'effet cruel de la scène : en effet, jusqu'à présent, toute la narration avait été menée par le biais d'un interprète invisible dont la voix ne s'était jamais faite entendre. La mesure d'omniscience de la narration s'était limitée aux seules informations dont disposait les deux filles : le spectateur ne pouvait connaître que ce que voyaient

les deux protagonistes. Marie I et Marie II sont d'ailleurs présentes dans toutes les scènes du film, à une exception près : la scène où Marie II se déshabille devant le jeune homme – une exception motivée par des besoins de crédibilité réaliste car, d'ordinaire, on est seul, à deux, lors de ce type de situation intime. Pour aussi irritantes qu'elles aient pu être au cours du film, le spectateur se surprend à ressentir de la pitié à l'égard des deux filles à l'idée de les voir froidement abandonnées à la noyade.

Dans la scène suivante, qui figure l'hypothèse d'une chance donnée aux deux filles de se racheter, nos héroïnes retournent dans la salle de banquet, vêtues de vieux journaux attachées par des ficelles en signe de pénitence. Elles s'affairent avec des mouvements accélérés de façon grotesque et chuchotent qu'elles veulent travailler, être gentilles et heureuses. Mais qu'elles soient sincères ou qu'elles feignent de vouloir s'amender, il s'avère qu'elles n'en sont pas capables : elles accomplissent les gestes exigés, mais ne font qu'empiler sur la table de la porcelaine et du verre cassés et remplir les plats d'infestes tas de restes. Et d'ailleurs, elles ne sont pas sûres s'il s'agit là encore d'un jeu ou non. La scène les dénigre définitivement, mais constitue à la fois une dénonciation de tout pathos moraliste.

Le tictac de la bombe à retardement se fait à nouveau entendre alors que les filles « corrigées » s'allongent sur la table. La boucle se clos : Marie II se gratte le nez dans un geste qui renvoie à la scène initiale du film, Marie I croise les mains de la même manière. Et le narrateur autoritaire de les anéantir en faisant tomber sur elles le lustre, alors que suivent rapidement des images de bombardements et d'explosions comme au tout début. Le film s'achève à la manière d'une véritable tragédie grecque, suivant le schéma classique en cinq parties : exposition (introduction des jeunes filles et de leur décision d'être dépravées), collision (épisodes des restaurants), crise (destruction du grand banquet), péripétie (hypothèse de leur amendement) et catastrophe (leur mort). En guise de bruits de machine à écrire, ceux d'une mitrailleuse retentissent pendant que le texte suivant apparaît : « Ce film est dédié à ceux qui ne s'indignent que de la salade piétinée. »

Analyse du final 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 démarquaient 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 PCT intitulé « Certains problèmes de la

création cinématographique tchécoslovaque », le directeur de la section cinématographique de l'Etat, Alois Poledňák, tend à refuser les répressions à l'égard des cinéastes, mais en même temps, il dénonce catégoriquement tout film trop exigeant, voire incompréhensible pour le public. Au 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 le héros des films sont a priori dénués d'aspects sociaux et d'appartenance de classe et qu'ils deviennent des schémas 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, des paraboles, qui ne font qu'obscurcir le vrai sens de l'œuvre cinématographique, et qui admettent des interprétations multiples. »

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 du député Jaroslav Pružinec, 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 internes, que nous les laissons piétiner et détruire, monsieur le ministre de l'Agriculture, les fruits de notre travail. » La phrase énigmatique qui s'affiche à l'écran à la fin des *Petites Marguerites*, avec ses salades piétinées, prend son sens dans ce contexte de double langage idéologique, tel que l'a analysé Czesław Miłosz, par exemple, dans son essai *La Pensée captive*. 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 commis sur le banquet (un banquet officiel, peut-être un banquet d'Etat), mais elles le font non pas de leur propre gré, mais parce que l'ordre leur en est donné d'en haut. Et 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 complu 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 de ses rouages mécaniques. 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.

Analyse stylistique - le choix des couleurs

Les costumes et les décorations, si frappants dans les *Petites Marguerites*, sont l'œuvre d'Ester Krumbachová. Cette artiste fut une des personnes centrales de la Nouvelle vague tchèque, marquant de sa présence toute une série de films parmi les plus intéressants des années 1960. Pour *Les Petites Marguerites*, le style



visuel du film repose principalement sur les couleurs principales du spectre visible : le rouge, le noir et le blanc dominent le film, à côté du vert, du bleu et du jaune. Dans les scènes à la piscine, les deux jeunes filles sont vêtues de bikinis à carreaux noirs. Ce motif qui rappelle celui de l'échiquier se retrouve également sur leur tapis de bain, sur le tapis et sur les murs de leur appartement. Un échiquier en référence au jeu auquel s'adonnent les filles. Celles-ci sont aussi vêtues de noir et de blanc lors des scènes au restaurant : lors des deux premiers repas, l'une est en noir, l'autre en blanc – lors du renier repas, elles portent des robes à points qui s'agrandissent à l'aide d'un effet de montage lorsque les filles embrassent le vieillard. Enfin, le motif de l'échiquier est répété sur la robe de la femme qui se trouve à bord du train entre le premier séducteur et Marie I.

Le rouge et le blanc sont les couleurs des costumes dans la scène imaginaire qui se déroule au jardin du paradis. Le rouge semble représenter la passion qui va aiguiller les deux jeunes filles : celle du désir de goûter au fruit défendu. La robe blanche que porte Marie II symbolise l'innocence et la virginité, de même que la couronne de fleurs qu'elle a sur la tête. Il s'agit donc d'un jeu de forces opposées, de la passion diabolique et de la pureté angélique.

Vertes sont les pommes qui se déversent sur le sol de la chambre des filles et que l'on retrouvera à plusieurs reprises tout au long du film. Le vert domine aussi dans la scène où Marie II est allongée sur un gazon artificiel posé sur le lit qu'entourent de grandes feuilles. Marie II porte alors une robe vert clair, Marie I une robe vert foncé, puis une robe de chambre d'un vert plus sombre encore. A un moment de la scène, Marie I hésite entre un cornichon et une pomme – deux aliments verts, symbolisant chacun un autre sexe. Ce n'est pas un hasard si elle délaisse le cornichon pour la pomme, symbole de féminité et de fécondité.

Le travail du caméraman

Le jeu des couleurs est présent aussi dans le travail du caméraman Jaroslav Kučera, qui a tenté pour *Les Petites Marguerites* d'arriver à une expression visuelle autonome, basée sur la couleur justement, et sur la structure de l'image cinématographique. Une des méthodes les plus fréquentes est la coloration des prises de vues en noir et blanc à l'aide de filtres placés devant l'objectif, à l'aide de coloration chimique de la pellicule ou par virage photographique – un traitement chimique intervenant lors du développement, où l'argent de l'image est partiellement remplacé par un composé métallique. Lors du virage, la pellicule développée est plongée dans un liquide de couleur. Au final, les parties sombres resteront noires, tandis que les parties claires prendront la tonalité de la couleur appliquée. Pour la coloration, la couleur est ajoutée dès le moment du développement : ainsi, le schéma de couleur est au contraire le plus visible sur les parties sombres, tandis que les parties claires restent pratiquement intactes. Nous trouvons ainsi dans le film des scènes aux teintes jaunes, rouges, bleues et vertes. Dans une des scènes à la piscine, Kučera va jusqu'à combiner deux couleurs en même temps. La teinte jaune fut obtenue par l'application d'un filtre de couleur devant l'objectif, la teinte bleue par coloration au moment du développement. Et le résultat, fortement pop'art, n'est pas sans rappeler les estampes en couleur d'Andy Warhol...

Souvent, l'emplacement de la caméra joue aussi un rôle sémantique important. Nous pouvons prendre comme exemple une autre scène à la piscine, très brève, où les deux filles ne font que rire



bêtement, en-dessous d'un homme allongé. La scène ne comporte aucun dialogue et l'attention du spectateur est entièrement portée vers l'image et le rire des filles. Le cadrage ingénieux, une grande profondeur de champ et la disposition des personnages dans l'image ont visuellement réduit la taille de l'homme pour représenter la vision féministe de la réalisatrice et le regard dédaigneux que portent sur les hommes les deux protagonistes.

Un film féministe ?



Le thème de la relation homme-femme traverse l'ensemble du film, qui constitue une critique virulente de la partie masculine de l'humanité. La dénonciation des hommes est présente dans le fil narratif : les hommes sont infidèles à leurs épouses en rencontrant les jeunes filles. Mais elle est présente aussi dans le style du film, à travers la destruction qu'opère la réalisatrice du langage patriarcal classique du cinéma. Nous trouvons une autre scène à l'effet semblable que celle où l'homme de la piscine est « rapetissé » lorsque les deux filles noient la photographie d'un homme musclé dans leur baignoire. Selon les théories féministes, la présence de la femme à l'écran représente l'absence du phallus. *Les Petites Marguerites* vont plus loin encore dans une séquence qui a lieu dans la chambre des filles et qui semble être un happening avec le feu. Au cours de cette séquence, les héroïnes jouent avec des aliments dont la forme rappelle les parties génitales masculines : cornichon, petit pain, banane, saucisse, œuf... Une menace de castration se fait présente lorsqu'elles se mettent à découper ces fruits. Le tout au son des douces paroles d'amour qu'adresse le jeune homme par téléphone à « Juliette ». Ce prénom renvoie bien sûr à l'archétype de l'histoire d'amour, *Roméo et Juliette* de Shakespeare, comme si Chytilová ne voyait jusque dans la poésie lyrique qu'un simulacre de désir érotique.

À noter que si les deux héroïnes passent le gros du film à narguer les hommes, toutes les variations de tension entre les sexes sont discrètement présentes dans le film : dans une scène au restaurant, on aperçoit une femme habillée en homme, puis deux hommes en train de se prendre dans les bras.

Des années plus tard, dans le documentaire *A la recherche d'Ester* que lui dédia Chytilová, Ester Krumbachová dira que son seul regret par rapport aux *Petites Marguerites* est d'avoir eu recours à deux protagonistes féminins aussi jeunes. Ce choix était bien sûr motivé par l'idée de départ du film (la vie quotidienne de deux jeunes filles), et dans le film tel qu'il fut réalisé, les deux personnages, avec leur jeunesse inconsciente, à la fois irritants et attachants, servent finalement de parfait contre-point au style expérimental du film, de sorte que le spectateur ne s'ennuie jamais. Mais avec le recul, Krumbachová jugera que la présence de deux jeunes filles, parées de costumes magnifiquement pop et superbement décalés (les accessoires de mode en métal rouillé), voire presque entièrement dévêtues, représentait une concession, un élément aux limites du kitsch, par lequel il s'agissait d'aguicher le spectateur pour retenir son attention...

La musique et les effets sonores

Le motif de la désintégration se retrouve dans l'absence d'unité entre l'image et la bande son. Cela a déjà été montré à plusieurs reprises : la narration est envahie par des sons et de la musique sans lien apparent au récit du film. Cette relation guère naturelle entre l'image et le son frappe dès le générique de début : les images de rouages mécaniques sont accompagnées d'une musique martiale au tambour et à la trompette, tandis que les images guerrières sont soulignées par le silence. Ne rien entendre sur des images qui appelleraient plutôt le bruit suscite de la tension. Nous avons mentionné la séquence à la piscine où les gestes des jeunes filles provoquent des grincements de bois. Le bruit de tictac, symbolisant l'écoulement du temps qui reste avant la catastrophe du final, sont presque toujours aussi sans lien logique avec ce qui se passe à l'écran. Lorsque les filles font le décompte alphabétique de leurs prétendants abusés, c'est le son d'une machine à écrire qui se fait entendre, comme par métonymie – la machine à écrire renvoyant à leur activité de catalogage.

hormis la scène du cabaret et celle avec le jeune homme qui joue au piano, la musique n'a presque jamais sa source dans l'action à l'écran, et les protagonistes ne peuvent pas l'entendre. Souvent la musique s'accompagne de bruits, comme dans la scène du premier départ du train où une musique de village jouée par deux trompettes est entendue parallèlement avec un cliquetis métallique simulant le bruit du train. Dans la scène où le jeune homme vient sonner à la porte des jeunes filles, une machine à écrire est utilisée en guise d'instrument de percussion. Parfois, la musique s'apparente au bruit, comme pour le xylophone que l'on entend lors d'une des scènes aux toilettes. Elle simule le rythme de la respiration – ou de l'écoulement du gaz – dans la scène de tentative de suicide de Marie II. Parfois, elle sert à créer une distance par rapport à la réalité, comme dans la scène du jardin du paradis. L'emploi récurrent du clavecin contribue à situer le film en-dehors d'une temporalité bien définie. Pour certaines séquences, la musique renvoie au cinéma burlesque, comme dans la scène du cabaret ou dans celle du troisième départ de train (ce renvoi est alors renforcé par les mouvements accélérés des personnages). Dans d'autres scènes, à travers telle pièce faisant penser à un piano mécanique ou telle autre, jouée au carillon, elle contribue à souligner le caractère mécanique de l'action.

Pour la musique des *Petites Marguerites*, Chytilová a fait appel à deux musiciens aux styles bien différents. Jiří Šlitr était le compositeur attitré du principal théâtre-cabaret de l'époque, le mythique Semafor. Jiří Šust, lui, a étudié à Moscou auprès de maîtres aussi prestigieux qu'Alexandre Goldenweiser et Grigory Ginzburg pour le piano et Dmitri Kabalevski pour la composition, avant de devenir un des compositeurs majeurs de musiques de films en Bohême. Cette collaboration est pour beaucoup dans la multiplicité des styles musicaux du film. En effet, s'il s'agit souvent de danses, celles-ci constituent un collage bien varié : danse ancienne dans le jardin du paradis, charleston dans le cabaret, rock'n'roll quand les filles montent les escaliers du restaurant, danse orientale lorsqu'elles écoutent le jukebox... Quand elle n'a pas d'accents militaires, la musique a souvent un caractère joyeux : elle accompagne le jeu visuel du film et fait contraste avec le cynisme des héroïnes. En même temps, la marche militaire et la danse renvoient toutes deux à nouveau au principe mécanique. Sans doute, le mot-clé est bien ici celui du collage. Parfois, la musique est coupée brusquement selon le montage du film, comme dans la scène où les filles observent le jardinier. A plusieurs reprises, elle utilise des extraits d'œuvres d'autres compositeurs (Brahms pour le happening avec le feu, Wagner pour le festin final), tout comme le collage en beaux-arts a recours à des sources disparates. Et en ce sens, la musique rejoint pleinement un autre des principaux principes stylistiques du film.



Le collage

Les Petites Marguerites sont parsemées de séquences où des images de détails de plantes, de déchets industriels, de lettres etc. sont insérées dans le flot de telle ou telle scène dans un rythme rapide, de manière à former des collages visuels. Ainsi, lorsque le jeune homme tente de séduire Marie II, qui ne pense qu'à manger, la scène est constamment interrompue par des collages d'images de papillons. L'effet est de détourner l'attention vers un élément extérieur à l'intimité de la scène, tout en renvoyant à un motif sexuel – selon l'expression communément répandue où la collection de papillons sert d'excuse transparente pour attirer une femme chez soi. Le même procédé est employé par exemple dans la scène où les deux jeunes filles se demandent si elles ont déjà berné un ou plusieurs hommes pour chaque lettre de l'alphabet. Quelqu'un sonne à la porte et le bruit de la sonnette s'accompagne d'un collage de numéros (autant de numéros de téléphone que de prétendants déçus). Par métonymie, cette association signifie au spectateur que la personne qui sonne à la porte est elle aussi un de ces prétendants.

C'est aussi au collage que renvoie le montage qui relie des séquences spatialement dissociées à l'aide d'un son, d'un objet, ou du mouvement d'un personnage. C'est le cas de Marie II qui tombe à la piscine et dont la chute se termine dans le jardin du paradis, de la pomme cueillie dans le jardin du paradis mais mangée dans la chambre, de la chute commencée dans la salle du banquet et qui se termine dans l'eau etc.

Enfin, dans une des séquences les plus surprenantes du film, les deux héroïnes n'en viennent-elles pas à se découper elles-mêmes et à se recoller en mille petits morceaux ?



Filmographie sélective en prolongement des Petites Marguerites

Films expérimentaux tchèques

- *Une promenade sans but*, d'Alexander Hackenschmied, 1930
- *La Lumière perce les ténèbres*, d'Otakar Vávra et František Pilát, 1930
 - *L'Œil magique*, de Jiří Lehovec, 1939
- *Les Bulles de savon vivantes*, d'Irena et Karel Dodal, 1936
 - *Structures informelles*, de Petr Skala, 1969
 - *Catharsis*, de Miroslav Janek, 1977
- *L'Éducateur de peur*, de Pavel Marek et Roman Včelák, 1989
 - *Adam Kadmon*, de Martin Čihák et Jan Daňhel, 1993
 - *Neo-B*, de Martin Blažíček, 1997

Films auxquels a collaboré Ester Krumbachová

- *Les Diamants de la nuit*, de Jan Němec, 1964 (costumes)
- *Le cinquième cavalier, c'est la peur*, Zdeněk Brynych, 1964 (scénario, costumes)
 - *Vive la république*, de Karel Kachyňa, 1965 (costumes)
- *La Fête et les invités*, de Jan Němec, 1965 (scénario, conception, décorations)
 - *Pension pour célibataires*, de Jiří Krejčík, 1967 (décorations)
 - *Esope*, de Rangel Vulchanov, 1969 (costumes)
- *Le Marteau des sorcières*, d'Otakar Vávra, 1969 (scénario, décorations)
 - *L'Oreille*, de Karel Kachyňa, 1970 (décorations)
- *Valérie au pays des merveilles*, de Jaromil Jireš, 1970 (scénario, décorations)
 - *L'Arche des fous*, d'Ivan Balaďa, 1970 (costumes, décorations)
- *Des chiens et des hommes*, d'Evald Schorm, 1971 (costumes, décorations)
- *L'Après-midi bien tardif d'un faune*, de Věra Chytilová, 1983 (scénario)
 - *Strata*, de Geoff Steven, 1983 (scénario)
- *Marian*, de Petr Václav, 1996 (costumes, décorations, assistance à la conception du film)

Le pop'art au cinéma

- *The Great Society*, de Fred Mogubgub, 1960
- *Kachi kachi yama*, de Tadanori Yokoo, 1965
- *Marionettes in Masks*, de Keiichi Tanaami, 1965
- *Open Score*, de Robert Rauschenberg et Alfons Schilling, 1966
 - *Chelsea Girls*, d'Andy Warhol et Paul Morrissey, 1966
- *Qui êtes-vous, Polly Maggoo ?*, de William Klein, 1966
 - *Le Vagabond de Tokyo*, de Seijun Suzuki, 1967
 - *Jeu de massacre*, d'Alain Jessua, 1967
 - *Le Point de non-retour*, de John Boorman, 1967
- *2 ou 3 choses que je sais d'elle*, de Jean-Luc Godard, 1967
- *Kusama's Self-Obliteration*, de Jud Yalkut et Yayoi Kusama, 1967
 - *Le Corbeau et le renard*, de Marcel Broodthaers, 1967
 - *Tapping Toes*, de Red Grooms, 1968-70

- *Abid*, de Pramod Pati, 1970
- *Le Grand Départ*, de Martial Raysse, 1972
- *Orange mécanique*, de Stanley Kubrick, 1971
- *Umano non umano*, de Mario Schifano, 1972
- *Daddy*, de Niki de Saint Phalle et Peter Whitehead, 1973

Films féministes

- *Assunta spina*, de Gustavo Serena et Francesca Bertini, 1915
- *Where Are My Children ?*, de Philips Smalley et Lois Weber, 1916
- *La Souriante Madame Beudet*, de Germaine Dulac, 1923
 - *Trois dans un sous-sol*, d'Abram Room, 1927
- *Le Village du péché*, d'Olga Preobrazhenskaya, 1928
- *Jeunes filles en uniforme*, de Leontine Sagan, 1931
 - *L'Élégie d'Osaka*, de Kenji Mizoguchi, 1936
 - *Une Femme se rebelle*, de Mark Sandrich, 1936
 - *Dance, Girl, Dance*, de Dorothy Arzner, 1940
- *Meshes of the Afternoon*, de Maya Deren et Alexander Hackenschmied (crédité sous le nom de Hammid), 1943
 - *Jacke wie Hose*, d'Eduard Kubat, 1953
- *Le Désert rouge*, de Michelangelo Antonioni, 1964
 - *La Grande Ville*, de Satyajit Ray, 1964
 - *Water Sark*, de Joyce Wieland, 1965
- *Questa volta parliamo di uomini*, de Lina Wertmüller, 1965
 - *Le Groupe*, de Sidney Lumet, 1966
 - *Fuses*, de Carolee Schneemann, 1964-67
 - *Subjektitüde*, de Helke Sander, 1967
 - *Les Filles*, de Mai Zetterling, 1968
 - *La Fiancée du pirate*, de Nelly Kaplan, 1969
 - *Wanda*, de Barbara Loden, 1970
 - *Lions Love*, d'Agnès Varda, 1970
- *Growing Up Female*, de Jim Klein et Julia Reichert, 1971
- *Aggettivo donna*, film collectif d'Annabela Miscuglio et de onze autres auteurs, 1971
 - *La Vie rêvée*, de Mireille Dansereau, 1971
- *The Other Side of the Underneath*, de Jane Arden, 1972
 - *Nathalie Granger*, de Marguerite Duras, 1972
 - *Lives of Performers*, d'Yvonne Rainer, 1972
 - *Season of the Witch*, de George Romero, 1972
- *Travaux occasionnels d'une esclave*, d'Alexander Kluge, 1973
 - *A Gay Day*, de Barbara Hammer, 1973
- *Céline et Julie vont en bateau*, de Jacques Rivette, 1974
- *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles*, de Chantal Ackerman, 1975
 - *Semiotics of the Kitchen*, de Martha Rosler, 1975
 - *Adoption*, de Márta Mészáros, 1975
- *Les Enigmes du Sphinx*, de Laura Mulvey et Peter Wollen, 1977
 - *Trois femmes*, de Robert Altman, 1977
 - *Daughter Rite*, de Michelle Citron, 1979
- *Comment se débarrasser de son patron*, de Colin Higgins, 1980
- *Les Années de plomb*, de Margarethe von Trotta, 1981
 - *Autopsie d'un crime*, de Robert Greenwald, 1984

- *Die Praxis der Liebe*, de Valie Export, 1985
 - *Working Girls*, de Lizzie Borden, 1986
 - *Kali*, de Birgit et Wilhelm Hein, 1987-88
 - *Les Accusés*, de Jonathan Kaplan, 1988
- *La Servante écarlate*, de Volker Schlöndorff, 1990
- *Epouses et concubines*, de Zhang Yimou, 1991
 - *Thelma et Louise*, de Ridley Scott, 1991
 - *Orlando*, de Sally Potter, 1992
- *La Leçon de piano*, de Jane Campion, 1993
- *Deux femmes*, de Tahmineh Milani, 1999
 - *Romance*, de Catherine Breillat, 1999
- *Moolaadé*, d'Ousmane Sembene, 2004
 - *Vera Drake*, de Mike Leigh, 2004

Le cinéma et la nourriture

- *Fatty cuisinier*, de Roscoe Arbuckle, 1918
- *Christmas in Connecticut*, de Peter Godfrey, 1945
- *Le Roman de Mildred Pierce*, de Michael Curtiz, 1945
 - *La Cuisine au beurre*, de Gilles Grangier, 1963
- *Qu'il était bon mon petit français*, de Nelson Pereira dos Santos, 1971
 - *Charlie et la chocolaterie*, de Mel Stuart, 1971
- *Le Charme discret de la bourgeoisie*, de Luis Buñuel, 1972
 - *Pain et chocolat*, de Franco Brusati, 1972
 - *La Grande Bouffe*, de Marco Ferreri, 1973
 - *Soleil vert*, de Richard Fleischer, 1973
- *Le Fantôme de la liberté*, de Luis Buñuel, 1974
 - *Sweet Movie*, de Dušan Makavejev, 1974
 - *Je, tu, il, elle*, de Chantal Akerman, 1974
 - *L'Aile ou la cuisse*, de Claude Zidi, 1976
- *My Dinner with André*, de Louis Malle, 1981
 - *Eating Raoul*, de Paul Bartel, 1982
 - *Tampopo*, de Juzo Itami, 1985
 - *The Stuff*, de Larry Cohen, 1985
 - *Gens de Dublin*, de John Huston, 1987
- *Le Festin de Babette*, de Gabriel Axel, 1987
 - *Bad Taste*, de Peter Jackson, 1987
- *Les Epices de la passion*, d'Alfonso Arau, 1989
- *Delicatessen*, de Jean-Pierre Jeunet et Marc Caro, 1991
 - *La Nourriture*, de Jan Švankmajer, 1993
 - *301/302*, de Park Cheol-su, 1995
 - *Salé, sucré*, d'Ang Lee, 1994
 - *Le Festin chinois*, de Tsui Hark, 1995
 - *Le Dîner*, d'Ettore Scola, 1998
 - *Otesánek*, de Jan Švankmajer, 2000
- *La Graine et le mulet*, d'Abdellatif Kechiche, 2007



Filmographie de VERA CHYTILOVA

films de fiction

- 1960 : *Monsieur Ka* (court métrage)
- 1960 : *Jeu de chats* (court métrage)
- 1961 : *Le Plafond* (court métrage)
- 1962 : *Un sac de puces* (court métrage,
réuni en 1963 avec *Le Plafond* pour former
le long métrage *Un Sac de puces au plafond*)
- 1963 : *Un Sac de puces au plafond*
- 1963 : *Quelque chose d'autre* (court métrage)
- 1965 : *Les Petites Perles au fond*
(court métrage *Le Bistrot « Le Monde »*)
- 1966 : *Les Petites Marguerites*
- 1969 : *Les Fruits du paradis*
- 1973 : *Les Copains* (film télévisé)
- 1976 : *Le Jeu de la pomme*
- 1979 : *Panelstory ou La Naissance d'une cité*
- 1981 : *La Calamité*
- 1983 : *L'Après-midi bien tardif d'un faune*
- 1987 : *La Cabane aux loups*
- 1987 : *Le Bouffon et la reine*
- 1988 : *Un Coup par-ci, un coup par-là*
- 1992 : *L'Héritage ou Putainlesgarsgutentag*
- 1998 : *Pasti, pasti, pastičky*
- 2001 : *Chassés du paradis*
- 2006 : *Bons moments sans garantie*

films documentaires

- 1960 : *La Rue verte* (court métrage)
- 1961 : *Comptines* (court métrage)
- 1974 : *Une Poignée de rides*
- 1978 : *20. MSVB 78*
- 1978 : *Le Temps est impitoyable*
- 1981 : *Forman contre Chytilová*
- 1984 : *Prague – cœur agité de l'Europe*
- 1990 : *TGM le libérateur*
- 1991 : *Mes Praguais me comprennent*
- 1992 : *Le Paradis du cœur*
- 1992 : *Jiří Kodet vu par Věra Chytilová*
- 1993 : *Où donc, mesdemoiselles ?*
- 1993 : *Ce que l'on a*
- 1993 : *La Vie du chanteur d'opéra Eduard Haken
selon Věra Chytilová*
- 1994 : *La Tentative et l'erreur d'Ivan Vyskočil*
- 1995 : *Le Bâtard*
- 1997 : *Comment on vit avec les morts
selon Věra Chytilová*
- 1997 : *Comment on vit à bord du Posázavský
pacifik selon Věra Chytilová*
- 2000 : *Envolées et chutes*
- 2003 : *Trója – changements dans le temps*
- 2005 : *A la recherche d'Ester*
- 2006 : *Pères d'âge mûr*
- 2007 : *Les Semeuses de trouble*
- 2009 : *L'Amour tchèque*
- 2009 : *L'Amour jaloux*
- 2010 : *L'Amour artistique*
- 2011 : *A demi sombre – Les Princesses de l'amour*
- 2011 : *Inventaire de Febio :
Radovan Lukavský a Jiří Kodet*
- 2011 : *Inventaire de Febio :
Iva Janžurová et Miroslav Donutil*
- 2011 : *Inventaire de Febio :
Jaroslav Foglar et les campeurs*
- 2011 : *Inventaire de Febio :
Ecce homo et Vie avec les morts*



Les Petites marguerites

1967

Grand prix au 10^e festival international de Bergame

1967

**Prix Trilobit du Fond du cinéma et de la télévision tchèque FITES
décerné à Věra Chytilová et Jaroslav Kučera**

1967

**Récompense décernée à Jaroslav Kučera par la direction
de la Cinématographie tchécoslovaque pour le plus grand succès de l'année 1966
(aux côtés de 9 autres films)**

1968

Prix d'excellence au 6^e concours international UNIATEC de Bruxelles

1969

Grand prix de l'Union des critiques de cinéma belges

1969

**classé parmi les 15 meilleurs films de l'année 1968 par l'Union
des critiques de cinéma finlandais**

Le Corbeau d'Edgar Allan Poe (Extraits)

« Alors cet oiseau d'ébène, par la gravité de son maintien et la sévérité de sa physionomie, induisant ma triste imagination à sourire : « Bien que ta tête, — lui dis-je, — soit sans huppe et sans cimier, tu n'es certes pas un poltron, lugubre et ancien corbeau, voyageur parti des rivages de la nuit. Dis-moi quel est ton nom seigneurial aux rivages de la Nuit plutonienne ! » Le corbeau dit : « Jamais plus ! » »

Je fus émerveillé que ce disgracieux volatile entendît si facilement la parole, bien que sa réponse n'eût pas un bien grand sens et ne me fût pas d'un grand secours ; car nous devons convenir que jamais il ne fut donné à un homme vivant de voir un oiseau au-dessus de la porte de sa chambre, un oiseau ou une bête sur un buste sculpté au-dessus de la porte de sa chambre, se nommant d'un nom tel que *Jamais plus !*

Mais le corbeau, perché solitairement sur le buste placide, ne proféra que ce mot unique, comme si dans ce mot unique il répandait toute son âme. Il ne prononça rien de plus ; il ne remua pas une plume, — jusqu'à ce que je me prisse à murmurer faiblement : « D'autres amis se sont déjà envolés loin de moi ; vers le matin, lui aussi, il me quittera comme mes anciennes espérances déjà envolées. » L'oiseau dit alors : « Jamais plus ! »

Tressaillant au bruit de cette réponse jetée avec tant d'à-propos : « Sans doute, — dis-je, — ce qu'il prononce est tout son bagage de savoir, qu'il a



pris chez quelque maître infortuné que le Malheur impitoyable a poursuivi ardemment, sans répit, jusqu'à ce que ses chansons n'eussent plus qu'un seul refrain, jusqu'à ce que le *De profundis* de son Espérance eût pris ce mélancolique refrain : Jamais, jamais plus !

Mais, le corbeau induisant encore toute ma triste âme à sourire, je roulai tout de suite un siège à coussins en face de l'oiseau et du buste et de la porte ; alors, m'enfonçant dans le velours, je m'appliquai à enchaîner les idées aux idées, cherchant ce que cet augural oiseau des anciens jours, ce que ce triste, disgracieux, sinistre, maigre et augural oiseau des anciens jours voulait faire entendre en croassant son *Jamais plus* !

Je me tenais ainsi, rêvant, conjecturant, mais n'adressant plus une syllabe à l'oiseau, dont les yeux ardents me brûlaient maintenant jusqu'au fond du cœur ; je cherchais à deviner cela, et plus encore, ma tête reposant à l'aise sur le velours du coussin que caressait la lumière de la lampe, ce velours violet caressé par la lumière de la lampe que sa tête, à *Elle*, ne pressera plus, — ah ! jamais plus !

Alors il me sembla que l'air s'épaississait, parfumé par un encensoir invisible que balançaient des séraphins dont les pas frôlaient le tapis de la chambre. « Infortuné ! — m'écriai-je, — ton Dieu t'a donné par ses anges, il t'a envoyé du répit, du répit et du népenthès dans tes ressouvenirs de Lénore ! Bois, oh ! bois ce bon népenthès, et oublie cette Lénore perdue ! » Le corbeau dit : « Jamais plus ! »

« Prophète ! — dis-je, — être de malheur ! oiseau ou démon, mais toujours prophète ! que tu sois un envoyé du Tentateur, ou que la tempête t'ait simplement échoué, naufragé, mais encore intrépide, sur cette terre déserte, ensorcelée, dans ce logis par l'Horreur hanté, — dis-moi sincèrement, je t'en supplie, existe-t-il, existe-t-il ici un baume de Judée ? Dis, dis, je t'en supplie ! » Le corbeau dit : « Jamais plus ! »

« Prophète ! — dis-je, — être de malheur ! oiseau ou démon ! toujours prophète ! par ce Ciel tendu sur nos têtes, par ce Dieu que tous deux nous adorons, dis à cette âme chargée de douleur si, dans le Paradis lointain, elle pourra embrasser une fille sainte que les anges nomment Lénore, embrasser une précieuse et rayonnante fille que les anges nomment Lénore. » Le corbeau dit : « Jamais plus ! »

« Que cette parole soit le signal de notre séparation, oiseau ou démon ! — hurlai-je en me redressant. — Rentre dans la tempête, retourne au rivage de la Nuit pluto-nienne ; ne laisse pas ici une seule plume noire comme souvenir du mensonge que ton âme a proféré ; laisse ma solitude inviolée ; quitte ce buste au-dessus de ma porte ; arrache ton bec de mon cœur et précipite ton spectre loin de ma porte ! » Le corbeau dit : « Jamais plus ! »

Et le corbeau, immuable, est toujours installé, toujours installé sur le buste pâle de Pallas, juste au-dessus de la porte de ma chambre ; et ses yeux ont toute la semblance des yeux d'un démon qui rêve ; et la lumière de la lampe, en ruisselant sur lui, projette son ombre sur le plancher ; et mon âme, hors du cercle de cette ombre qui gît flottante sur le plancher, ne pourra plus s'élever, — jamais plus ! »



Diaporama



Diaporama



Diaporama



Le champ libre : Entretien avec VERA CHYTILOVA par MICHEL DELAHAYE et JACQUES RIVETTE

Jacques Rivette Nous connaissons malheureusement un seul de vos courts métrages : le sketch des *Petites Perles*, mais ni *Le Plafond*, ni *Le Sac de puces*, ni *La Voix verte*.

Vera Chytilová Je ne sais vraiment pas pourquoi l'on veut montrer ici *La Voix verte*, car je l'ai fait pendant mon séjour à l'Ecole de Cinéma, avant même *Le Plafond*.

Rivette *Le Plafond* n'est donc pas votre premier film ?

Chytilová Il l'est, en ce sens que c'était mon film de diplôme. Mais auparavant, j'avais fait, comme tout le monde à l'Ecole, une dizaine de films d'exercice. *La Voix verte* est l'un d'entre eux. Mais ce n'est pas un bon film.

Michel Delahaye Ces films sont-ils montrés au public en Tchécoslovaquie ?

Chytilová Pas du tout. Et les seuls courts métrages que je reconnaisse sont *Le Plafond*, *Le Sac de puces* et *Les Petites Perles*.

Delahaye Est-ce que *Les Petites Marguerites* est sorti en Tchécoslovaquie ?

Chytilová Oui, depuis peu. Il semble que cela marche bien. Mais j'ignore encore le genre de succès qu'il aura. Je sais seulement que les gens qui l'ont vu jusqu'ici sont très intrigués et très divisés. On est à la fois très attiré par le film et un peu embarrassé.

Rivette Cela doit créer autour du film un climat très vivant...

Chytilová Oui, mais il faut tenir compte du fait que le film n'a pas encore été vu du grand public, mais seulement d'un public limité d'amateurs intéressés. Un peu l'équivalent de ce que sont vos « cinéma d'art et d'essai », et qu'on appelle chez nous « cinémas pour spectateurs exigeants ».

Delahaye Avez-vous, depuis, travaillé à un autre projet ?

Chytilová Oui, et avec la même collaboratrice : Marta Krumbachova. Mais le film est resté à l'état de projet. C'était une coproduction canadienne. Mais comme le producteur voulait intervenir dans le scénario, j'ai rompu le contrat. Au départ, j'avais demandé de conserver toute ma liberté. On me l'a accordée, mais peu à peu, on a voulu m'imposer certaines choses. Lesquelles exactement ? Je pourrais difficilement le dire puisque le producteur lui-même ne savait pas exactement ce qu'il voulait m'imposer, mais toujours est-il qu'il ne voulait pas que les choses soient comme moi, je les avais préparées. Bref : on ne m'imposait rien, mais on me disait : je ne veux pas de ci ou je ne veux pas de ça, ce qui revenait strictement au même. Je crois tout simplement que le producteur n'avait absolument pas compris de quoi il s'agissait. Tout ce qu'on voulait, c'était obtenir un « film d'Art », mais aussi, bien sûr, un « film commercial ». Or tout ça est très joli, seulement il se trouve que personne ne sait ce que c'est qu'un « film d'Art », et qu'on ne sait pas davantage ce que c'est qu'un « film commercial ». En tout cas je ne connais personne qui puisse m'en donner une définition, en établir les règles, et qui puisse avoir à l'avance la certitude que le film qu'il entreprend sera ceci ou cela. Par contre, beaucoup de gens font comme s'ils le savaient. Quant à moi, je me dis toujours ceci : le scénario en lui-même n'est d'aucune utilité si on ne sait pas le lire, c'est-à-dire si on ne sait pas qu'il ne représente que lui-même. Car il ne représente pas le film, et on ne peut pas voir un film d'après un scénario. Un film, c'est toujours quelque chose d'autre.

Rivette Il semble qu'à la suite du grand succès du cinéma tchèque à l'étranger, il y ait eu beaucoup de tentatives de coproduction. Or j'ai l'impression que dans le cas du cinéma tchèque, ces coproductions se révèlent particulièrement difficiles.

Chytilová S'il n'y a pas accord total sur tous les points, la tentative de coproduction est déjà illusoire. Bien sûr, je crois qu'il est possible, si on le veut, d'arriver à trouver un accord, d'abord entre deux systèmes économiques, et ensuite sur les autres problèmes qui se présentent, mais alors il faut vraiment vouloir cet accord, et la première conséquence de cette attitude doit être le respect absolu des gens, le respect absolu de ce qu'ils veulent faire et dire. Faute de cela, et si on exige ou consent le moindre compromis, rien ne peut marcher. Or les coproducteurs sont pour la plupart des gens qui ne sont nullement prêts à donner aux gens toute leur liberté.

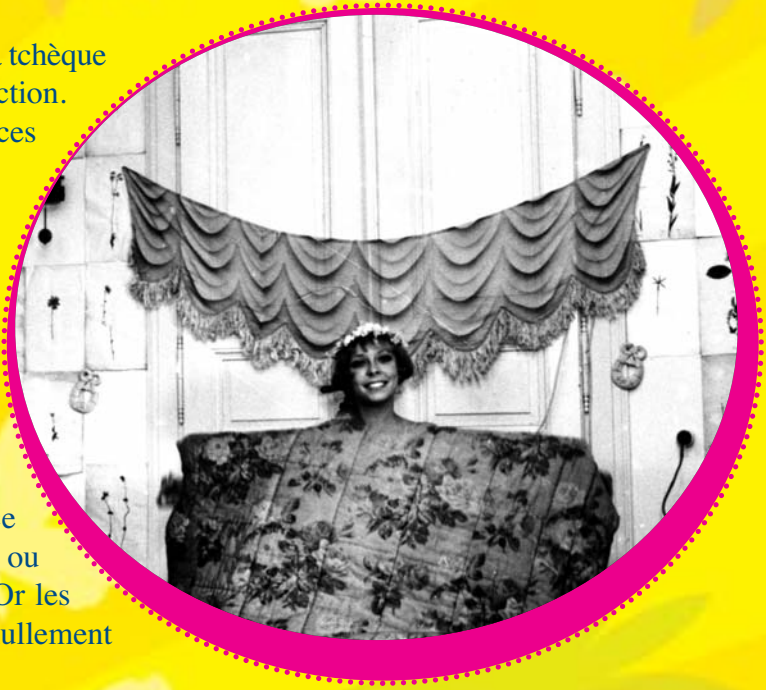
De toute façon, avec ou sans coproduction, je n'ai jamais pu comprendre comment on peut vouloir changer un film. Pourquoi changer ainsi les choses ? Ne peut-on les laisser devenir ce qu'elles doivent devenir ? Et si quelqu'un peut juger qu'elles doivent suivre un autre chemin que prévu, n'est-ce pas l'auteur et lui seul ? Je n'admettrai jamais que quelqu'un décide à ma place.

Delahaye En voyant *Les Petites Marguerites*, beaucoup de gens ont été frappés par la façon dont vous semblez rompre avec *Quelque chose d'autre*. De quelle manière, aujourd'hui, considérez-vous ce film ?

Chytilová Je n'aime pas revoir ce film. Car il me semble maintenant que tout ce qui s'y trouve dit, et qu'effectivement je voulais dire, aurait pu être exprimé de façon plus vive, plus succincte et plus stricte. Il me semble que j'ai été trop lourde. Mais j'ai toujours le sentiment, quand je revois mes films, de m'y être trop lourdement exprimée. C'est pourquoi j'ai horreur de les revoir. Bien que j'y sois parfois obligée... Et cela m'est une expérience d'autant plus pénible que j'ai déjà par moi-même, quand je m'exprime, l'impression d'être engluée dans les difficultés. Je veux dire, tout simplement, que je me sens toujours liée par certaines habitudes ou conventions avec lesquelles j'aimerais rompre, mais dont il me semble que je reste trop prisonnière. Souvent l'on croit que l'on va parvenir à s'en évader, mais y arrive-t-on jamais totalement ?

Pour moi, il me semble que j'aurai toujours tout à recommencer, car je n'arrive pas à me défaire de tout ce qui m'entraîne en arrière ou en bas : le passé, les ornières... tout ce que je possède, tout ce que je traîne avec moi. C'est cela dont il faudrait pouvoir se débarrasser. Il faudrait pouvoir décoller de cette terre qui vous engluie. Il faudrait pouvoir repartir d'une terre plus pure.

Je sais, bien sûr, que toutes les choses se tiennent, qu'on ne peut s'en couper, qu'on ne peut faire abstraction de leurs liens. Je le sais même d'autant mieux, désormais, que ce voyage en France m'a coupée de mon milieu d'origine. Et voilà justement le drame : je découvre que je supporte très mal d'en être coupée. Je découvre que tout cela me manque : ma ville, mes amis, ma famille... tous les liens que j'ai pu tisser... Mais malgré cela et même à cause de cela, mon plus grand désir, la chose dont je rêve, ce serait de pouvoir réellement m'exprimer à partir de la table rase... C'est pourquoi la chose que je peux vraiment le moins comprendre est : comment se fait-il qu'il y ait des gens qui puissent avoir envie de garder dans leur prochain film la manière ou l'esprit de leur film précédent ? C'est une chose qui me stupéfie. On devrait toujours essayer de se contredire. Pour moi, je sais une chose : j'essaierai toujours, et par tous les moyens, de me détourner de ce qui a précédé, de le renverser, de le contredire, et je mettrai en œuvre tout ce que je suis et tout ce que je puis pour y arriver, et aussi bien en abordant des sujets différents qu'en employant des moyens aussi différents que possible. C'est ce que j'ai essayé de faire avec *Les Petites Marguerites*, mais même dans ce cas, même si je pense avoir trouvé un nouveau thème que j'ai essayé de traiter par des moyens nouveaux, il me semble toujours que je piétine sur place, sur la même terre que j'avais déjà foulée.



Rivette C'est un cas très répandu. Presque tous les metteurs en scène essaient de faire à chaque fois leur film comme si c'était le premier. Ensuite on s'aperçoit que sans doute on n'a pas fait exactement la même chose, car on a bien essayé de faire le contraire, simplement : on a fait la suite...

Chytilová C'est bien la raison pour laquelle je ne supporte pas de revoir *Quelque chose d'autre*, car je m'y revois, personnellement. Et quand je dis « personnellement », je ne veux nullement dire dans le sens « autobiographique » comme le disent ceux qui me soupçonnent de m'être « mise dans mon film », comme on dit. Simplement j'y retrouve ma voie, ma ligne, c'est-à-dire cela même contre quoi je veux lutter. C'est pourquoi j'ai peur de rencontrer ce film.

Delahaye Mais Jean Renoir, par exemple, dit qu'au fond on n'a jamais dans sa vie qu'une seule idée, et qu'on passe son temps à trouver des formes plus ou moins différentes de cette même idée.

Chytilová Mais mon idée principale à moi, c'est justement que l'homme peut se dépasser ou se vaincre lui-même. C'est l'idée dont je pense qu'elle est dans mes deux films, mais je veux que cette idée soit valable aussi pour le cinéma lui-même.

Rivette Vous voudriez en somme que l'idée de la transformation, de la métamorphose qui est l'idée centrale du film, soit aussi vraie pour la réalité du film.

Chytilová Je veux à la fois revendiquer cette possibilité et donner aux gens la preuve de cette possibilité, les convaincre. C'est pourquoi je ne peux pas être d'accord avec la synthèse de M. Renoir, bien que cela corresponde à quelque chose qu'on trouve dans la nature, car on peut considérer cela comme une tromperie, une escroquerie de la nature...

Rivette Nous sommes là devant une contradiction, mais c'est toujours par la contradiction qu'on fait quelque chose. S'il n'y avait pas de contradiction on ne ferait rien.

Chytilová En somme, vous voulez dire que je serai toujours perdante, que je n'arriverai jamais à atteindre le but...

Rivette Ah non ! Au contraire : c'est la contradiction qui vous pousse à agir, donc à aller dans une certaine direction... qui est peut-être justement celle du but.

Chytilová Je sais que ce que vous dites est vrai, mais cela ne peut ni me consoler ni me tranquilliser.

Rivette Mais le jour où on est d'accord avec soi-même, le jour où on a résolu le problème, on s'arrête, on ne fait plus rien. Ne croyez-vous pas que c'est cela qui est inquiétant ?

Chytilová Si je ne veux pas mourir, je dois continuer. Je dois aller vers le but. Or vous me dites que si je résous les problèmes et que si j'atteins le but, alors je mourrai. C'est un paradoxe, cela introduit un non-sens dans la vie. On est dans un cercle fermé.

Rivette Je ne crois pas que ce soit un non-sens, ni un cercle fermé. C'est une spirale, au contraire, et ça se déroule en grimant... C'est même ce qui permet de monter... comme un escalier.

Chytilová Et en haut - ou en bas - de cet escalier ? C'est la mort.

Delahaye Reparlons de *Quelque chose d'autre*, où l'on peut voir fonctionner la contradiction dont nous parlons. Car le film est justement une organisation abstraite de choses très concrètes, et qui renvoie à une idée de la vie,

de son évolution et, justement, de ses contradictions. Or ce film, fait de balancements contraires (entre les deux vies qu'il montre et à l'intérieur de chacune d'elles) nous fait voir à l'œuvre cette contradiction que vous ressentez, mais mise en forme et résolue (provisoirement) par le film même qui en est le produit.

Chytilová Mais je pense que j'aurais pu et dû parler plus purement et plus directement. Car le cinéma est cela même qui vous dit quelque chose, et il est aussi en lui-même la chose qu'il faut dire. Cette contradiction-là, je ne crois pas l'avoir surmontée. Si l'homme est un homme, il ne peut travailler qu'en se fondant sur une réalité humaine. C'est-à-dire qu'à la fin l'abstraction doit prendre pour base des moyens concrets. Il faut toujours partir des choses qui sont là. L'abstraction n'est que la généralisation, pour ainsi dire, des moyens de la réalité concrète. Donc, l'abstraction provient de l'organisation de la réalité concrète. Toute la question devient alors : comment organiser ? Autre problème, car organiser cette réalité dans le cinéma demande du temps. Or on dispose rarement de tout le temps qu'il faudrait. Moi, en tout cas, je sens que je n'ai pas le temps, je sens que c'est dommage : mais je vais devoir passer bientôt à autre chose. Donc, il faudra bien s'exprimer lentement, lourdement. Mais en même temps, je me dis que c'est impossible : je n'en ai pas le droit. Je ne me crois pas le droit de consommer ainsi le temps du spectateur pour lui dire si peu de choses à la fois. Si j'exige qu'il me donne deux heures de son temps, alors il faut que ce temps soit rempli jusqu'au bord de ce que j'ai à lui donner. De ce point de vue, je pense que dans *Quelque chose d'autre* (où je ne refuse pas par principe les moyens et le matériau que j'y ai employés) j'ai utilisé ces matériaux de façon maladroite, sans imagination et bêtement.

J'en défends toujours la conception, mais à partir de la même conception, et tout en ayant pour but de délivrer le même sens, je pense que j'aurais pu faire beaucoup plus, donner beaucoup plus et beaucoup mieux au spectateur. La question est donc : par un moyen très concret, dire des choses très générales, très abstraites, et les dire avec les procédés adéquats. C'est-à-dire : purement cinématographiques, étant entendu que j'appelle purement cinématographique ce qui peut être éventuellement un mixte de plusieurs procédés, littéraires, théâtraux, picturaux, etc...

L'essentiel est pour moi que ce qui est dit à travers un tel procédé ne puisse en aucun cas être dit par aucun des différents moyens (littéraires, etc.) dont il s'est constitué.

Mais cette façon de procéder vous fait déboucher sur un autre danger. A savoir qu'à force de vouloir dire beaucoup en peu de temps, à force de vouloir relier entre eux les procédés, les moyens et les sens, vous vous condamnez à souffrir. Car il va falloir vous engager toujours plus avant dans la voie d'un dire de plus en plus strict et rigoureux, et vous vous torturerez en même temps que vous torturerez le film pour le réduire à sa plus simple et plus juste expression. Le résultat c'est que, bien que pour vous les choses continuent d'être claires (puisque vous connaissez très bien le scénario), vous risquez de déboucher sur quelque chose qui pour le spectateur sera tout simplement invisible ! Autre façon de lui faire perdre ce temps que vous lui demandez.

Ici, je ne dis pas que ce soit le cas de *Quelque chose d'autre*, mais j'ai pourtant l'impression que c'est un petit peu ce qui est arrivé dans certaines scènes des *Petites Marguerites*. Car là, dans la mesure où il s'agissait de répéter des variations sur un seul et même thème dont le sens était facilement perceptible, je me suis crue autorisée à aller assez loin dans la condensation. Trop loin, peut-être, car, à en juger par certaines discussions qui ont eu lieu après le film, il semble bien que certaines choses soient invisibles ou incompréhensibles et que cela se retourne contre le film. Certaines scènes au contraire semblent s'expliquer d'elles-mêmes au spectateur. Mais de toute façon, je pense que c'est le droit du spectateur que de faire comme il l'entend son jugement. Et si quelque chose ne va pas, c'est ma faute. Je suis convaincue que, de même qu'on doit me laisser libre de faire mon film comme je veux, je dois, de mon côté, laisser le spectateur absolument libre. Et lorsque je me rends compte que le spectateur se sent libre, devant mon film, cela m'enthousiasme. Cela répond à l'idée que je me fais du spectateur idéal : c'est quelqu'un à partir de qui et en fonction de qui je peux travailler, quelqu'un qui est un collaborateur du film, puisque le film se termine avec lui et en lui. Même si j'ai fait le film pour moi, et aussi parce que je l'ai fait pour moi. Car je suis également le premier spectateur. Un spectateur très exceptionnel, bien sûr, car je ne sais jamais à l'avance ce que va devenir le film et j'en suis la première surprise.

Rivette Je trouve que les *Petites Marguerites* est un film extrêmement excitant pour l'esprit du spectateur, et d'abord en raison de cette rapidité et de cette concentration dont vous parliez. Car ce film demande au spectateur



d'être constamment attentif, constamment en alerte à tout ce qui arrive. En effet, ce qui arrive à chaque seconde risque de donner un sens complètement différent à tout ce qui avait eu lieu jusque-là. Et c'est ainsi jusqu'à la fin du film. Et on en sort en continuant d'y réfléchir et en attendant de le revoir parce que même là, même après qu'on a tout vu, on ne peut absolument pas dire : le film veut dire ceci, ou veut dire cela. Jusqu'à la fin du film et au-delà, tout reste toujours pour le spectateur une perpétuelle question.

Chytilová J'ai fait le film aussi pour cette aventure dont vous parlez, et j'ai pensé que le spectateur lui aussi voudrait vivre cette aventure – ce libre spectateur idéal dont je parlais. Car pour moi un film est une expérience, mais il me faut la satisfaction de savoir que je ferai partager cette expérience au spectateur.

En même temps, je veux préciser que ce film constitue la preuve, d'une part que j'avais le sentiment d'exprimer peu de choses, mais sous une forme condensée, d'autre part, que j'ai toujours eu le sentiment de ne pas influencer le spectateur. Car je pense que je n'ai pas le droit de l'influencer. Et déjà, le simple fait que je me pose la question prouve que je cours le risque de le faire. Or forcer ou violer la conscience de quelqu'un, c'est une chose que je m'interdis et dont j'ai très peur. Mais puis-je l'éviter ? Car en faisant un film et bien que ma toute première conviction soit la liberté, j'en arrive au sentiment que je me viole moi-même et que je viole, par là, tout ce qui se trouve autour de moi.

Rivette C'est dans la mesure, peut-être, où vous avez le sentiment d'Immobiliser quelque chose qui devrait rester en mouvement, de fixer quelque chose qui ne devrait jamais être fixé. Mais ce qu'il y a de passionnant, en fait, dans vos deux films, c'est qu'on ne peut jamais y céder à ce qui est la grande tentation de tout spectateur : l'envie qu'il a toujours de se dire : « Ça y est, j'ai compris ! Le film veut dire ceci et cela. » Car dans vos films, on voit constamment arriver quelque chose qui vous oblige à vous dire, non pas que ce que vous aviez vu juste avant est faux, mais que ce n'est qu'une partie de la vérité, qui doit être rectifiée ou contredite, en tout cas, complétée.

Chytilová Je donne toujours la priorité à la pensée du spectateur pour qu'il ait la possibilité de choisir. L'essentiel, c'est qu'on découvre à chaque fois que ce qu'on vient de dire ou de voir n'est qu'une partie de la vérité.

Rivette En somme, le spectateur apprend que la vérité qu'on lui a montrée n'est pas vraie.

Chytilová Oui, mais l'essentiel, c'est que le spectateur ne l'apprenne pas de moi, car je n'ai pas à lui dispenser comme telle cette autre vérité. Il doit y arriver de la même façon que j'y arrive moi-même.

Rivette Exactement : ni le spectateur ni le metteur en scène ni personne ne peut affirmer : voici le sens définitif des choses. Et que vos films soient faits dans cet esprit-là, c'est ce qui les rend si passionnants. Quand j'ai vu pour la première fois *Quelque chose d'autre*, j'ai eu très peur tout au long du film, car je n'arrêtais pas de me dire : le principe du film est tellement mathématique, tellement rigoureux, qu'au bout d'un certain temps, il va y avoir une certaine lassitude et tout va sombrer dans le mécanique. J'avais donc très peur de voir arriver ce moment où le film deviendrait mécanique. J'ai été d'autant plus surpris et émerveillé de constater que non seulement le film ne le devenait pas, mais qu'au contraire, plus il avançait, plus il devenait vivant ; non pas plus explicatif, mais de plus en plus mystérieux et interrogatif.

Chytilová En fait, le film devenait pour moi de jour en jour de moins en moins clair, et donc de plus en plus inquiétant. Il m'effrayait. Et ce qui m'effraie aujourd'hui, c'est qu'on puisse découvrir tous mes problèmes dans ce

film, et même celui-là dont je ne savais pas au départ qu'il pourrait se voir ou se deviner.

Car le premier projet du film était pour moi très clair. Mais aussitôt que je me suis aperçue que les choses n'étaient pas en réalité aussi claires que cela, et donc que le film allait être faux, je me suis refusé à continuer dans la voie que je m'étais tracée.

Rivette C'est justement là le mouvement même du film, et ce qui fait sa beauté. On sent qu'au fur et à mesure que vous avancez, vous refusez le côté schématique et théorique qu'il aurait pu avoir. En plus, il y a aussi quelque chose, une sorte de loi de la vie, qui s'impose à vous et qui vous **oblige** à le refuser.

Chytilová Cela m'aurait ennuyée de faire un film où j'aurais tout su à l'avance. Et c'est justement pourquoi le film m'ennuie aujourd'hui : quand je le vois, j'ai l'impression d'un film dont on sait tout d'avance. Et je me demande si le spectateur n'a pas lui aussi la même impression.

Rivette Absolument pas, car ce film est une interrogation. Une interrogation sur ce qu'on montre (les deux femmes), et aussi une interrogation sur le film lui-même, et sur vous-même en train de faire le film. Et c'est là que le spectateur participe vraiment au film, car lorsqu'on le voit, on est un peu dans la situation où vous étiez en le faisant. Dans le cinéma on voit trop souvent, malheureusement, le mouvement inverse. On part de quelque chose de vivant, de naturel, de spontané, mais même si cela reste vivant pendant le tournage (dans le travail même du scénario, de la mise en scène et du montage), on aboutit à la fin à quelque chose de totalement mécanique. Au contraire, dans *Quelque chose d'autre* et dans *Les Petites Marguerites*, on a au départ un principe qui risquerait d'être un pur système d'horlogerie, mais qui à la fin s'est littéralement incarné, qui est devenu quelque chose d'organique, de vivant, avec ce côté spontané et mystérieux qu'a toujours ce qui vit. Et l'étonnant est qu'on trouve ce même mouvement dans vos deux films.

Chytilová Pour moi, je peux dire que je me rends effectivement compte, au moment où je réalise un film, que les choses sont aléatoires. Et je m'engage à ne jamais éviter la forme qu'elles vont prendre. Quand je prends conscience qu'il y a là quelque chose de risqué, de dangereux (ou quand quelqu'un m'en fait prendre conscience en me disant : non tu ne devrais pas faire ça, il y a trop de risques, c'est fichu d'avance), à ce moment-là, la chose m'intéresse encore plus, car je pense que la vérité, de toute façon, ne peut pas être dans ce genre de prudence. Je crois qu'on ne doit pas éviter les risques. Je crois qu'on peut tout tenter et tout utiliser. Je crois qu'il n'y a rien en aucun cas qui soit interdit à l'homme. On peut tout faire.

Rivette En revoyant l'autre soir *Les Petites Marguerites*, j'ai vraiment eu le sentiment tout au long du film de voir quelqu'un qui marche sur un fil tendu au-dessus des chutes du Niagara, et j'ai eu la peur qu'on peut avoir devant ce genre de spectacle. Car à chaque pas, à chaque plan, vous risquiez la chute. On se dit que c'est un pur miracle si vous vous en êtes tirée.

Chytilová Il y a justement quelqu'un qui pendant tout le tournage m'a soumise à un véritable martyre : c'est mon mari qui n'a pas cessé de me dire : attention ! Tu vas tomber ! Mais d'un autre côté, cela m'a encouragée à persévérer. Car bien que je ne connaisse pas les choses et que je ne sache pas les exprimer, je crois à l'effort intérieur de l'homme qui va vers elles, je crois que quelque chose déjà s'exprime dans ce film à partir de mon activité, à partir de l'effort qui a été le mien pour approcher les choses. C'est ainsi que j'arrive à les exprimer, bien que je ne sache pas le faire.

Car je crois aussi à une autre chose : nous ne sommes pas composés uniquement de choses rationnelles, que l'on peut dénombrer et mesurer. Pour prendre un exemple un peu superficiel mais révélateur : si on prive un homme de sa voix en le faisant doubler dans un film par un autre, on détruit cet homme, car on lui enlève quelque chose qui lui appartient en propre, non pas seulement quelque chose d'extérieur, mais quelque chose de profond, quelque chose d'irremplaçable, d'unique, son âme, en quelque sorte.

Delahaye Tout se passe comme si vous travailliez dans un grand esprit de certitude et en même temps dans le doute le plus complet.

Chytilová Tout est une question de confiance. De ce point de vue, je ne doute pas, car j'ai une certaine croyance en moi-même. Je vais jusqu'au bout de ce que je suis et de ce que je peux faire. Si je doutais, je ne pourrais rien faire. De toute façon, qu'on doute ou pas, dans les deux cas on souffre. Mais finalement on tient le coup.

En même temps, et justement parce que je vais sans douter jusqu'au bout de moi-même, j'en suis venue à l'idée que je ne peux plus continuer, que je ne supporterai plus longtemps de faire du cinéma, que je finirai par ne plus rien faire d'autre que pleurer. Mon séjour actuel en France constitue de ce point de vue un moment critique. Il faut que je décide en ce moment si je dois ou non faire quelque chose. Et c'est une période d'autant plus douloureuse pour moi, que je suis toujours actuellement ballotée d'un côté à un autre à présenter mon film, et j'ai à tel point horreur de revoir mes films que je finis par les détester et me détester moi-même. Si j'ai quelque chose à dire au public, ce ne peut être qu'à travers mes films, pas en lui parlant - d'autant que je ne parle pas très bien le français.

Delahaye *Les Petites Marguerites* pose bien une question. Mais en même temps, il y a un titre à la fin du film qui semble apporter une réponse. La question est donc : est-ce là une réponse ? Ou une fausse réponse ? Ou une autre forme de question ?

Chytilová On pourrait presque dire que c'est les trois à la fois. Mais je vais essayer de vous répondre en deux fois. 1° J'ai sûrement voulu énoncer d'une façon très idiote ce que tout le monde aurait déjà dû trouver. En ce sens j'ai peut-être dit là quelque chose d'inutile. A moins qu'on ne suppose que personne ne pouvait trouver cela de lui-même, auquel cas j'aurais dit là quelque chose de très intelligent et de très utile. 2° En fait, j'ai débouché là sur un paradoxe. Car, avec cette phrase, j'ai introduit une confusion sur le sens du film et j'ai poussé en toute conscience le spectateur vers cette confusion. Car, sans doute, il sait ou devrait savoir depuis longtemps que le film traite d'autre chose que de salades piétinées, seulement, à partir du moment où on dit clairement qu'il traite de quelque chose d'autre, alors là on peut se demander si, au fond, il ne traite pas purement et simplement d'une histoire de salades.

Alors : oui ou non ?... Ce doute que j'introduis revient à remettre en cause le film.

Rivette En somme, il est clair que votre film ne doit pas être clair.

Chytilová De toute façon, oui, il ne peut pas être clair. En même temps, il est clair qu'il est plus complexe que la question : salades ou pas salades. Il va ailleurs.

Delahaye A quel moment avez-vous pensé à mettre le titre final ? Avant le tournage ou après ?

Chytilová A la fin, à l'époque où j'en finissais avec la question du montage et de la musique. J'ai pensé, après quelques entrevues avec les organismes qui s'occupent du cinéma, qu'il était nécessaire de mettre ce titre. Mais du coup, ils l'ont pris pour eux, ils n'étaient pas très contents et ils m'ont dit que ce titre était complètement superflu. Cela a achevé de me persuader de la nécessité de le garder.

Delahaye Aviez-vous pour *Les Petites Marguerites* un scénario précis, ou partiez-vous d'un canevas que vous avez modifié ?

Chytilová Au début, j'ai écrit avec Pavel Juracek un premier scénario qui était très réaliste. Puis j'ai rencontré Krumbachova, et je me suis dit qu'il était possible de faire quelque chose d'un peu différent. Car quand elle a lu le premier scénario, elle a trouvé que cela ressemblait à un roman de Bromfield. 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. A partir de là, nous nous sentions libres de tout nous permettre avec les images, y compris de nous éloigner plus ou moins complètement du sujet. Mais la construction restait fixe. Par exemple, nous savions que nous allions tourner la scène où les filles, chez elles, se mettent à manger de façon bizarre. Mais de quelle façon exactement ? Cela, nous

ne le savions pas. Nous savions seulement qu'elles diraient ce dialogue dont le sens est qu'elles doutent d'elles-mêmes. Mais je n'avais encore aucune idée de la façon dont les choses se passeraient entre elles et la nourriture. Krumbachova et moi avons écrit qu'elles seraient dos à dos. Mais j'ai trouvé que ce n'était pas une idée très forte, et j'ai donc décidé que leur discussion serait accompagnée d'une action qui la contredirait. J'ai ensuite décidé que cette action serait basée sur la destruction.

En fait, à l'origine, ce n'était pas du tout un film qui devait traiter de la destruction ou de l'envie de détruire. Le film traitait des fausses valeurs et des prétextes à partir desquels l'homme fait semblant de vivre — et qui peuvent singer les vraies valeurs, aussi bien positives que négatives. A partir de là, le sujet du film devenait : comment on perd vraiment son intérieur propre, sa personnalité, son âme, mais je n'avais pas à décrire le processus de la perte puisque je parlais de personnages qui en fait n'avaient pas d'existence. Ça devenait donc un film, non tant sur la perte que sur l'absence des valeurs, donc sur l'inexistence de l'intériorité, donc sur la superficialité. Mais dans la mesure où j'ai poursuivi cette réflexion par le moyen d'actions destructrices que j'imaginais au fur et à mesure, c'est devenu peu à peu un film sur la destruction, ou contre la destruction.

Delahaye C'est peut-être aussi un film anglais (1) où la destruction est le moyen d'exister. Mais quel que soit l'angle sous lequel on regarde, on constate que, si l'on part en effet de l'inexistence des deux filles, celles-ci à la fin existent bel et bien. Elles ont même une extraordinaire façon d'exister.

Chytilová A la fin, nous avons constaté que ce problème était de toute façon un des problèmes capitaux qui se posaient aux autres et à nous-mêmes. Un problème très concret et dont j'ai été très surprise de découvrir qu'il se retrouvait dans beaucoup de films : comment vivre à travers le refus ou l'impossibilité d'exister, l'envie de tout rejeter ou de tout détruire. Ainsi, j'ai vu à Bergame un film anglais (il s'agit de *Herostratus* de Don Levy) où l'on voit un type qui a envie de se suicider mais qui commence par monnayer à l'avance son suicide, qui le vend pour se faire de l'argent. Auparavant, un certain nombre de scènes montraient sa position de refus – plus rien n'existe pour lui – et beaucoup de ses scènes étaient faites sur la destruction. Il y a un lien entre les différentes formes de réprobation ou de résistance, de refus et de destruction des choses. Et comme il arrive souvent que ce soient des choses fausses qui sont en question, cela peut vous induire en erreur, car la destruction peut alors avoir l'apparence d'une action positive. Cela dit, peut-être y a-t-il toujours là un certain aspect positif, dans la mesure où la destruction peut être comprise parfois comme une expression de la liberté. Mais ce qui est important, c'est le point de vue du spectateur par rapport à qui se situe tout ce que je viens de dire. Ainsi, par exemple, je dis que je ne pense pas que rien me soit interdit. Mais en même temps, je sais bien j'ai mes limites intérieures – bien je ne sais pas exactement ce qu'elles sont, de même que je ne peux pas toujours savoir exactement la portée de telle ou telle chose que je fais. Mais le spectateur, lui, peut très bien avoir l'explication qui me manque, à condition qu'il sache sortir de ce que je fais, qu'il sache aussi sortir de lui-même. De la même façon, une phrase comme celle que j'ai dite pourrait prêter à des interprétations abusives, car, considérée en elle-même, on ne peut savoir si elle vient de quelqu'un de tolérant ou d'intolérant. Là aussi, c'est au spectateur de savoir ce qu'il a en face de lui.



Delahaye En voyant votre film, on se demande dans quelle mesure vos deux comédiennes y ont participé, ce qu'elles ont pu y apporter, bien qu'on ne sache pas exactement où se situe leur apport. Quelle a été leur importance dans le travail même du film ? Et d'abord : est-ce que ce sont des comédiennes ? Et comment les avez-vous choisies ? Sur leur aspect physique ou, plutôt, sur leur façon de voir la vie ?

Chytilová Ce ne sont pas des comédiennes. L'une était vendeuse, l'autre étudiante à l'école d'économie. En ce qui concerne le choix, la difficulté était que nous ne savions pas exactement en fonction de quoi nous allions les choisir, car nous ne savions pas exactement à l'avance ce qu'elles devaient être. Simplement, nous savions que, quand nous les verrions, nous les reconnaitrions. Nous avons donc cherché et nous avons vu partout le maximum de filles intéressantes, sans savoir comment et par quoi elles nous intéressaient, mais en attendant le moment où nous pourrions nous dire en face de l'une d'elles qu'elle répondait à l'idée que nous nous faisons du film. Au bout de quelque temps, nous avons trouvé la blonde. Il nous semblait à ce moment-là que nous avions vu presque tout le monde et qu'il n'y avait plus guère d'espoir de trouver. Et cette fille était si extraordinaire qu'il nous semblait aussi que nous ne pourrions jamais trouver quelqu'un qui puisse faire la paire avec elle. A ce moment-là, je me suis résignée à chercher parmi les actrices. Ça n'a donné aucun résultat. Par chance, nous nous sommes souvenus de certaines filles que nous avions rencontrées lors d'une manifestation sportive, la Spartakia, et qui venaient d'un peu toutes les régions du pays. Nous les avons justement refusées parce qu'elles n'étaient pas de Prague. Comme nous avons gardé leurs adresses, nous avons pu explorer de ce côté-là et c'est ainsi que nous avons trouvé la brune : elle faisait partie des trois dernières que nous avons examinées.

Mais tout n'était pas résolu, car elle avait très peur de faire du cinéma. Tout le monde l'avait prévenue contre les cinéastes. On lui avait dit que si elle allait avec ces gens-là, ils allaient la violer. Alors j'ai eu une idée. Je lui ai dit que le meilleur moyen pour s'en tirer était d'attaquer de façon très insolente l'assistant-caméraman. Là-dessus, elle l'a fait appeler, et lui a fourré aussitôt son doigt dans le nez. Le garçon qui savait pourtant bien y faire avec les filles, a été complètement décontenancé, il s'est mis à rougir et il est parti. La fille, par la suite, était très à l'aise.

Rivette Il y a dans le film des plans assez longs où les deux filles doivent faire beaucoup de choses, et où elles avaient sans doute à inventer. Dans quelle mesure ont-elles apporté quelque chose ?

Chytilová Je dois dire tout de suite qu'il me semble qu'aucune actrice n'a jamais dû avoir à vivre quelque chose d'aussi pénible, et à faire un travail aussi ingrat que ce qu'elles ont fait avec moi. Au bout du deuxième jour, elles avaient déjà appris que le genre de cinéma qu'elles allaient faire n'avait absolument rien de drôle, et leur désir de devenir actrices s'en est tari du même coup. Mais ce n'était que le début, car par la suite, elles ont dû non seulement satisfaire aux obligations professionnelles qui sont celles de toutes les actrices, mais encore supporter des conditions très pénibles qu'on ne rencontre pas tous les jours. Et non seulement elles devaient constamment jouer les idiots, ce qui n'est pas facile, mais elles devaient le faire dans des conditions physiques très dures et souvent éprouvantes. Parfois même elles ont eu peur, et il leur a fallu beaucoup de courage. Ainsi, il y a eu, à la fin, la scène où le lustre tombe. La première fois, il s'est vraiment décroché.

Rivette Elles se sont fait mal ?

Chytilová Non, parce que c'était moi qui étais dessus. J'avais voulu leur prouver qu'elles ne couraient aucun risque ; j'avais tellement insisté pour que le lustre soit solidement amarré que, sûrement, rien d'imprévu ne pouvait se produire. Pour appuyer ma démonstration, je suis montée sur le lustre. Il s'est aussitôt décroché. Heureusement, il n'a pas complètement lâché. Il a descendu et basculé. J'en ai été quitte pour me rattraper. J'ai d'ailleurs énormément regretté que cet amusant incident ne se soit pas produit pendant les prises.

Mais le plus dur a été la séquence du grand repas final, qui nous a pris une semaine de tournage. Car la nourriture qui déjà au début était à peine acceptable, ne l'était absolument plus à la fin du premier jour. Je vous laisse à imaginer ce qu'elle pouvait être au bout d'une semaine ! Et sous la chaleur des projecteurs !... Pourtant, il fallait bien qu'elles mangent. Alors de temps en temps, pour leur éviter trop d'épreuves, nous rajoutions sur le tas de mangeaille qui stagnait sur la table quelques petites choses à peu près mangeables. Il n'empêche qu'il leur fallait rester toute la journée en compagnie de cette pourriture et de l'odeur qui s'en dégageait. Elles n'étaient d'ailleurs pas les seules, évidemment, à supporter cela. A la fin, l'équipe des assistants a carrément refusé d'entrer sur le plateau. C'était trop horrible, ils n'en pouvaient plus. Nous avons continué quand même. Il fallait bien.

Ensuite est venu le moment où il leur a fallu se bombarder avec ces choses horribles. Se les jeter à la figure. Au début, elles ont refusé, et puis... Heureusement : j'avais pris soin de mettre toutes ces scènes en fin de tournage, pensant bien qu'après cela, il ne serait plus possible de rien leur faire faire.

Rivette Il y a aussi une chose qui frappe dans le film, une chose évidente, c'est l'extrême importance qui est donnée, dès le début, à la nourriture. Tout est fait là-dessus. Or il y a une chose que l'on attend – en tout cas que certains, dont nous, attendaient – c'est l'intrusion d'un certain autre élément qui est la sexualité. Mais nous sommes toujours ramenés à la nourriture, comme si c'était la seule réalité à partir de quoi on puisse montrer la destruction.

Chytilová Le film est intentionnellement composé à partir de choses élémentaires. Mais ces éléments primordiaux ont aussi pour fonction de représenter toutes les autres choses possibles. Logiquement, si je représente comme je l'ai fait deux êtres idiots, qui ne pensent pas, qui n'existent pas, je dois les entourer de la réalité qui leur convient, qui correspond à leur état d'esprit. La nourriture est la réalité la plus appropriée à ce qu'elles sont et à ce que je voulais faire.

Rivette Mais la sexualité (qui est quand même dans votre film, mais de façon très souterraine, très allusive) joue tout aussi bien sur le plan animal au même titre que la nourriture.

Chytilová Il y a justement une certaine gradation qui à l'intérieur de la nourriture, nous fait passer à quelque chose d'autre qui est la sexualité, même si elle reste à l'arrière-plan. La scène du repas, par exemple, me semble parler aussi d'autre chose.

Delahaye Oui, mais, une fois admis cela, la question ne demeure pas moins : pourquoi partir de tel registre (ici l'alimentaire) plutôt que de tel autre (la sexualité) ?

Chytilová Une fois partie sur un certain élément - la nourriture – j'ai voulu m'en tenir toujours au même, pour l'approfondir, le varier, de façon à en tirer tout ce qu'il pouvait rendre. Et je sais bien qu'il est effectivement dangereux de s'en tenir toujours au même registre, mais je sais aussi qu'à le faire, on peut se permettre davantage de choses, dans la mesure où l'on a une base bien déterminée, à l'intérieur de laquelle on peut tout essayer. Je voulais aussi obliger le spectateur à passer, à l'intérieur d'un certain élément, à certains autres éléments.

Delahaye La question demeure toujours : pourquoi partir, justement de cet élément-là ? Mais on peut peut-être répondre que, si vous étiez partie de la sexualité plutôt que de la nourriture, les spectateurs seraient davantage restés enfermés dans ce registre, dans la mesure où il est plus fascinant, plus envahissant - et c'est peut-être là son danger. Ils n'auraient plus vu qu'un film sur la sexualité, au lieu d'y voir un moyen de parler à la fois de cela et de certaines autres choses, par exemple de la destruction.

Chytilová C'est vrai en ce sens que la nourriture est dans mon film un intermédiaire, et que, peut-être, je n'aurais pas pu, en partant de la sexualité, la cantonner dans ce rôle d'intermédiaire. Mais en même temps, je dois bien me dire que, justement, il devait être possible de le faire. Seulement, c'aurait été un tout autre film. Pour moi, au départ, j'ai eu simplement cette intuition de la liaison qu'il y a entre une certaine forme d'inconscience animale et une certaine hantise de la bouffe. Partant de là, et avec la volonté d'explorer toutes les dimensions de ce registre, les choses se sont déroulées comme je vous l'ai dit.

Rivette Donc, dans le film, la nourriture est la nourriture mais est aussi, en même temps, tout le reste. En ce sens, les deux ou trois scènes de repas avec les hommes sont bien des repas, mais ce sont aussi bien des partouzes.

Chytilová Ce film est la consommation brutale de tout et, à la fin, de soi-même. Et cela est exprimé sur la base de la nourriture, mais vaut pour toutes les consommations. Partant de là, je voulais : 1° montrer la destruction concrète d'un objet concret : le fait même de manger est aussi une destruction de nourriture ; 2° cette destruction vous donne un sentiment positif ou négatif : ça vous fait du bien ou ça vous fait du mal. Mais dans le cas des deux filles, il y a aussi que 3° tout ce qu'elles font - à travers la volupté qu'elles éprouvent à détruire - est fait de manière à se retourner contre elles. Car elles ajoutent toujours à l'acte de destruction normal quelque chose que normale-

ment elles ne feraient jamais. Leur profond désir est de faire quelque chose d'interdit - ce qu'on ne fait pas, ce qu'on ne doit pas faire -, le fruit défendu. Et par là, elles se détruisent elles-mêmes moralement. De plus, ce qu'elles font, elles ne le feraient pas si elles n'étaient pas conscientes du regard d'autrui. C'est un élément capital : sans cette conscience de la présence d'autrui, il n'y aurait aucun intérêt à faire ce qu'elles font.

Delahaye En somme, si les règles du bien-vivre ont mis des limites à la destruction (alimentaire ou non), leur jeu à elles sera de franchir les bornes de la destruction, pour faire plus franchement, et plus dangereusement, ce que les autres font à l'intérieur des limites. Leur plaisir débouche peut-être sur leur propre destruction, mais en même temps elles ont cette autre satisfaction de mettre en jeu le bien-vivre des autres, et par là leur existence même.

Chytilová Oui, et elles créent de toutes pièces à la fois un drame et un jeu. Cela répond bien à une expression très courante que nous avons en tchèque, et qui traduit sous forme de défi les rapports entre les êtres dans le bien-vivre et le mal-vivre : « Ça te gêne, ça ne me gêne pas ! », et cela devient un jeu prestigieux, car si on a du courage, on devra relever toujours plus avant le défi, et à la limite jusqu'à la mort. C'est un peu dans le même esprit qu'elles éprouvent le besoin de faire quelque chose qui les détruit moralement mais qui en même temps fait du mal à autrui. Et à l'intérieur de ce principe, les choses se déroulent en deux temps : d'abord, leur action commune est dirigée contre l'extérieur, ensuite et peu à peu, leur force de destruction va les opposer l'une à l'autre et elles vont s'entre détruire ou s'autodétruire, ce qui dans leur cas revient à peu près au même. Là aussi j'en reviens à ce que je vous ai dit tout à l'heure : nous avons des variations sur le toujours même thème.

Rivette Est-ce que les deux filles représentent vraiment deux filles, ou n'est-ce pas la même fille en deux personnes ?

Chytilová Chacun peut, bien entendu, voir la chose comme il le veut. Mais nous avons parlé tout à l'heure du besoin d'avoir un témoin. C'est cela la substance du thème, et il ne faut jamais l'oublier quand on en parle. Rivette Je vous ai demandé cela car il ne me semble pas avoir vu d'opposition entre elles. En fait, elles sont exactement pareilles.

Chytilová Oui, on peut concevoir qu'il s'agit d'une seule personne, qui éprouve le besoin d'avoir un miroir pour s'assurer de son existence, pour en avoir la preuve. Et justement, la destruction, telle que nous l'avions prévue dans le film à l'origine (il n'y en avait que quelques scènes) était là comme un des moyens qu'elles se donnaient pour se confirmer dans leur existence. Il se trouve que ces quelques scènes ont démontré la nécessité profonde du principe qui, peu à peu, s'est étendu à tout le film.

Tout ceci vaut dans la mesure où il existe une possibilité d'expliquer la destruction comme activité créatrice. Même si le processus est purement négatif, il trahit, en un sens, un besoin positif, le besoin, très normal, de marquer son passage, de laisser des traces de son existence. Mais il est évident qu'il est infiniment plus facile de satisfaire ce besoin sous la forme d'une création négative que d'une création positive. C'est aussi plus rapide et parfois plus attrayant.

Rivette Mais est-ce volontairement que vous avez mis ces deux filles exactement sur le même plan ? Je pars du fait que beaucoup de cinéastes auraient sans doute pensé : puisque j'ai ces deux filles, je vais tâcher de les différencier. L'une aura telle chose et l'autre telle autre, l'une sera telle chose et l'autre, tout le contraire, etc. Or il semble que vous ayez totalement ignoré et même refusé cela, que vous ayez voulu que rien ne puisse véritablement les départager - mises à part les données de fait élémentaire qui faisaient que vous aviez une brune et une blonde...

Chytilová Cela vient tout simplement du fait qu'elles ne sont pas marquées psychologiquement, qu'elles n'ont pas de fortes caractéristiques individuelles. Elles n'ont que des différences secondaires, de l'ordre justement de la couleur des cheveux. Quand elles agissent il y en a toujours une, forcément, qui fait une chose que l'autre ne fait pas. Mais l'autre est tout aussi capable de la faire, et la preuve c'est qu'elle s'y met. Ainsi, tantôt c'est l'une qui mène, tantôt l'autre. De toute façon, je pense que celui qui se laisse entraîner est exactement aussi coupable que celui qui entraîne.

Rivette En somme, vos deux filles sont interchangeables. Mais à ce moment-là, justement, pourquoi deux filles ?

Chytilová Parce que les choses vont par deux.

Delahaye On pourrait aussi bien dire qu'elles vont par trois. Et beaucoup de gens sont plus sensibles au trois qu'au deux.

Chytilová Alors disons que je suis sensible au fait qu'elles vont par deux : il y a le noir et le blanc, l'homme et la femme, etc., la notion de couple est très révélatrice, et peut-être que la substance de toute chose est duelle.

Delahaye C'est donc là votre mode de transcription, votre « code » et c'était aussi celui de *Quelque chose d'autre*. Vous étiez attirée par l'idée du double, du miroir...

Rivette Et par l'idée du sosie, qui, par rapport à celui dont il est le sosie, est lui et en même temps n'est pas lui. Ou, pour prendre une autre comparaison, par l'idée du jumeau qui est pareil et différent.

Chytilová Oui, et si vous me dites cela, c'est justement que le nombre deux, qui est la plus petite quantité, est celui qui permet de dire le plus de choses. Or si je veux généraliser, je peux le faire et je dois le faire à partir des moyens les plus élémentaires. C'est à partir des petites choses qu'on peut parler des plus grandes. Les plus grands problèmes ne se comprendront jamais si on ne part pas des plus simples. Donc, partir de la plus petite quantité possible répond parfaitement à ce que je veux faire.

Rivette Mais en même temps, pour moi, c'est là une interprétation parmi d'autres. S'il y a dans vos deux films les thèmes du couple (et je fais le rapprochement dans la mesure où malgré tout on ne peut pas faire autrement que de rapprocher les différents films d'une même personne), n'est-ce pas pour amener les gens, s'ils ont d'abord pensé que les deux femmes sont différentes, à découvrir qu'elles sont en fait très proches l'une de l'autre, et s'ils ont d'abord pensé qu'elles étaient semblables, à leur faire découvrir qu'elles sont différentes ? En somme, avec votre façon de montrer les choses, on est toujours obligé, dans tous les cas, de penser pour finir le contraire de ce qu'on pensait d'abord.

Chytilová Dans *Quelque chose d'autre*, en effet, c'est un peu ce que j'ai voulu faire. Tout le film était sur le thème : semblables ou pas semblables ? Pareilles ou différentes ? Et à chaque fois on découvre qu'elles sont chacune quelque chose d'autre que ce qu'on avait d'abord cru.

Rivette Mais c'est également le principe des *Petites Marguerites* (quoique de façon moins évidente puisqu'au départ les oppositions entre elles ne sont pas tranchées), c'est-à-dire qu'on doit penser à un certain moment que les deux filles sont exactement pareilles et malgré tout percevoir à un autre moment certaines différences, car elles finissent par acquérir chacune, à la fin, une certaine existence individuelle.

Chytilová Oui, et le processus peut jouer aussi dans l'autre sens. Au début on peut penser que c'est la brune qui a le rôle de guide ou de meneur, et qu'elle le gardera, mais à la fin on réalise qu'elle n'est pas le seul diable qui mène la danse: la blonde (qui a au début une couronne, signe d'innocence des anges ou des vierges), finit par prendre au moins autant d'initiative.

Delahaye Un des curieux résultats de votre parallèle entre les deux femmes de *Quelque chose d'autre* est que sa hardiesse le fait très souvent refuser par le public. On refuse même d'en accepter les données, et, à plus forte



raison, leur retournement. Les gens ne peuvent s'empêcher dès le départ de considérer la sportive comme une femme supérieure et la femme mariée comme un personnage falot, du simple fait que, pour eux, la vie publique et le prestige de la première vont forcément de pair avec la réussite et le bonheur, tandis que la femme mariée, dépourvue de ce prestige extérieur, ne peut représenter que l'échec et l'ennui. Elle représente aussi pour eux la condition éternelle de la femme esclave de son ménage, par opposition à la première, femme moderne et indépendante. Une fois cette hiérarchie admise (qu'ils approuvent ou qu'ils désapprouvent, mais que tous établissent), ils n'en sortent pas et ne sont même pas en état de percevoir tout ce que vous montrez sur la solitude, la tristesse, la fatigue et le désenchantement de la sportive, ainsi que sur les joies que peut trouver la femme mariée, bref, sur la façon dont toutes deux trouvent tant bien que mal un certain équilibre entre la lutte et la résignation. A ce titre votre film constitue un véritable test sur les différentes façons de réagir des gens.

Chytilová Oui, je l'ai remarqué aussi : on refuse absolument de faire la comparaison entre ces deux femmes car il faudrait au départ les mettre sur le même pied, ce qu'on se refuse à faire. On veut bien à la rigueur comparer les deux sens du film, mais absolument pas les deux vies... Ce qui est curieux, c'est la façon dont les choses se sont passées pour la première femme, la sportive. C'était une véritable gymnaste, et une championne, et c'est pourquoi elle a fini par gagner (elle faisait partie de l'équipe nationale au Championnat du Monde) pendant le cours même du film. Or cela, je ne l'avais pas du tout prévu. Et même, les choses auraient été beaucoup plus faciles pour moi si elle avait perdu : j'aurais tout de suite eu le sans de mon épisode, basé sur l'échec et la fin. En même temps je n'étais pas mécontente de ce qui s'était passé car j'avais de toute façon ma fin, et cette fin prendrait d'autant plus de force que j'avais laissé vivre mon personnage, avec ses forces et ses faiblesses, ses chances et ses malchances, avec sa propre bataille à perdre ou à gagner. Car malgré sa victoire, le sens du film subsistait (après avoir fait un détour qui ne pouvait que le renforcer). Echec ou succès, la question restait toujours : que va-t-il y avoir après ? Pour quel résultat tant d'efforts et de sacrifices ont-ils été entrepris ? Car on ne peut jamais gagner tout le temps, et une fois qu'on a fini de gagner... c'est la fin. J'ai donc vu au cours de mon film les deux vies se créer leur contrepoint, et j'ai vu à la fin que, quels que soient les événements qui marquent ces vies, le résultat était analogue. Mais le spectateur ne peut pas s'imaginer que la vie publique de la sportive est finie, que même cela a une fin, et qu'après on se retrouve sans rien. Et pas un spectateur n'a réalisé qu'il ne pourrait pas supporter 24 heures, tout ce que doit supporter ma championne avant, pendant et après son succès. Mais pouvais-je et devais-je intervenir dans le film pour rendre plus évidente cette vue des choses ? Et est-ce que ça aurait vraiment changé quelque chose au film et aux réactions des gens ? Je devais laisser ces deux femmes être elles-mêmes. La femme mariée elle aussi est elle-même, dans son incapacité à se trouver vraiment. Et elle vit quelque chose qui est tout aussi insupportable que de s'être trouvée (comme la sportive) quelque chose qui va forcément et rapidement finir, quelque chose dont en plus on se demande constamment si ça correspond bien à ce qu'on pouvait ou voulait trouver, si ça ne vous limite pas, si ça vaut bien tout ce qu'on a dû supporter et tout ce dont on a dû se priver. **Toutes deux** sont **elles-mêmes** dans la façon d'aborder ce même problème : quoi et comment choisir ?

Delahaye Allez-vous beaucoup au cinéma ? Pouvez-vous nous citer quelques films que vous aimez ?

Chytilová Cela m'arrive de plus en plus rarement de voir des films qui me plaisent totalement. J'ai vu récemment à New York quelques films de l'« Underground » et il y en a un que j'aime beaucoup, un film d'Ed Emschwiller : « Relativity », qui est pour moi la preuve qu'on peut vraiment parler librement et directement.

Je viens aussi de voir pour la deuxième fois un film magnifique qui est *Persona*, de Bergman. Je suis très sensible à la force de Bergman, et tout ce qu'il fait me touche beaucoup. C'est pour moi quelqu'un d'une qualité absolue, et quels que soient les moyens qu'il emploie, ses créations sont toujours les plus extraordinaires.

Paru dans *Les cahiers du cinéma* 1968

© Les Cahiers du cinéma

Les métamorphoses de L'impertinence par PAUL-LOUIS MARTIN



LOGIQUE. Conformément à un projet très conscient, Vera Chytilová a réalisé *Les Petites Marguerites* contre son premier long métrage, et de ce fait en a dépassé la forme, créant un objet maladivement neuf (voir *Cahiers* n° 193, pp. 61-62). La destruction de la narrativité est évidente : il suffit de mentionner la construction non linéaire du scénario, le refus des raccords réalistes (encore plus systématique que chez Godard), l'invention de raccord sur le geste pur, en dehors de tout signifié ; enfin, la stylisation de l'image, du son et de leurs rapports qui éloigne dans l'arrière-fond les signes élémentaires de l'espace-temps classique.

Les thèmes du film étant la « pourriture » et la destruction, les catégories logiques sont apparemment bousculées. L'excellence de l'absurde s'y exprime partout ; cependant les convergences du film manifestent au contraire une logique impeccable, non dans l'histoire mais dans le rapport entre les thèmes enchevêtrés et leur expression. Dans d'autres films, on aurait montré l'absurdité et la destruction, bien tranquillement, avec des images

et des mots tirés d'un langage lui-même connu, c'est-à-dire d'un système de signes, affecté en tant que système, de cohérence et de logique. Ici au contraire, l'absurde passe par la désarticulation du langage : les signes véhiculent plus le néant que l'être. Et particulièrement l'expression formelle s'accorde parfaitement aux thèmes de la « pourriture » et du « n'importe quoi ». Tous les effets formels sont la conséquence de ce qui est dit ou pensé par les filles. La destruction finit par gagner la forme et affecte la mise en scène elle-même. Le génie de Chytilová est de soumettre entièrement la forme aux exigences thématiques. Il y a dans « Les Petites Marguerites » accord total entre le signifiant formel et le signifié thématique. Il est ainsi permis de supposer que son troisième film sera tout autre. Un style n'est pas un ensemble répétitif. Il réside au-delà de la somme des différences. C'est le cas pour Renoir, pour Godard, et pour Chytilová qui se distingue par là radicalement de l'Ecole tchèque. Chytilová d'un côté, Forman, Passer et Nemec de l'autre, ne semblent pas vivre le même temps.

PERSONNAGES. Marie I et Marie II sont des personnages schématiques, pour ne pas dire symboliques, comme des versions différentes d'une seule personne. Dans *Quelque chose d'autre* les deux femmes ne se rencontrent jamais réellement. Ici Marie I est presque toujours avec Marie II, mais elles ne sont pas vraiment distinctes. Elles établissent un rapport nouveau avec le monde, suscitant constamment sa destruction, l'animant de leurs délires, l'affectant de démence. Mais bien que souvent répétés et en quelque sorte repris par la réalisation, leurs délits n'engendrent jamais facilité ou clichés. Quel est l'espace des personnages ? Le bain, la chambre, les restaurants, les cabarets, les gares, la campagne, la rivière : assez pour montrer que ces personnages existent mais remplis de virtualités. Tous ces moments creux où les personnages arrivent, ouvrent les portes, les referment, avancent des fauteuils, les reculent, sont exclus, tout ce fatras narratif, supprimé. On saute d'un espace à un autre par le simple geste, ou même sans motif apparent. Pour les mêmes raisons, refus de toute notation psychologique inutile : les respirations du cœur sont mises entre parenthèses. Mais la folie des filles, leur « perversité » confèrent au monde une sorte de force, de solidité. Les personnages alentour sont, eux, vrais et logiques : les vieux, les danseurs de charleston, le jardinier, les cyclistes, vivent comme en dehors de la réalité des filles.

Aussi les bouffées délirantes, la démence précoce ou la tragique quête de soi, trouvent leur valeur par rapport au monde. Le film aurait pu verser dans la gratuité si tous les personnages créaient le délire ou y prenaient part. Le film se garantit lui-même, par sa forme interne, de la vanité. Le pommier est faux mais les pommes sont vraies.

EXEMPLE DE LA DANSE DE CHARLESTON. Les filles s'installent dans un cabaret ; la danse commence ; semant la confusion, leur attitude scandaleuse crée une sorte de délire dans la salle, qui dynamite le numéro de danse ; la foule

hurle de joie mais (et c'est là l'important) la danseuse de Charleston est vexée de voir l'attention ainsi détournée de son numéro. La notation psychologique affecte ici un personnage secondaire mais elle est indispensable à la séquence et maintient la coagulation. Donc, la force du film tient dans la différence entre les filles à qui tout peut arriver et un monde humain existant en apparence, mais fragile, et qu'un seul signe peut ébranler et détruire, d'où ces gestes qui provoquent par irradiation une suite rythmée par le son, d'images pures, fleurs, papillons d'un autre univers. Il y a des éléments purement oculaires, des parcelles d'images qui semblent suivre les battements de paupières. Sans cette structure : Filles + Personnages secondaires, le film pourrait s'exposer à la pure habileté, alors qu'une lecture attentive montre par exemple que les filles sont le paramètre d'un groupe de personnages qui entretiennent avec elles des rapports d'attirance ou d'indifférence : Le jardinier - Le pianiste - Les deux filles - Les vieux messieurs - Les cyclistes

Les cyclistes et le jardinier existent en fonction du pianiste et des vieux messieurs ; les filles sont attirées par les premiers, attirantes pour les seconds, etc. Le schéma s'explique quand les filles se demandent si elles existent puisque pas plus les cyclistes que le jardinier ne les remarquent.

UNE ESTHÉTIQUE DE LA DISTORSION. Il se passe pour le cinéma ce que Lévi-Strauss voit dans les mythes et la musique : « Tout se passe comme si la musique et la mythologie n'avaient besoin du temps que pour lui infliger un démenti. L'une et l'autre sont, en effet, des machines à supprimer le temps. » (« Le Cru et le Cuit »). Ainsi *Les Petites Marguerites* vise constamment la permanence. On ne peut lire le film qu'au-delà de sa propre durée : il n'y a pas une séquence qui succède à une autre mais une investigation spirale et formelle de la corrosion dont il reste à déceler certaines caractéristiques.

L'espace, dans le principe même du montage, est détruit et remplacé par un champ de possibles, d'où cette impression que tout peut arriver à chaque instant. Il est également contesté par les altérations subies par la forme ; c'est le cas du train dont n'est retenu qu'un élan coloré, et des séries d'images qui se substituent progressivement aux choses à trois dimensions pour remplir l'écran et lui conférer le statut d'un cadre, d'une boîte (papillons, fleurs, copeaux). Ces délires, ces mouvements, ces ondes émises par les choses affectent constamment le décor, l'étendue.

L'objet est déformé dans la mesure où il est stylisé, comme le pommier, découpé (vêtements, papiers, aliments), d'où l'importance des ciseaux, brûlé. Les personnes sont affectées également de déformations. L'exemple le plus visible est le plan où les jambes des filles sont véritablement tordues et apparaissent tour à tour maigres ou grosses ; cette distorsion, la plus évidente, montre bien qu'il s'agit ici d'un effet formel. Les visages des filles sont parfois recouverts de couleurs (jaune et violet).

Les mouvements eux-mêmes (répétitions, coupures, accélérations) et enfin l'attitude et l'expression des personnages se soumettent à la distorsion : rire ou chuchotement. L'aspect burlesque du film et quelques séquences précises : la danse de Charleston, la bagarre de tartes à la crème, le jardinier et les cyclistes (en référence à Lumière) rappellent le cinéma muet. A la destruction du récit correspond la construction de différentes formes ; par ailleurs, il s'établit un rapport nouveau entre les objets et les mouvements. Si l'on considère en effet le rapport établi entre les pommes vertes et la couronne de fleurs (en tant qu'objets), on voit que lorsque la couronne est jetée à l'eau, apparaîtront des pommes à la surface ; ce terme est une quatrième proportionnelle qui pourrait être déduite des trois éléments précédents.

POURRITURE ET NOURRITURE. Les personnages de Moullet bouffent. Ceux de Bresson mangent rarement ; c'est qu'ils sont les témoins d'une absence, fin élevée et bien digne d'intérêt mais qui ne satisfait point... La boulimie des filles, dans ce film, est pathologique : elles mangent pour détruire et elles détruisent parce qu'elles sont désorientées. Elles mangent pour nier, anéantir la matière, l'inanimé. Manger désigne alors l'anarchisme naïf de leur désespoir ; mais cette négation de la nature s'arrête là ; les filles n'ont pas atteint les mystères d'Eleusis et dans l'absolue certitude de leur néant, saisissent les aliments sans plus et les consomment.

A la fin du banquet, elles substituent au manger le simple détruire et leur acte profane exprime leur union et leur désunion à la fois ; union puisqu'elles mangent, boivent et détruisent ensemble ; coupure avec le monde, rupture sacrée et finalement sacrifice à l'opposé de la Cène, donc sacrilège absolu. La destruction de la nourriture devient négation pure quand elles écrasent les aliments sans les manger. La profanation de la nourriture, drôle en son début, devient tout à fait insupportable. Une fissure se dessine et le rire laisse place au malaise. Cette transformation de la forme des aliments suscite la destruction du décor et la danse sur la table. Aussi, quand elles reviennent sur les lieux de leurs délits, n'arrivent-elles pas à reformer le banquet : leur action reste abstraite. Leur rôle négatif trouve ici son éléon et sa fin apocalyptique. En serré dans la déflagration, ce film rappelle en bien des points une fable mais il en refuse la forme et les conventions d'écriture, fuyant toute prison. Déroutant et fascinant, jamais aimable parce que la machina veille dans l'ombre. — Paul-Louis MARTIN

Paru dans *Les cahiers du cinéma* n° 198

© Les Cahiers du cinéma

Interview d'ESTER KRUMBACHOVA par ANTONIN LIEHM, automne 1966

Paru originellement dans *Closely Watched films : The Czechoslovak Experience*

Édité par International Arts and Sciences press (1974). Tous droits réservés.

Traduction Malavida. Tous droits réservés.

Les jeunes réalisateurs tchèques ont approché la réalité tchécoslovaque de différentes manières. Certains tels Forman, Passer ou Papoušek, ne font aucune généralisation autour de cette réalité. C'est pourquoi ils l'ont filmée en gros plans, l'ont dépeinte de manière quasiment microscopique et ont été surpris de trouver au sein du microcosme de nos actions, une évocation très parlante et très précise de la réalité sociale dans son ensemble. D'autres – y compris Máša, Jireš, Bočan et beaucoup de réalisateurs de la génération précédente – penchaient plus vers une analyse sociale, une sorte de généralisation idéologique. Et pour finir, un troisième groupe – représenté par Chytilová, Němec, Juráček, Krumbachová (Menzel et Schorm sont plus difficiles à cataloguer car ils étaient attirés alternativement par une approche puis une autre) – aborda la réalité sociale dans la veine des écrits philosophiques du dix-huitième siècle en Angleterre ou, mieux encore, en France, c'est-à-dire à travers des fables, en matérialisant des idées philosophiques par le biais d'histoires concrètes, à travers des pamphlets, par des dialogues fantastiques.

Pour comprendre cette approche philosophique et morale, il faut la comparer à l'opposition au sein d'un système staliniste ou néo-staliniste au moment de la désagrégation de l'idéologie. Depuis qu'on ne peut plus la défendre ni l'appliquer – elle est en effet difficile à comprendre – ce sont la morale et l'éthique qui sont au premier rang. L'éthique devient le langage de la politique, et les points de vue moraux ses critères. Des positions politiques et idéologiques définies correspondent à des choses aussi simples que la vérité ou le mensonge, l'honnêteté ou la malhonnêteté, la brutalité ou l'incapacité à l'être, la lâcheté ou le courage, l'obstination ou la malléabilité, et ainsi de suite. C'est ce qui fait d'ailleurs la force et la faiblesse de l'opposition politique tchèque. Mais dans une situation où la structure politique et les médias ne sont pas démocratiques, c'est sûrement la seule façon d'arriver à un critère politique quel qu'il soit. C'est également la raison pour laquelle l'art peut aisément devenir l'instrument de la politique à cause de sa sensibilité aux questions éthiques. C'est aussi pourquoi le pouvoir en placet interprète chaque attitude morale d'un artiste comme une attitude politique, chaque postulat moral comme un défi politique. Ce contexte justifie sans doute cette interprétation.

La vision artistique d'Ester Krumbachová influença tout d'abord le théâtre tchèque et plus tard les films de nombreux réalisateurs. On pourrait dire qu'elle a anticipé cette approche visuelle et artistique d'inspiration fin-de-siècle qui est devenue par la suite très en vogue à travers le monde. Sa réflexion et ses écrits (qui pour la plupart n'ont pas été publiés) devinrent une référence pour beaucoup de films. Elle ne refusa jamais d'aider les réalisateurs en difficulté – comme Pavel Juraček – et c'est pourquoi on sent sa patte dans de nombreux films où elle n'apparaît pas au générique. Voilà pourquoi il est si difficile de mesurer l'ampleur de son influence artistique.

Krumbachová écrivit les scénarios de deux films majeurs de Jan Němec – *Les Martyrs de l'Amour* et *La Fête et les Invités* – ainsi que celui du film *Les petites marguerites* de Věra Chytilová.

Elle réalisa aussi un film tiré d'un de ses scénarios : *Vrazda ing.certa (The Murder of Mr. Devil)*, son premier et seul film à ce jour, qui par ses opinions politiques, sa philosophie et son éthique, est un vrai film de femme.

Ester Krumbachová est un des exemples de la culture féminine, que ce soit de l'Est ou de l'Ouest, les plus intéressants. Mais comme elle habite Prague, et parle et écrit en Tchéque, personne ne le sait.

Son appartement est rempli de plantes, de livres, de tableaux. Il y a un laurier-rose dans l'entrée qui arrive tant

bien que mal à se faire une place parmi les livres de Beckett sur les étagères, les tableaux de Miró et de Hieronymus Bosch sur les murs. Il y a encore plus de plantes, de tableaux et de livres avant d'arriver aux portes vitrées qui donnent sur le balcon, qui n'est d'ailleurs pas du tout un balcon mais plutôt une reproduction miniature des jardins suspendus de Babylone. (L'interview qui suit est reprise de *The Politics of Culture* d'Antonín J. Liehm, avec l'autorisation de Grove Press, Inc.).

EK Vous savez, aucun menuisier n'a jamais mis les pieds dans cette maison. J'ai tout fait moi-même.

[Je m'étais préparé pour cette interview depuis longtemps. Je savais les questions que je voulais lui poser, mais j'avais à peine sorti mon stylo et mon carnet que la petite blonde aux yeux extraordinairement intenses bouillonnait déjà d'enthousiasme.]



Avant que l'on commence, il faut que je vous dise quelque chose. Quand j'étais adolescente, juste après la guerre, j'appartenais déjà à toutes les brigades de jeunes ; je mangeais du pain nature et buvais de l'eau plate, et même si je n'ai jamais rejoint le Parti, j'étais pleine d'enthousiasme pour ce qu'il défendait. Durant cette période, notre regard sur le reste du monde est devenu très pessimiste, surtout envers l'Amérique et sa prospérité. Par voie de conséquence, on a appris à être sceptique envers nous-même.

Mais de toute façon, que signifie le fait de penser « comme il faut » ? Quand arrêtez-vous de penser ? Où est la limite ? A chaque fois que je regarde un tableau, je me demande toujours à quel moment le peintre a su que son tableau était fini. Je crois que lorsque vous peignez, écrivez ou pensez, vous essayez d'aller aussi loin que vous le pouvez, et vous vous arrêtez seulement quand vous ne pouvez pas aller plus loin.

Je vous donne un exemple : c'est l'hiver, vous nourrissez les oiseaux. Le fait de donner quelques miettes à un moineau vous procure une sensation de bien-être. Vous le regardez s'éloigner en sautillant et au coin de la rue un chat lui bondit dessus et l'avale. Si vous êtes un moraliste vous risquez d'être très en colère après le chat. Mais si vous vous détachez de cette attitude moraliste, vous allez sûrement découvrir que le pauvre chat n'a pas mangé depuis des jours, alors que le moineau s'est fait attraper justement parce qu'il était trop gros et avançait avec peine. Vous ne pouvez pas vous arrêter là. Il y a un homme à une fenêtre en train de manger une cuisse de poulet ; il a observé toute la scène. Il sort alors un pistolet et tire sur le chat. Moralement, il avait le droit de le faire. Mais vous décidez d'aller le voir et vous lui demandez pourquoi il a tué le chat. Il vous répond alors qu'il vient d'acheter un nouveau pistolet et était impatient de l'essayer. Ou peut-être qu'il était simplement un sadique. C'est ce genre de thématique qui m'intéresse.

Maintenant, permettez-moi de revenir au début de ma réflexion ; quand vous êtes en train de créer ou de réfléchir à quelque chose, vous ne pouvez pas vous arrêter avant d'avoir atteint la limite, le mur infranchissable. Les gens superficiels, aux idéologies différentes, considèrent toujours le résultat d'une réflexion honnête comme dangereux, comme un complot en quelque sorte. On rencontre ce genre de mentalité constamment. Mais vous ne pouvez pas exister uniquement dans un cadre défini ; et vous ne pouvez pas non plus dire quoi que ce soit à propos du chat sans connaître toute l'histoire, auquel cas vos idées deviennent confuses. Après tout, on ne pense pas *contre* quelqu'un ni *pour* quelqu'un, mais simplement contre soi-même, contre nos propres démons.

[Je voulais explorer d'autres strates de son esprit. Je voulais également en savoir plus sur son enfance.]

Je ne suis pas sûre que ma vie mérite d'être racontée. Pendant un moment, à la fin de la guerre, je n'étais même pas certaine que la vie vaille la peine d'être vécue. J'ai résolu cette question quand j'ai eu la trentaine. Les années de guerre m'ont marquées à ce point. Mon besoin de justice était sans borne. J'ai étudié un temps à Brno ; j'ai été

diplômée en « marché de l'art » comme on disait, mais j'ai eu pas mal de problèmes et j'ai du abandonner. Je crois que mon principal problème était que j'étais rétive à toute forme d'autorité. Mais cette école à Brno avait cependant un avantage majeur ; elle m'a appris à travailler avec mes mains, et maintenant je peux fabriquer quasiment tout, même des décors.

J'avais un vrai problème avec l'autorité. Par exemple, au sein du Parti, je répondais aux salutations officielles quelque chose comme « Salut vous ! », ou j'ignorais des instructions concernant la taille du drapeau rouge sur mes affiches. Pour de telles transgressions, je me suis retrouvée sans emploi pendant de longues périodes. Et puis ils ont dit que j'étais trop intelligente, trop vive d'esprit, et que c'était pour mon bien. Ils voulaient juste m'insulter. Mais en réalité, je ne suis pas du tout vaniteuse, et je n'utilise pas mon intelligence dans un esprit de manipulation. J'imagine que c'est une caractéristique de la mentalité féminine; les femmes n'aiment pas se glorifier tant que ça. D'ailleurs les hommes m'intéressent d'avantage même s'ils sont bien plus dangereux. Même dans un sens érotique, leur agressivité n'a pas grand-chose à voir avec l'amour ; ça se rapproche plus de la guerre.

[La conversation s'orienta vers ses aventures pendant la guerre.]

Vers la fin de la guerre, à mon retour de Brno, je partais souvent à la campagne pour dessiner les animaux de la ferme. Des prisonniers de guerre de différentes nationalités travaillaient comme ouvriers agricoles dans ces fermes. J'avais pris l'habitude de leur apporter de la nourriture et en échange je postais leurs lettres. Un jour un prisonnier tchèque avec qui je m'étais liée m'a demandé d'introduire clandestinement un rouleau de papier en ville. J'étais effrayée mais je lui ai dit que je le ferai. Le jour d'après il apporta le rouleau et au moment où il me le tendit, un des SS allemands entra dans la grange où nous étions. Jamais je n'oublierai son visage ; il portait une petite moustache comme les méchants dans les films français. Je lui ai sourit, j'ai rapidement dissimulé le rouleau sous mon carnet à dessin et je me suis mise à dessiner une vache. Il est resté derrière moi à m'observer pendant au moins un quart d'heure sans rien dire, et puis il est parti. J'ai emporté le rouleau avec moi, tremblante de peur, et l'ai apporté à l'adresse que m'avait donnée le prisonnier. Dans mon empressement, j'avais oublié le numéro de la maison alors ça m'a pris un moment avant que je ne trouve le bon appartement. Une vieille dame est venue m'ouvrir la porte et je lui ai tendu le paquet. Elle a ri et a déroulé le papier sur le sol – c'était des caricatures affreuses de gardes allemands dans des situations grotesques, assis sur les toilettes, sur des pots de chambre et j'en passe. En bref, les plus moches dessins que j'ai jamais vus. La vieille dame a rigolé et m'a dit : « Ce n'est rien, les garçons veulent juste s'amuser ; tu lui diras que c'est en sécurité sous mon canapé. »

Cet épisode idiot m'a déprimé pendant longtemps. Vous essayez d'être aussi loyal et utile que possible et puis vous apprenez que vous avez risqué votre vie pour rien du tout, des trucs de gamins. Vous n'avez pas idée à quel point je me suis sentie honteuse à ce moment-là.

AL Pour en revenir au présent – comment conciliez-vous votre travail au théâtre et vos activités dans le cinéma ?

EK Si j'étais réalisatrice, il n'y aurait sans doute aucun conflit. Mais dans le cas d'un scénariste ou d'un dessinateur, la situation est assez différente.

AL Et pourtant être metteur en scène de théâtre et réaliser des films sont deux choses assez similaires.

EK Une scène de théâtre n'est pas simplement un espace dans lequel l'imagination est libre de vagabonder. C'est un espace qui doit être analysé, compris, défini. J'aurais aimé avoir une vie plus longue, je me serais consacrée plus au théâtre. A l'école, le théâtre était réduit à des spécialisations dans le programme – costumes, décors, etc. Ça nous permettait d'appréhender le travail d'une façon décontractée, en dilettante en fin de compte. J'aimerais pouvoir aborder le cinéma d'une manière aussi innocente. Mais ce n'est pas évident. Imaginez-vous debout sur une scène vide, sans aucune idée esthétique préconçue. Je pense que seuls des artistes comme Miró ou Klee sont capables de créer de cette façon, sans le support des mythes. Etre libre demande une grande connaissance, mais personne, ni nos prédécesseurs ni nos contemporains, ne peuvent nous apprendre quoi que ce soit d'autre que la liberté. Klee ne peut pas vous donner ses petits carrés, mais seulement la liberté de sa conception telle qu'elle apparaît dans son œuvre.

AL Où se situe votre studio ?

EK Partout où vous posez les yeux – le sol, les murs, la table. Quand je me lance dans un projet, je commence à dessiner comme une folle. Pour le moment je fais des dessins pour plusieurs films, y compris un film dont le scénario n'est pas de moi – et j'ai réalisé pour le moment 300 dessins. Regardez les ampoules sur mes doigts ! C'est à cause d'un crayon spécial que j'utilise. J'essaie d'étudier les gens, de les observer et de cerner leur personnalité. Les personnages dans un film doivent être entiers, complets jusque dans les moindres détails. On peut jouer avec ce perfectionnisme. J'aimerais faire une expérimentation avec un patron de référence dans lequel tous les personnages seraient découpés et qui transcenderait leurs individualités. Ça ferait un travail de création de costumes très intéressant.

AL Vous avez mentionné Klee. Quelle est votre opinion sur l'art des pays de l'Ouest en général ?

EK Différents types d'art m'intéressent, je crois qu'il faut en apprendre autant qu'on le peut... mais je vais essayer de répondre différemment à votre question. Récemment, j'ai eu la visite de personnalités officielles de la culture française. Ils étaient très enthousiasmés par mon travail et m'ont dit que je devrais penser à partir travailler ailleurs... à Paris, Londres et je ne sais où. J'ai essayé de leur expliquer que même si leur conseil part d'une bonne intention, il est basé sur un malentendu. Certains pensent que même si nous avons choisi ce mode de vie plutôt inconfortable, nous résidons dans ce pays par erreur en quelque sorte et avons toujours envie de nous expatrier. Mais mes racines et celles de mon travail sont ici. J'aurai pu facilement partir à l'étranger ; ce n'était pas le problème. J'ai beau vivre dans la rue la plus sale de Prague, cela fait également partie de ma vie et de mon travail, et il ne pourrait probablement pas en être autrement.

Comme vous me posez la question sur l'art à l'étranger, je suis obligée de parler de l'influence considérable qu'a eu le théâtre classique chinois sur moi. J'ai senti une grande poésie émaner de la scène chinoise, comme quand les personnages des amoureux tendent leurs bras l'un vers l'autre très lentement sans que leurs doigts ne parviennent à se toucher, ça me donne des frissons. Je suis convaincue qu'un artiste doit se sentir porté par ces deux doigts qui ne se touchent jamais.

Plus tard j'ai réfléchi à beaucoup d'autres choses que l'art – le droit à notre individualité, à nos différences de goûts...

AL Et nous voilà de retour ici.

EK Oui, je crois que de toutes les manières, ce sont les gens qui sont à l'origine de ce qui se passe aujourd'hui dans notre vie culturelle. Un travail de fouille a lieu pour ainsi dire ; tout ce qui recouvrait la réalité est progressivement épousseté, des illusions en tout genre sont abandonnées, et quelque chose de grande valeur commence à apparaître : la conscience. Je suis convaincue que ce pays a un grand sens de la conscience, sous la forme d'un désir de connaître les causes de certains événements et ce qui les lie entre eux. Malheureusement il y a encore trop de gens parmi nous qui ont des attitudes quasi orthodoxes, prenant la mesure de chaque chose selon un dogme.

Il est communément admis aujourd'hui que l'effervescence dans la culture tchèque est une résonance d'événements des années cinquante dont certains faits politiques en particulier. Je crois que l'activité culturelle actuelle est bien plus profonde, elle est une tentative de résolution des problèmes présents depuis un siècle et demi.

Récemment, un réalisateur allemand en visite à Prague m'a confié qu'il n'avait jamais rencontré autant de gens animés d'une telle ferveur intellectuelle avant. Certainement que l'atmosphère des discussions interminables et des débats passionnés qui a fini par caractériser notre pays est le signe que quelque chose d'essentiel est en train de s'y passer.



[A ce propos, je me suis souvenu d'une anecdote. A l'été 1965, une poignée d'entre nous étions en déplacement à un festival en Italie, et après une multitude d'activités, Miloš Forman nous emmena nous reposer dans un endroit fabuleux loin des touristes. Tard cette nuit-là, en revenant en voiture de Rimini, quelqu'un fit une remarque en plaisantant : « Pensez-vous que quiconque à Prague nous croirait si on leur disait que nous avons passé l'intégralité de cette merveilleuse journée à ne discuter de rien d'autre que de la situation chez nous ? ». Ce genre de comportement est plutôt inhabituel dans le monde d'aujourd'hui, et ça en dit long sur la situation actuelle.]

On m'a souvent accusée d'être cynique, simplement parce que je refusais de croire ce que l'on me disait. Selon moi Hitler a été le parfait exemple de ce qui se produit lorsque l'humanisme est remplacé par l'ambition démesurée. Les camps de concentration, l'occupation – ces réalités extra-ordinaires – nous font voir le vrai visage des gens. C'est pour ça qu'il nous est impossible aujourd'hui de nous agenouiller et nous donner en sacrifice. Les dieux ont disparu, de même que les mythes et les illusions sur la bonté de l'homme. Pourtant certaines personnes restent des enfants, ils sont incapables de faire preuve d'abstraction et confondent mythe et réalité. Mais c'est une autre histoire.

On peut facilement morceler la vie en différentes étapes : d'abord vous prenez conscience de ce qui se passe autour de vous, puis de ce qui vous arrive directement à vous, et finalement vous prenez conscience de votre propre personnalité. Et c'est à ce moment seulement que vous prenez conscience de votre capacité d'action, bien que votre champ d'action soit finalement très réduit. C'est une vérité qui s'applique également pour les plus grands, comme Bach ou Vivaldi. Ils ont passé toute leur vie à développer un domaine en particulier et étaient par conséquent limités dans leurs actions. On ne peut pas attendre d'un artiste qu'il soit présent sur tous les fronts. Seule une personne sans un profond sens moral peut passer ainsi d'une chose à une autre. Un homme avec de la morale développe une activité utile du mieux qu'il peut, en limitant consciemment son éventail de choix.

Beaucoup d'entre nous aiment dissimuler leur inactivité derrière une doctrine. Il est important je crois que nous nous débarrassions des idoles. C'est déjà assez difficile de nous comprendre les uns les autres, il règne une grande froideur, c'est inutile de le nier. Nous devons déblayer toutes les couches superficielles, et le faire avec honnêteté et sérieux jusqu'à ce que nous sentions la vérité apparaître sous nos doigts. Si on déterre tout, on découvre rapidement l'état désastreux des fondations et on se rend bien compte que les vérités les plus fondamentales de notre époque sont dévoilées par des gens malheureux, aliénés, désespérés.

EK Pourquoi êtes-vous autant attirée par le cinéma ?

AL Je suis fascinée par l'harmonie des inter-relations entre les différents éléments qui travaillent à la fabrication d'un film. En quelque sorte, un film ressemble à une cathédrale gothique. Le peintre peint, le sculpteur contribue à l'édifice à la mesure de son talent, tout comme une armée de gens contribuent à la création d'un film et demeure plus ou moins anonyme. Il me semble que l'anonymat est inhérent au vingtième siècle (pensez à l'armée, la politique, les défenseurs des libertés, la résistance). L'anonymat me convient assez bien. Notre siècle a simplement une forme d'art qui lui est propre, c'est le cinéma, qui est encore assez nouveau d'ailleurs, pratiquement une *terra incognita*. Je crois sincèrement que le fait que cet art soit également un produit industriel est très caractéristique de notre époque. Mais cette dualité est la source de bien des problèmes.

Nous vivons dans l'ère du cinéma. Nous ne sommes plus informés des événements par un crieur public ou un joueur de tambour, mais par la télévision et différents médias visuels. Il me semble aussi que le cinéma est plus accessible qu'une galerie d'art, non pas parce qu'il y a plus de cinémas que de galeries, mais parce que les films stimulent une participation différente. Les gens de notre époque sont très friands des avancées technologiques, et le cinéma en fait partie. C'est une drogue qui marche. Mais il est évidemment essentiel de comprendre le principe de base de tout art. Vers la fin de sa vie, Klee a peint un tableau très coloré sur de la toile blanche pour mettre l'accent sur la nature de la couleur, celle de la toile, et la relation entre les deux. Après avoir achevé le film *Les Martyrs de l'Amour*, j'ai réalisé que l'histoire de ces trois personnes ne pouvait être racontée par aucun autre art. Leur destin ne pouvait être exprimé que par des images en mouvement. C'est l'essence du cinéma : rien ne vous limite, ni l'espace ni le temps.

AL Mais il y a certainement des aspects analogues dans la littérature, le théâtre...

EK Oui sûrement. J'ai exagéré le cas du cinéma parce que les gens le méprisent souvent ; ils doutent que des

réalisateurs puissent atteindre le même niveau que des artistes tel Klee ou Faulkner en matière d'expression.

Pourtant le cinéma implique beaucoup de moyens d'expression qui lui sont propres, des éléments qui s'ajoutent au discours. Quand un écrivain raconte dans un livre qu'une maîtresse de maison avait disposé un vase de fleurs artificielles sur la table, ça ne vous dit pas grand-chose, alors que dans un film, un vase peut avoir un rôle important, quasi organique au sein de l'histoire. Il n'y a qu'au cinéma que l'on peut voir dans la même image un magnifique premier plan, un d'arrière-plan aussi spectaculaire et un personnage très vulgaire au milieu.

AL Vous faites référence à *La fête et les Invités* ?

EK Oui. Ça a été un travail long et difficile avant que le scénario ne soit écrit et le film finalement tourné.

Vous devez dire tout ce que vous savez sur votre sujet, et vous ne pouvez vous arrêter que lorsque votre thème est complètement épuisé. J'ai bien peur d'être en train de me répéter. Je crois

que Faulkner a raison : chaque création laisse l'auteur avec un sentiment de naufrage.

J'étais très intéressée par la réaction du public. Lors de l'avant-première à Prague, la réaction fut sensationnelle, les gens riaient et applaudissaient ; ils étaient autant amusés par notre attaque de la stupidité que s'ils venaient d'assister à une comédie classique. J'ai appris par le réalisateur, Jan Němec, que la projection avait été suivie d'un débat sérieux et passionné. Il y eu la même participation du public quand le film fut projeté dans une école de théâtre. Tout ceci est très important – le désir des gens de comprendre et de discuter.

Comment ce film est-il arrivé à ça ? Je suis sûre que vous connaissez des gens qui incarnent l'apathie, qui parviennent à survivre à tout, à s'adapter à tout. La personne la plus ordinaire du monde ne me dérange pas du moment qu'elle désire quelque chose, aussi stupide puisse-t-elle être. Mais je ne peux pas pardonner l'indifférence.

Les petites marguerites traite d'un thème similaire en fait. Les héroïnes de ce film sont deux jeunes filles naïves dépeintes de manière intime, profonde. En gagnant facilement la sympathie du spectateur, il y a toujours un risque de chantage je crois. Mais le point principal de ce film était justement l'apathie : les héroïnes demeurent froides et parfaitement insensibles, qu'importe ce qui se passe autour d'elle.

Dans *La Fête et les Invités*, il y a eu un gros travail de création sur les dialogues. J'ai essayé de créer des dialogues à travers lesquels les personnages ne disaient rien de profond sur eux-mêmes. Le public entendait seulement des fragments de conversations isolés, comme s'il venait d'arriver en plein milieu d'une réception assez mondaine et n'avait aucune idée de ce dont les invités étaient en train de parler. Certains critiques ont déclaré avoir trouvé un sens caché dans ses fragments de dialogues, mais mon intention était en fait de montrer que les gens parlent souvent de manière décousue et incohérente, même lorsqu'ils semblent communiquer entre eux. J'ai essayé de ne pas imiter des discussions réalistes mais plutôt de suggérer leur motif, de créer un langage pour exprimer en quelque sorte ce que Ionesco a découvert au théâtre.

Pas un seul mot dans le film ne dissimulait un sens secret ; les dialogues servaient au contraire à révéler toutes ces absurdités que l'on entend chaque jour. Dans le passé, les héros exprimaient des situations tragiques par la parole. Aujourd'hui, la tragédie est révélée par les images, et nos mots n'ont pas toujours de liens avec ce que nous voyons. Je pense aux journaux et à la télévision qui débordent de drames, de morts, et les gens s'assoient devant, jambes croisées, en buvant leur café. Je sais que tout ceci est dû au développement des médias de communication, mais c'est dur à accepter.

Ionesco cherche consciemment l'incongruité, non seulement dans le langage mais aussi dans la vie. Il conçoit le monde comme une absurdité en lui-même. Je ne partage pas cette vision. Pour ma part, j'essaie d'utiliser les paradoxes et les inepties pour caractériser les gens sans raisonnement, aux opinions ridicules – le résultat au final est plutôt tragique.

La Fête et les Invités partit donc d'un concept très clair. **Les petites marguerites** au contraire était bien plus improvisé. Il y a eu beaucoup de réflexions et de réécritures de dernière minute, et c'est ce qui rend le cinéma si intéressant à mes yeux. Les héroïnes, ces deux jeunes filles un peu sottes, auraient très bien pu être deux généraux en fait. Elles disent beaucoup de bêtises, mélangent tout, et c'est ce qui conduit inévitablement au désastre.

AL Pensez-vous qu'il existe une approche féminine de la réalité, de la créativité ?

Le tempérament féminin est bien sûr assez différent de celui des hommes. Nous vivons et avançons dans un monde d'hommes. Nous sommes au vingtième siècle, et pourtant à bien des égards, il est difficile pour une femme d'être à l'égal de l'homme, surtout d'un point de vue social. Nous vivons pour ainsi dire comme des invités dans ce monde qui semble appartenir aux hommes. Naturellement, cela donne aux femmes un certain avantage car nous pouvons rire du monde que les hommes ont créé. Généralement, une femme n'est pas une grande fan de foot et elle peut donc se moquer des hommes qui se bagarrent pour un jeu stupide. Ce n'est pas évident de définir la vision des femmes avec précision, mais je pense que leur spontanéité ne se discute pas. Elles ne filtrent pas tout à travers la raison. Et pourtant elles réfléchissent. Vous savez ce que je veux dire. Lorsqu'une femme est amoureuse, elle peut courir dans la boue ou traverser les flammes ; elle est capable d'une force quasi démoniaque très différente de la désinvolture des hommes. Nous ne prenons pas au sérieux les mêmes choses. Ce serait une bonne chose que tous ces traits de caractère soient plus mêlés.

Au fond, tout ceci n'est bien sûr pas très important car le vrai respect ne s'acquiert que par la pensée honnête – d'un homme ou d'une femme – et celle-ci ne peut pas être réduite à un stéréotype.

[Nous nous en sommes arrêtés là, non pas parce qu'il n'y avait plus rien à dire, mais parce que même la dynamique Ester Krumbachová peut se fatiguer. Durant l'interview, qui dura plusieurs heures, elle s'arrangea pour préparer un repas qui ferait rougir les plus grands chefs, répondit à une douzaine de coups de fil, et me parla de nombreuses choses fascinantes qui, pour une raison ou une autre, ne purent pas figurer ici. La culture tchèque a toujours été admirablement représentée par ses femmes. Qu'elles aient reçu ce qu'elles méritent en retour demeure pourtant discutable.]

Automne 1966



Interview de JAROSLAV KUCERA par ANTONIN LIEHM, automne 1967

Paru originellement dans *Closely Watched films : The Czechoslovak Experience*
Édité par International Arts and Sciences press (1974). Tous droits réservés.
Traduction Malavida. Tous droits réservés.

Né en 1924 à Prague, Antonin Liehm collabore entre 1945 et 1948 avec l'homme de théâtre Emil Frantisek Burian, à la revue *Kulturní politika*, dont il est rédacteur en chef. Dans les années soixante, en plus de la rubrique internationale, il tient la rubrique cinéma pour *Literární Noviny*, un hebdomadaire culturel qui va incarner le Printemps de Prague. Il devient l'un des plus fins connaisseurs de la nouvelle vague tchèque. Après l'invasion des armées du Pacte de Varsovie, en 1968, il s'exile d'abord aux Etats-Unis, puis à Paris, où il publie de nombreux ouvrages sur la politique, la littérature et le cinéma, défendant inlassablement la culture tchèque. Il fonde et dirige la revue *Lettre internationale*, avec Paul Noirot, qui rassemble des signatures reconnues. Devenu une figure marquante de l'idée de culture européenne, il partage aujourd'hui son existence entre la France et la République tchèque.

Le cinéma tchécoslovaque a toujours été d'une certaine manière le fruit du travail de ses chefs opérateurs. C'était déjà le cas bien avant que ses réalisateurs et scénaristes prennent autant d'importance. Au moment où, à Prague, des artistes de l'avant-garde tentaient d'introduire la culture dans le cinéma, l'aspect visuel des films tchèques avait acquis une renommée mondiale et les techniciens partaient travailler non seulement en Europe mais également aux Etats-Unis. Les années d'après-guerre ont permis la préservation de cette tradition. Le cinéma est avant tout un art visuel même s'il est vrai que la littérature peut participer à l'élaboration de la structure d'un film. Mais c'est l'objectif de la caméra qui décide de ce qui va finalement apparaître à l'écran, si ce que nous voyons n'est qu'une mise en image d'une œuvre littéraire ou plutôt une œuvre filmique autonome.

Nous prenons conscience du rôle du chef opérateur à certains moments cruciaux. Par exemple, au milieu des années cinquante, lorsque Sergei Urusevsky commence à apprendre au cinéma soviétique comment exprimer des idées visuellement et ainsi perpétuer la tradition du cinéma soviétique. Même chose lorsqu'un chef opérateur comme Wexler passe à la réalisation – je pense à *Medium Cool* – et nous rend soudainement conscient de la différence entre la plume et la caméra.

Mais la plupart du temps, le chef opérateur se tient dans l'ombre du réalisateur, pas seulement sur les affiches et au générique, mais bien plus tôt, lors de la préparation du film. Nous savons cependant très bien l'importance de Jaroslav Kučera pour Jasný, Němec et Chytilová, de Miroslav Ondříček pour Forman et Passer, de Jan Čuřík pour Brynych et Chytilová, de Bohumil Batka pour Vlácil, de J. Sořfr pour Kachyňa, Němec et d'autres. Quant à la Slovaquie, on pense à Igor Luter en collaboration avec Jakubisko, ou à Stanislav Szomolány avec Uher. Et il y en a tant d'autres. Bien sûr, cela ne veut pas dire que les réalisateurs et les chefs opérateurs sont liés à vie et que leur séparation signe la fin de leurs carrières respectives. Mais ces duos déterminent souvent un style de travail, et fréquemment son apogée.

Jaroslav Kučera fit sensation lorsque Vojtěch Jasný et lui réalisèrent *Désir*, et d'autant plus en collaborant de nouveau sur *Un jour, un chat*. Le succès suivant fut *Les diamants de la nuit*, sur lequel il travailla avec Jan Němec, mais son plus grand triomphe advint avec le film *Les petites marguerites* réalisé avec sa femme Věra Chytilová et Ester Krumbachová.

On entend souvent dire de Kučera qu'il est un poète de la caméra, un maître de l'image. Mais d'abord et surtout, Jaroslav Kučera est une personne fragile, modeste, à la voix posée et calme. De mon point de vue d'intervieweur, je peux dire qu'il a quelque chose d'assez rare : il ne parle quasiment jamais ! Très peu de personnes l'ont entendu tenir une longue conversation, et certaines d'entre elles n'en sont même pas sûres. En réponse à une question de ma part sur son ressenti concernant l'état du cinéma en général, il me fixa simplement. Puis il me dit que c'était comme poser une question sur l'état actuel de la peinture par exemple.

JK Je n'aurai pas la prétention d'établir ce qui se fait de mieux aujourd'hui, ce qui a l'avenir le plus prometteur. Je sais seulement ce qui m'intéresse personnellement ou pas. Je me suis posé quantité de questions sur le cinéma, ce qu'il représente. 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 de 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. J'ai d'ailleurs été très impressionné par le film de Forman, *Au feu les pompiers*. Certaines personnes disent de ce film qu'il est infâme. Je ne partage pas cet avis. J'admire sa vision sans pitié, cette forme d'intransigeance dans la représentation, tel un miroir qui reflète chaque personne sans exception, les bons et les mauvais, les gens intelligents et les idiots. J'admire ce film parce qu'il s'interroge sur la signification de nos actions et de nos vies, questions essentielles que nous avons plutôt l'habitude d'ignorer. L'esthétique de ce film est minimaliste : d'un point de vue pictural, c'est très réaliste, proche des faits. Mais la structure interne est bien plus complexe, on y sent la joie profonde d'observer les gens, d'exprimer un événement à travers l'expression des visages, même furtive, et bien sûr le plaisir du dialogue. Mais plus importante encore est la façon dont Forman joue – non sans cruauté – avec la relation entre le langage et la conscience, ou l'absence de celle-ci, chez ses personnages. Il ne s'amuse pas aussi innocemment qu'il y paraît. De tout mon cœur, je souhaiterais voir le spectateur, préoccupé par sa propre tranquillité, se sentir impliquer dans ce jeu-là.

Évidemment d'autres choses m'intéressent, d'autres questions qui portent tout naturellement sur l'art pictural dont je me sens le plus proche, comparé à la littérature par exemple. L'immense majorité des films travaille l'espace comme une reproduction fidèle de la réalité. En un mot, nous filmons ce qui se trouve devant la caméra dans un souci de vraisemblance. C'est quelque chose qui peut avoir son importance si l'on souhaite justement exprimer cette conviction que les acteurs et les lieux que nous voyons à l'écran sont bien réels. Je suis extrêmement intéressé par la possibilité de faire d'une image cinématographique un objet autonome, entièrement séparé de l'idée conventionnelle de ce qu'est un film. À partir de là, on s'interroge soit sur la beauté des images que l'on crée, soit sur la capacité de ces images à porter un message, communiquer quelque chose de subjectif, de personnel, plutôt qu'une représentation objective. J'aimerais mener une expérience cinématographique un peu comme ce qui a été fait il y a des années dans la peinture moderne, la poésie, la musique, créer en fait un nouveau moyen d'expression et de communication dans le cinéma.

De ce point de vue, les films de Jan Švankmajer m'interpellent beaucoup. Les objets, les figurines, et le découpage entre autres prennent exactement la place qu'il souhaite, sont entièrement malléables. J'aimerais faire un essai – et aller même jusqu'aux limites de la faisabilité – avec des images de base, des notes, des fragments, des petits bouts – comme des idées matérialisées – en me basant sur une structure de film librement choisie, une structure qui se forme quasiment d'elle-même, imitant nos pensées, sans direction préétablie. Je sais que ce n'est pas facile, et peut-être qu'il s'avérera qu'une idée ne peut pas être filmée du tout, ou peut-être que ça sera très lourd au final. Parce que filmer quelque chose prend beaucoup plus de temps que de l'imaginer ; et il arrive souvent que lors de ce processus, l'idée disparaisse, s'évanouisse tout simplement. Mais après toutes mes années d'expérience derrière la caméra, je crois que l'élaboration, la construction du film, me plaît de moins en moins avec le temps. Disons que dans le meilleur des cas, vous ne faites que mettre en relief le texte écrit, lui apporter des ornements en un sens. Si un film met l'accent sur les dialogues, je suis d'avis de simplifier la mise en scène, la réduire au minimum, éliminer tous ces ornements.



AL Et en ce qui concerne la couleur ? Est-ce toujours vrai que la couleur est incontrôlable et que si une personne veut créer de l'art, elle doit s'en tenir au noir et blanc, s'en tenir à une forme classique ?

JK Un des principes fondamentaux pour obtenir de bons résultats est de réunir un ensemble de conditions techniques et de qualités – en d'autres mots, que chaque étape de la création, de la pellicule encore vierge jusqu'à la projection en salle, fonctionne à son plus haut niveau. La couleur est assez traître car si vous filmez quelque chose en noir et blanc, elle est immédiatement stylisée, devient esthétique en soi, alors que la même chose filmée en couleur apparaît sous un jour plus réaliste, donc moins stylisée. Pour élever la couleur vers une fonction esthétique supérieure, il faut impérativement faire un choix, sélectionner, remanier. J'ai rencontré des gens qui soutiennent que le travail de la couleur n'est réussi que lorsqu'on ne la remarque plus. C'est une possibilité. Personnellement, je pense que c'est avant tout une question de fonction dramatique de la couleur, en surcroît de son rôle purement esthétique. Pour le dire plus banalement, la couleur peut être visuellement agréable, ou alors vous pouvez faire le choix inverse, celui d'utiliser vos couleurs de telle façon qu'elles deviennent difficiles à regarder. Une autre possibilité encore est d'assigner une signification assez importante à une, deux, trois couleurs, pour qu'elles constituent des clés pour la compréhension du spectateur. Beaucoup de variations sont possibles.

Tout communique. Par exemple, lorsque vous écoutez un morceau de musique pour la première fois, différentes images vous viennent à l'esprit – c'est un peu comme l'éclatement de la réalité en différents éléments tels le ton, la couleur, le mouvement... Prenez l'exemple du mouvement justement : vous le percevez à sa vitesse normale, mais vous avez la liberté de l'augmenter, l'accélérer, le ralentir, et de cette manière vous pouvez altérer la réalité en en transformant l'aspect.

Mais revenons-en à la couleur. 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 prévu.

AL Mais la couleur, en fin de compte, est-elle contrôlable ou pas ?

JK Je pense qu'il est temps en effet que l'on puisse contrôler la couleur. Mais cela demande un effort continu bien entendu. En réalisant *Un jour, un chat*, nous avons compris beaucoup de choses ; puis on a fait des films expérimentaux, et un peu plus tard, nous avons tourné *Les petites marguerites*. Pour dompter la couleur, il faudrait ne jamais cesser de travailler dessus. Devant une toile, on peut se débattre avec un problème aussi longtemps qu'il le faut avant de trouver une façon de l'exprimer, de le rendre clair. Mais l'habitude est, en tant que chef opérateur, de faire un film comme un travail et quand le film se termine, votre travail aussi. Au mieux, vous pouvez garder à l'esprit ce que vous avez découvert et appris pour une utilisation ultérieure. Je serais très heureux si je pouvais travailler indépendamment des boîtes de production et continuer mes films expérimentaux, même s'ils sont bien sûr plus chers que de la peinture et des toiles. Mais c'est un problème constant, éternel même : les films entrent en production, pas forcément en « création ». L'homme qui surmonte cette contradiction se fera une place dans l'histoire du cinéma.

A New-York, j'ai vu quelques films expérimentaux américains. Je m'y suis retrouvé sur beaucoup de points, par exemple dans le travail sur pellicule 16mm d'Emshwiller. Sa façon de faire m'intéresse beaucoup. Il vit à une heure de voiture de New-York, dans une petite maison ; il a tout ce dont il a besoin pour travailler dans une petite mansarde où il se consacre à son art.

Pour revenir à la question du noir et blanc et de la couleur, on pourrait dire que les films en noir et blanc sont, après tout, juste une des nombreuses possibilités qu'offre le film en couleur, la plus simple de toute. Mais à nouveau, les conventions nous ont fait accepter le noir et blanc comme une évidence, un fondement même. Si les films avaient été en couleur depuis le début, l'utilisation du noir et blanc aurait été perçue comme un exemple de stylisation formidable voire peut-être même excentrique.

AL Pensez-vous que l'on puisse parler de « films de chefs opérateurs » ?

JK On le pourrait a priori. Un film peut être d'une telle qualité visuelle que c'est un plaisir de regarder simplement les images. Mais ça ne veut pas dire grand-chose sur la qualité du film dans son ensemble. En Tchécoslovaquie, il y a eu certains cas particuliers où un réalisateur et son chef opérateur collaboraient plus que de coutume, comme par exemple le cas de Jan Čuřík. Il est arrivé aussi que le rôle d'un chef opérateur soit extrêmement développé, comme celui de Sergei Urusevsky. D'un autre côté, on voit qu'ailleurs dans le monde, un chef opérateur est considéré comme un technicien de première classe qui produit du très bon travail. Mais peu de gens pensent qu'il a le droit d'interférer dans la structure du film en elle-même.

AL Donc finalement, quelle est la meilleure place du chef opérateur ?

JK Vous me demandez en fait ce que je souhaiterais ? Je n'aime pas la situation classique dans laquelle un scénario est écrit, un réalisateur le choisit, et les autres membres de l'équipe de tournage travaillent à mettre en relief le texte initial. 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 jusqu'à la touche finale qu'est la musique. J'aimerais plutôt que chaque élément soit une facette importante et intelligente du film dans son ensemble. Ainsi, si une des facettes manque, cela nuirait au film. Bien sûr tout ce travail se fait avant le tournage. Et c'est un travail qui ne s'achève d'ailleurs qu'au montage, quand le film est achevé. C'est cette approche-là que j'ai vraiment apprécié dans le travail sur *Les petites marguerites* avec Věra et Ester Krumbachová.

Le besoin qu'un film soit une création pure plutôt que le produit d'un système de production revient constamment. C'est ce que nous attendions du cinéma dans un pays socialiste, avec un maximum de liberté de création. Ce n'est pas encore tout à fait le cas, au contraire même, quelqu'un continue de rétablir les méthodes du passé, encore et toujours, de plus en plus. Si ça continue, nous allons enterrer l'art à nouveau. Quand Picasso commence à dessiner un taureau, il y a une grande dose d'incertitude, son geste est empreint de complexité, mais le produit final consiste en quelques traits. Vous ne pouvez pas prévoir, vous pouvez seulement accéder à ce résultat au fur et à mesure que vous avancez.

En bref, la question est de savoir si nous allons pouvoir mettre sur pied une organisation, une structure au sein de laquelle les films seront le résultat d'un pur travail créatif et non d'un processus de production. L'autre question est bien entendu de savoir si nous allons réussir à réunir des gens qui ont la volonté de travailler dans ce sens.

Mais il y a une tendance encore plus actuelle. Je sens une vraie menace planant sur l'existence de notre cinéma. Une foule de gens sont assis là à rien faire. Voilà ce que je constate. Je ne peux pas voir plus loin. Le pire qui puisse arriver serait que quelque chose vienne interrompre notre progression et notre effort pour maintenir notre cinéma vivant.

Automne 1967

Les personnalités de la nouvelle vague par STANISLAVA PRADNA

In LE CINEMA TCHEQUE ET SLOVAQUE
© Editions du Centre Georges Pompidou, Paris, 1996

Le cinéma tchécoslovaque des années soixante est marqué par la forte personnalité de toute une génération de nouveaux réalisateurs. On dit la « nouvelle vague », et même d'une manière superfétatoire, le « miracle du cinéma tchécoslovaque ».

En effet, l'explosion de si nombreux talents dans le contexte social de l'époque reste un phénomène tout à fait exceptionnel dans l'histoire du cinéma. Il s'agit en fait d'une réaction à la libéralisation de l'art et de la culture.

La nouvelle vague n'est pas un mouvement, ce n'est pas un consensus ou un programme commun - notions tout à fait étrangères aux personnalités qui la composent -, mais une espèce de libre communauté d'individualités bien marquées.

Dans le contexte politique d'une république socialiste, l'art et la créativité ne peuvent évoluer que dans les limites de l'idéologie dominante.

Les notions de « personnalité », d'« individualisme » ou de « subjectivité », deviennent vite ambivalentes ou péjoratives. Pour le « dogme », ce sont des choses dangereuses, ou plus encore perverses, oui, des choses capables de pervertir la création artistique. Dans un système totalitaire, tout écart de la ligne officielle, toute velléité d'indépendance, sont considérés comme des provocations et déclenchent le soupçon. Tous ceux qui se démarqueraient d'une sorte d'opportunisme de masse, qui refuseraient de servir la doctrine, seraient soupçonnés d'élitisme, d'indiscipline, de révolte, et même, au pire, de diversion politique. C'est ce qu'a fait la nouvelle vague, et c'est ce qui, finalement, l'a perdue. Pourtant, ses réalisateurs n'étaient absolument pas des dissidents politiques, en opposition « programmée » au régime. Bien au contraire - à quelques exceptions près -, tous se désintéressaient de la politique, et pour cause...

Pourtant, en racontant simplement la réalité de tous les jours, avec un grand souci d'authenticité, leurs films ont joué un rôle politique bien plus important que les films réputés « politiquement engagés ».

Aussi, très rapidement, ils ont été interdits et ils n'ont même pas eu le droit d'être tout simplement les témoins d'une époque. Dans l'histoire de la culture tchèque, on a toujours ignoré - ou écarté - le phénomène de la « personnalité », tradition à déplorer peut-être, mais qui s'inscrit en quelque sorte dans le caractère national, avec une conscience diffuse de son identité. Les personnalités de la nouvelle vague vont s'engouffrer dans la brèche ouverte par la libéralisation des années soixante et refuseront cette espèce de déterminisme historique. Elles affirment leurs individualités avec une grande détermination, sans qu'il s'agisse pour autant de l'opinion exagérée que la jeunesse pourrait avoir de sa propre valeur. Ils ont foi en leur liberté de création, ils filment pour eux-mêmes, avec leur vécu, leurs incertitudes, leurs expériences, leurs souffrances ou leur humour. Ils choisissent l'indépendance et l'authenticité. Ces choix entraînent, logiquement, un renouveau de l'écriture cinématographique et la mise en place d'autres moyens formels.

Ces réalisateurs, tout en restant très différents les uns des autres s'enrichissent mutuellement et créent un espace parfaitement propice au film d'auteur. Le style cinéma-vérité de la nouvelle vague française essaime sur la création cinématographique européenne. On reproche à Věra Chytilová, par exemple, d'être trop influencée par Agnès Varda, à Jan Němec de trop aimer Alain Resnais... Ils s'en défendent. Comment, à l'époque, avoir accès aux œuvres de leurs supposés modèles ? Ainsi, la nouvelle vague tchèque, perpétuellement soupçonnée d'être sous influence - l'influence malsaine de l'Ouest - s'efforcera-t-elle de toujours tourner des films originaux et totalement indépendants. Cette détermination est non seulement une réaction au contexte culturel et social, mais aussi le désir d'aller au-delà des limites imposées, et contre des traditions trop bien établies. C'est tout à fait extraordinaire de voir des personnalités aussi différentes que celles de la nouvelle vague se rallier et s'unir dans un même courant d'idées. Et il ne s'agit pas seulement de leurs relations amicales ou de leur formation universi-

taire commune (à la très célèbre faculté de cinéma, la FAMU). Chacune d'entre elles recrée un monde personnel, très différent de celui des autres.

C'est aussi par une redéfinition du film d'auteur que les réalisateurs de la nouvelle vague affirment leur influence. Un point commun : l'abandon volontaire de toute subjectivité, peu de traits autobiographiques, peu d'éléments personnels... Et si d'aventure on en trouve, ils prennent vite une valeur plus générale, référence ou trait marquant de toute une génération.

Je ne pense pas qu'ils aient fait ce choix à cause de pressions extérieures ou par autocensure. Comme je l'ai dit, ces personnalités étaient réfractaires à toute adaptation ou à une quelconque restriction. D'autre part, je crois qu'elles n'avaient aucun goût pour l'exhibition, leur *ego* d'auteur trouvant mieux de s'épanouir dans des personnages, des histoires, des paraboles significatives, qu'elles assumaient en toute connaissance de cause. Ces cinéastes, sans fausse modestie et sans crainte de la censure, n'ont jamais eu envie de se centrer sur eux-mêmes ou sur leurs problèmes. Néanmoins, leur expérience personnelle a naturellement coloré leurs films.

Je vais aborder maintenant les réalisateurs les plus créatifs de la nouvelle vague. Dans ces rapides portraits, je ne m'attacherai pas à tel ou tel film, mais plutôt à la personnalité de chaque artiste, afin de faire ressortir son originalité, sa différence, sa « communauté » de pensée, et ainsi brosser un portrait global de la nouvelle vague.

Věra Chytilová, avec sa personnalité controversée et indocile est à l'opposé de l'image traditionnelle d'une femme auteur. Elle rejette les sentiments. On ne trouve pas chez elle la moindre trace d'amour-propre, de coquetterie ou de séduction. Très consciente de ses qualités, elle se défend âprement, se bat pour son œuvre, où elle est si totalement présente. Il s'agit là de « la présence totale de l'auteur » dans l'œuvre.

La position dominante de Chytilová en tant que réalisatrice a ses limites : ses films se placent hors du champ émotionnel et son féminisme privilégie l'intellectualisme plutôt que la sentimentalité. Les émotions, dans leur simplicité quotidienne, lui semblent dépourvues de charge dramatique. Sur un plan humain, Chytilová opte pour la passion. Avec beaucoup d'humour et d'ironie, elle montre qu'il ne s'agit, là encore, que d'un concept vide et illusoire.

Contrairement à Forman (« Je m'intéresse plutôt à l'état des choses qu'à l'histoire². »), Chytilová ne raconte pas d'histoires. Ce qu'elle aime, ce sont les prises de position, les opinions indépendantes, tranchées et originales. Elle veut que ses personnages les expriment et les défendent. « Je ne comprends pas les gens qui ne sont pas d'accord et qui se taisent³. » Chytilová reste froide et impartiale vis-à-vis de ses personnages. Elle est loin de la tolérance ou de l'hypocrisie bon enfant de Forman. Elle est encore plus loin de l'engagement émotionnel de Passer. Son ironie vise les points faibles de ses personnages, et les atteint comme un coup de fouet. Ester Krumbachová, elle, considère le cinéma comme le moyen d'expression idéal pour ses talents d'écriture, sa fantaisie de plasticienne, et son humour intellectuel. Contrairement à Chytilová, obsédée par le désir incontrôlé de provoquer et d'irriter, Krumbachová cherche à recréer une délicieuse atmosphère d'excitation avec une originalité qui fait rire et le plaisir du goût esthétique. La création spontanée et le charme féminin sont équilibrés par une grande intelligence. Ces différences fondamentales, aussi bien que des différences plus subtiles, n'ont pas empêché les deux réalisatrices de collaborer. Toutes deux visent juste, et si Krumbachová est bien moins agressive que Chytilová, son humour ne manque pas d'ironie amère, adoucie pourtant par l'harmonie générale de sa personnalité. On a dit de Krumbachová qu'elle « réfléchissait en paraboles⁴ ». Elle tenait tous les rôles, scénariste, chef décorateur, réalisatrice, dans une forme d'expression plus libre que celle de Chytilová, sans excès et sans vouloir donner de leçons de morale. Tous les films auxquels elle collaborait sont marqués du sceau de sa féminité, de la liberté de sa création, de son ressenti, profond et subtil à la fois.

1 Citation de Forman, extraite du documentaire de Věra Chytilová, *Chytilová contre Forman* (1981)

2 Citation de Věra Chytilová, extraite du cycle *Gen* (Réalisation Irena Pavlásková, 1993)

3 *Idem*

4 Jan Žalman, *Umlčený film* (Le film baillonné), Prague, Národní Filmový archiv, p.153

LE MIRACLE DU CINEMA TCHECOSLOVAQUE

par Antonin Liehm

Paru dans *Les Lettres françaises* le 21 mai 1964

Reproduit avec l'aimable autorisation d'Antonin Liehm

Tous droits réservés

L'article qui suit constitue l'un des éléments d'un numéro spécial de la revue *Démocratie Nouvelle* qui doit paraître ces jours-ci : « La Tchécoslovaquie affronte les problèmes du socialisme dans un pays avancé ». Nous sommes heureux de pouvoir en donner la primeur à nos lecteurs. Les problèmes soulevés par Antonin Liehm ayant, comme on le verra, une portée générale.

On parle depuis peu d'un « miracle » du cinéma tchécoslovaque - comme on a parlé de « l'école » polonaise. Je ne crois ni aux miracles ni aux écoles (aujourd'hui encore on peut se demander si les œuvres d'Andrzej Wajda, de Jerzy Kawalerowicz et d'Andrzej Munk ont fondé réellement une école). Mais les faits sont là, bien qu'ils soient trop souvent encore méconnus en Europe occidentale.

En 1963, le prix spécial du jury a été attribué, à Cannes, au film tchécoslovaque de Vojtech Jasny *Un jour un chat*, la médaille d'or du Festival de Moscou 2^{ème} prix après le 8½ de Fellini) au film *La Mort s'appelle Engelchen* de Jan Kadar et Elmar Klos ; le Grand Prix du Festival de Locarno, au *Transport* de Zbynek Brynych ; le Grand Prix du Festival de Mannheim au premier long métrage de Véra Chytilova, *Quelque chose d'autre*. Enfin, au début de 1964, le Grand Prix du Festival d'Oberhausen est revenu à *Joseph Killian* de Pavel Juracek et Jan Schmidt.

Nous ne sommes donc pas devant un seul metteur en scène, génial et isolé, qui émerge de la moyenne commerciale, comme par exemple Bergman, ni devant une « nouvelle vague » partant en guerre au nom d'une nouvelle esthétique, ni devant une production « indépendante » se formant en marge du cinéma national et sans cesse menacée par le manque de fonds et l'absence d'intérêt du système de distribution. Nous sommes face à un véritable raz de marée qui subitement et vraiment comme par « miracle », a sorti le film de fiction tchécoslovaque de la médiocrité et en a fait l'un des plus intéressants phénomènes de l'art cinématographique européen actuel, au même niveau, finalement, que les dessins animés, les films de marionnettes et les documentaires déjà connus de notre pays.

Pour expliquer ce renversement, il faut dire d'abord que le cinéma tchécoslovaque a commencé son essor dès avant la deuxième guerre mondiale et que alors déjà, on préparait les succès d'aujourd'hui. Notre cinéma est l'un des plus anciens d'Europe et les premiers films tchèques, qui ont vu le jour dès le début du siècle, figurent aujourd'hui parmi les bobines recherchées des cinémathèques. La base industrielle de la Tchécoslovaquie, au sortir de la première guerre mondiale, offrait la possibilité de faire démarrer presque immédiatement une industrie cinématographique qui, dans les vingt années suivantes, devait figurer parmi les plus importantes de l'Europe centrale. A côté d'une vaste production commerciale qui greffait sur le modèle bourgeois autrichien et allemand une forte dose d'esprit bourgeois tchèque, elle donna au cinéma européen des créateurs comme Junghans, Rovensky, Fric, Vavra, etc., dont les œuvres ont déjà leur place dans l'histoire du septième art. A quoi il faut ajouter que l'avant-garde artistique tchécoslovaque des années vingt à trente — dont l'apport à l'art moderne européen est encore loin d'être apprécié à sa juste valeur et dont l'influence se prolonge jusqu'à nos jours — avait également marqué d'une certaine manière l'art cinématographique. Des représentants de l'avant-garde littéraire comme Vitezslav Nerval, Vladislav Vancura, Jiri Voskovec et Jan Werich créèrent ainsi des films qui, sur plusieurs points, servent encore aujourd'hui de modèles aux jeunes artistes tchécoslovaques.

La nationalisation du cinéma, qui fut une des premières mesures socialistes après 1945, confia la direction de la cinématographie principalement aux créateurs. La voie semblait ainsi ouverte à la réalisation des rêves et des as-

pirations de l'avant-garde, dont plusieurs membres avaient, sous l'occupation, élaboré le plan de développement du cinéma tchécoslovaque.

Il n'est pas douteux, à notre avis, que le cinéma de fiction tchécoslovaque se serait, comme le court métrage, libéré de l'influence néfaste du passé s'il avait pu évoluer tout à fait normalement. Malheureusement, les années qui suivirent 1948 furent, pour tout l'art socialiste, une période de fixation rigide des normes idéologiques et esthétiques, dont les conséquences ont été particulièrement sensibles dans le domaine du cinéma. La production cinématographique, prédestinée par son caractère industriel à une direction centralisée extra-artistique et extra-esthétique sévère, semblait être l'instrument par excellence de la fausse conception de la « commande » sociale, l'instrument « éducatif et culturel » agissant sur une large échelle et dont les résultats étaient évalués uniquement de ce point de vue. Comme dans les autres pays socialistes, cette période entraîna ici à la fois une profonde méfiance envers les jeunes créateurs qui n'entraient alors que très exceptionnellement dans la profession et une production d'œuvres de propagande en général très moyennes parmi lesquelles émergeaient de temps en temps, mais plutôt comme une exception confirmant la règle, certains films de Jiri Weiss et de Jiri Krejcik.

C'est vers 1955 et 1956 que l'on peut situer le commencement du processus de la liquidation des dogmes et des obstacles figés qui avaient pesé si lourdement sur le long métrage tchécoslovaque; on vit alors les premières tentatives sérieuses pour sortir du cercle vicieux et donner enfin au film de fiction la place à laquelle il tendait depuis de si longues années, dans le concert de l'art tchécoslovaque et européen. Mais le processus visant à vaincre le passé et à nouer enfin directement avec la grande tradition progressiste d'avant-guerre ne triompha pas facilement. A tous les facteurs antérieurs qui retardaient l'évolution des films de fiction tchécoslovaques, était venu s'ajouter l'héritage des années 1949 à 1955, de sorte qu'à travers toutes les péripéties qui marquèrent l'avance du cinéma tchécoslovaque se dégagèrent trois noms : Vojtech Jasny, et deux metteurs en scène travaillant en collaboration, Jan Kadar et Elmar Klos.

Il ne serait certes pas sérieux de vouloir démontrer que la montée, victorieuse du cinéma tchécoslovaque en 1963 n'est intervenue que parce que les conditions propices en furent créées en 1962 et 1963. Ces conditions seules n'auraient jamais suffi sans certains aspects positifs de la tradition d'avant-guerre, sans le bon niveau professionnel des metteurs en scène et techniciens, sans les tentatives d'engagement social de Jasny, de Kadar et de Klos (en particulier) après 1955 et sans les recherches sérieuses effectuées dans le domaine de la forme, le rattachement à une certaine tradition. Seul le fait que les conditions extérieures ont pu être créées à une époque où les problèmes essentiels étaient pratiquement réglés, explique à mes yeux le fait que l'essor actuel du film de fiction tchécoslovaque ne prenne pas l'aspect d'une explosion mettant en vedette deux ou trois personnalités créatrices et se concentrant sur un seul thème, mais évoque plutôt un courant dans lequel se retrouvent des créateurs de diverses générations, de divers styles et s'intéressant à divers sujets, unis simplement par un dénominateur commun qui est le principal et le plus important, je veux parler de l'actualité tchécoslovaque.

Il serait naturellement inconsidéré d'affirmer que le nouveau courant dans le cinéma tchécoslovaque s'est développé indépendamment de l'évolution mondiale et dans l'isolement. Bien au contraire, un rôle positif important a été joué par une meilleure connaissance de toutes les valeurs, discutables et indiscutables, du cinéma mondial, que les cinéastes tchécoslovaques et, dans une mesure croissante, les spectateurs tchécoslovaques ont pu découvrir récemment après en avoir été par trop privés pendant des années. A ce propos, il importe évidemment de dire, à



l'honneur de tous ceux qui ont contribué à la naissance du « miracle » cinématographique tchécoslovaque qu'ils sont loin d'être seulement de bons disciples sachant répéter la leçon apprise, mais qu'ils cherchent à recevoir toutes les impulsions extérieures pour les appliquer dans leurs propres conditions en portant témoignage de leur réalité propre. Ainsi, par exemple, peut-on retrouver dans *Un jour, un chat* de Jasny des traits communs à *West Side Story*, mais personne n'aura l'idée de prétendre qu'il s'agit d'une copie. De même Chytilova a beaucoup appris des films de Resnais, mais la manière dont elle applique certains de ses procédés et de ses méthodes la conduit, dans le film *Quelque chose d'autre*, à trouver une certaine suite que Resnais lui-même cherche avec beaucoup de difficultés dans une direction toute différente. La méthode du cinéma-vérité, qui a conquis beaucoup d'adeptes enthousiastes en Tchécoslovaquie, n'a pas été en général appliquée mécaniquement pour un film-enquête ou dans le désir de produire à tout prix une histoire qui entrerait dans son cadre, mais au contraire avec le désir d'adapter le procédé aux besoins du récit, de ne pas en faire une fin en soi mais un instrument dans les mains de l'artiste, qui reste maître de sa matière.

Mais le trait fondamental dans la physionomie actuelle du cinéma tchécoslovaque est la venue des jeunes. On produit en Tchécoslovaquie, en moyenne, 36 longs métrages par an (30 à Prague et 5 à Bratislava). Or, sur les cinq meilleurs films de l'année passée, trois (*As de pique* de Forman, *Le premier cri* de Jirès et *Quelque chose d'autre* de Chytilova) sont les premiers longs métrages de fiction de leur auteur, et, dans l'ensemble de la production de l'an dernier, une dizaine de films sont également de premières œuvres.

D'où viennent ces jeunes réalisateurs ? En majorité, il s'agit de cinéastes formés à la Faculté de cinéma de l'Académie des Beaux-Arts de Prague, ce qui renverse ainsi la tradition qui veut que les nouveaux metteurs en scène sortent surtout des rangs de ceux qui, des années durant, ont vécu dans les studios aux côtés de metteurs en scène chevronnés et souvent même de maîtres. Les mérites de la Faculté de cinéma de Prague sont multiples. L'Académie fut et reste, parmi les nombreuses écoles artistiques, l'une de ces heureuses exceptions dont on peut affirmer qu'elle invite directement ses étudiants à penser indépendamment, qu'elle les décourage, par ses programmes mêmes, à réaliser des études sur les œuvres des professeurs et maîtres reconnus du moment et les contraint à l'originalité, à la découverte.

Ainsi, au moment où les portes des studios s'ouvraient à deux battants à la jeunesse, une nouvelle équipe se tenait prête à prendre la relève, une équipe possédant ses propres moyens et sachant ce qu'elle voulait dire et qui se mit tout de suite à le dire.

J'ai discuté récemment avec Andrzej Wajda de l'actuelle crise du cinéma polonais qui, il y a quelques années encore, venait incontestablement en tête des productions socialistes. « La tragédie de l'« école polonaise » du cinéma – me disait Wajda – est que nous n'avons pas su tourner nos regards du passé vers le présent et confronter ainsi notre travail aux problèmes actuels. »

Il est intéressant de noter que tout l'essor du cinéma tchécoslovaque se déroule justement sous le signe des problèmes de notre temps. Tandis que « l'école polonaise » était née jadis directement d'une réaction, l'on peut dire d'une réaction « nationale » au passé, le « miracle » tchécoslovaque est sorti d'une réaction immédiate au présent, à des problèmes entièrement contemporains.

Même lorsque nous tournons aujourd'hui la caméra vers le passé, par exemple vers le temps de l'occupation, ce n'est plus pour y chercher des images, mais pour donner des réponses à des problèmes humains de notre temps. Ce dont témoignent des films comme *La Mort s'appelle Engelchen*, *Transport*, *Les Diamants de la nuit* (du jeune débutant Jan Nemec).

Le fait que la jeunesse participe d'une façon décisive au succès amène évidemment une certaine limitation des sujets dans la création actuelle ; la réalité est vue dans ces films par les yeux du jeune réalisateur qui, à la différence de ses prédécesseurs, n'a pas édifié la société dans laquelle il vit, mais y est né et qui restitue, avec tout l'esprit critique de la jeunesse, ses impressions et ses attitudes envers la génération précédente et exprime la manière dont il veut lui-même vivre. Pour cette jeunesse, le problème n'est pas celui des blousons noirs — le cinéma tchécoslovaque a déjà évoqué, sans grand succès, ce sujet — mais celui de l'entrée dans la vie, à la recherche d'une orientation et d'une voie propres à permettre à chacun de réaliser ses aspirations. Ceci apparaît de manière très nette chez Jirès dans son *Premier cri* et surtout dans *L'As de Pique* de Forman, mais aussi dans *Les diamants de la nuit* de Nemec.

Je pense qu'en mûrissant cette génération élargit son champ de vision et saura saisir la réalité dans ses rapports

les plus larges. Certains des jeunes réalisateurs ont déjà évolué naturellement dans ce sens et particulièrement Kadar et Klos, dont le nouveau film, *L'Accusé*, est, à mon sens, un exemple de film véritablement engagé dans un pays socialiste.

Une remarque encore en conclusion. Dans un article intitulé « Pourquoi les Tchèques nous battent-ils ? », l'éminent critique de cinéma polonais Plazewski examine les réponses que l'on peut apporter à cette question, et il met l'accent, entre autres, sur l'organisation du travail cinématographique. Le cinéma tchécoslovaque avait adopté autrefois le système d'organisation polonais, à savoir la production en groupes de création constitués sur la base d'intérêts communs. Mais, instruits par certains faits polonais, nous abandonnâmes très vite, comme critère d'activités des groupes, les résultats de la distribution. On laissa aux metteurs en scène l'entière liberté de choisir le groupe de production avec lequel ils voulaient collaborer (les studios pragois de Barrandov en ont six, et chacun produit en moyenne cinq films par an). En outre, et surtout, les groupes ont été dotés d'une large autonomie. Aujourd'hui, la pratique est telle que chacun dispose des fonds nécessaires au tournage de cinq films par an et possède son propre conseil artistique, par lui choisi. Dès que ce conseil a approuvé le scénario présenté, la production du film peut démarrer, la direction du studio et les organes de distribution ne donnant en principe leur appréciation qu'une fois l'œuvre terminée.

Ainsi se sont créées, pour la première fois dans le film de long métrage tchécoslovaque, les conditions favorables à une véritable création artistique, avec de petits ateliers autonomes de création qui ont à leur disposition une base technique de production suffisamment forte. Autrement dit, on a établi dans ce domaine les conditions qui permirent autrefois la naissance de l'œuvre de Trnka et de Zeman. Et trois ans ont suffi après la mise en route de cette nouvelle organisation, pour prouver la justesse de la confiance accordée aux groupes de création.

Ce tableau optimiste ne vise aucunement à dissimuler les problèmes et les insuffisances qui existent dans l'équipement technique des studios, les difficultés nées de la rupture d'avec la vieille esthétique et la vieille dramaturgie, le danger certain de monotonie des sujets, la simplification parfois de la vision esthétique explicable par le fait que la plupart des œuvres de pointe sont de « premiers films » de leurs auteurs, etc... Il semble que le plus grand problème, celui qui devra rapidement être réglé, soit le problème de la distribution. Il s'est avéré, en Tchécoslovaquie comme en Pologne, que lorsque, pour une petite industrie cinématographique, le nombre des œuvres exigeantes du point de vue artistique et intellectuel augmente sensiblement, la production commerciale se trouve naturellement considérablement limitée ce qui influe sur le nombre des spectateurs des cinémas (les industries

sortant plus de cent films annuellement ne connaissent naturellement pas ce problème). Le fait positif de la diminution du souci étroitement commercial devient ainsi un argument contre les résultats artistiques obtenus.



L'expérience française des cinémas d'art et d'essai et celle d'autres circuits de distribution semblables dans d'autres pays constitueront prochainement un exemple précieux pour régler, dans les conditions de la production et de la distribution cinématographique nationalisée, un problème qui, après tout, est un problème mondial. Il convient toutefois de souligner que la demande de bons films divertissants a trouvé un fort écho, et trois films sortiront sous peu des studios de Prague — dont deux comédies musicales et une parodie de western. Les scènes déjà tournées montrent que dans ce domaine aussi se profile quelque chose que nous ne connaissons pas encore dans le cinéma tchèque.