



HAL
open science

Un cinéma tchécoslovaque des années 1960 : du dégel à la normalisation

Laura Mauriès

► **To cite this version:**

Laura Mauriès. Un cinéma tchécoslovaque des années 1960 : du dégel à la normalisation. Art et histoire de l'art. 2016. dumas-02119194

HAL Id: dumas-02119194

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02119194>

Submitted on 3 May 2019

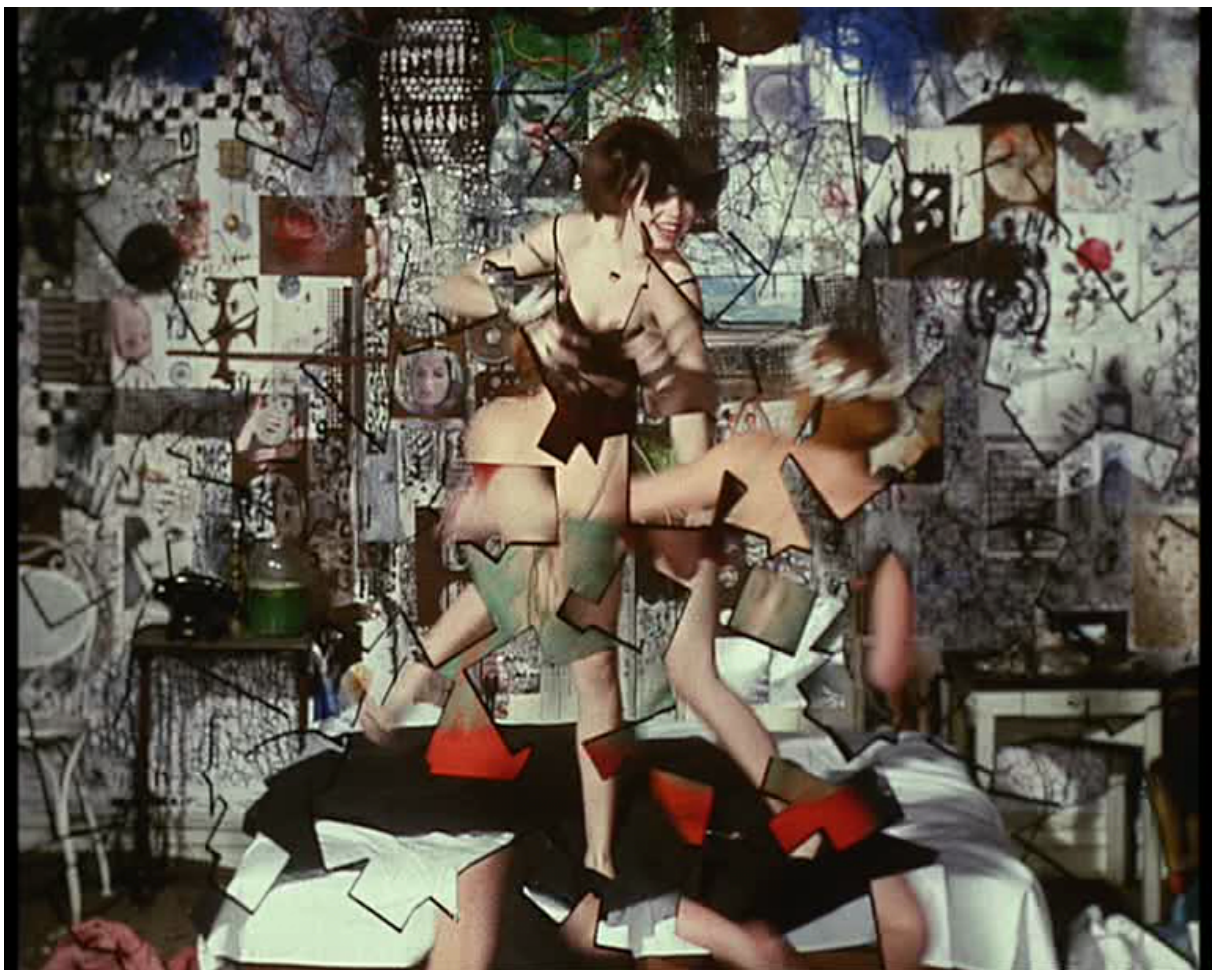
HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ PAUL VALÉRY

Master 2 recherche en Arts du Spectacle, parcours études cinématographiques et audiovisuelles

UN CINÉMA TCHÉCOSLOVAQUE DES ANNÉES 1960 : DU DÉGEL À LA NORMALISATION



Laura MAURIÈS

2016

Sous la direction de M. Rolot et M. Boulangé
UNIVERSITÉ PAUL VALÉRY

Remerciements.

J'aimerais remercier monsieur Rolot, professeur émérite à l'université Paul Valéry, qui a dirigé ce mémoire. Sa patience et ses conseils avisés m'ont soutenue lors de ces deux années de master recherche. Je remercie également monsieur Boulangé, maître de conférence, pour avoir accepté d'être mon directeur de recherche lors de la deuxième année de rédaction du mémoire.

Je remercie également Elena Londakova, historienne à l'Académie slovaque des sciences et spécialiste de la culture en Tchécoslovaquie communiste, qui a bien voulu répondre à mes questions, ainsi qu'à Kristina Londakova pour les traductions.

J'aimerais enfin remercier tous ceux qui m'ont aidée, de quelque façon que ce soit : Isabelle Roussillon, Michel, Milan et Séréna Mauriès, Kelly Dessois et Lise Recco.

UN CINÉMA TCHÉCOSLOVAQUE DES ANNÉES 1960 : DU DÉGEL À LA NORMALISATION.

Introduction générale	p.5
I. Un cinéma <i>contre</i>	p.11
A. Genèse de la « jeune vague »	p.12
B. Le « jeune cinéma » tchécoslovaque : nouveautés formelles	p.19
1. Nouveautés narratives et esthétiques.....	p.20
2. Notion de « contre-culture ».....	p.30
3. La musique pop : désinhibition des corps et des esprits.....	p.33
C. Une idéologie socialiste représentée : le dégel	p.40
1. Approche mnémonique : la Seconde Guerre mondiale.....	p.41
a. <i>Vive la République !</i> , Karel Kachyna, 1965	p.41
b. <i>Les Diamants de la nuit</i> , Jan Nemec, 1965	p.47
2. <i>L'Oreille</i> de Karel Kachyna : représentation frontale de la Tchécoslovaquie communiste.....	p.53
II. L'usage de l'absurde : un message esthétisé	p.59
A. Emprunts au burlesque et à la comédie	p.59
1. <i>Les Amours d'une blonde</i> , Milos Forman, 1965	p.59
2. <i>Les Petites Marguerites</i> , Vera Chytilova, 1966	p.65
3. <i>Des trains étroitement surveillés</i> , Jiri Menzel, 1967	p.74
B. Satire	p.82
1. <i>Alouettes, le fil à la patte</i> , Jiri Menzel, 1969.....	p.83
2. <i>La Fête et les invités</i> , Jan Nemec, 1966	p.88
C. De la satire au pastiche	p.92
1. <i>Joe Limonade</i> , Oldrich Lipsky, 1964 : remise en question d'entités figuratives et création d'archétypes.....	p.93
2. <i>Fin de l'agent W4C par l'intermédiaire du chien de monsieur Foustka</i> , Vaclav Vorlicek, 1967	p.98
D. Fantastique	p.102
1. <i>Le Baron de Crac</i> , Karel Zeman, 1962	p.103
2. <i>Un jour, un chat...</i> , Vojtech Jasny, 1963.....	p.105
3. <i>Un cas pour un bourreau débutant</i> , Pavel Juracek, 1969	p.113
Conclusion générale	p.124
Bibliographie	p.134
Webographie	p.139
Filmographie	p.141

Introduction générale

L'histoire de la cinématographie tchécoslovaque est particulière, à l'image de celle du pays. Un pays qui se dédouble et se confond au gré de la grande Histoire. La première République tchécoslovaque naît de la fusion des Républiques tchèque et slovaque de l'empire austro-hongrois en 1918. Elle se scindera ensuite en 1938 suite aux Accords de Munich et renaîtra en 1948 après la libération du pays par les soviétiques.

On peut déjà noter nombre de traumatismes liés à l'identité du pays ainsi qu'à sa culture. Les Accords de Munich prévoyaient l'annexion de la partie tchèque par les nazis, qui devient alors le Protectorat de Bohême-Moravie, et l'indépendance d'un État slovaque contrôlé par le 3^{ème} Reich. La population tchécoslovaque se sent ainsi trahie par les États alliés : la France et le Royaume-Uni. La menace d'une guerre européenne était un enjeu suffisant pour ces deux pays et justifiait leur choix. À ce propos, Léon Blum parlait de « *lâche soulagement et de honte* ». Alors que les populations françaises et du Royaume-Uni sont soulagées d'échapper à un tel conflit, les populations tchèques et slovaques ressentent au contraire un large sentiment d'abandon qui évoluera plus tard, d'après certains historiens, en un fort sentiment nationaliste. Ce dernier expliquerait l'absence de révolte lors du coup d'état de 1948 par le Parti Communiste tchécoslovaque : la promesse d'une politique tournée exclusivement vers le peuple, pour le peuple et par le peuple.

1944, débuts du communisme dans le pays.

Pendant la Seconde Guerre mondiale, la Tchécoslovaquie est sous emprise nazie. En 1944, des troupes américaines ne sont pas loin de Prague et envisagent sa libération. Mais des pressions soviétiques les contraignent à s'arrêter, considérant le fort enjeu symbolique dans la libération de Prague : effectivement, la condition géographique du pays le prédisposait, en temps de guerre, à souffrir des rapports entre l'Est et l'Ouest. L'Armée rouge libère Prague le 9 mai 1945, ce qui « *renforce le prestige des Soviétiques au sein de la population, et rend plus aisée la cession de la Ruthénie¹ à l'URSS en juillet 1945.²* »

¹ La Ruthénie est un territoire à la frontière slovaque et ukrainienne, qui, depuis 1919, appartient à la Tchécoslovaquie. Aujourd'hui, il se situe en Ukraine.

² « La grande conquête » in *Histoire de l'Europe de l'Est – de la seconde guerre mondiale à nos jours*, Jean-François Soulet, éditions Armand Colin, 2011 (premières éditions en 2006), p.61.

Après la guerre, la population tchécoslovaque voyait dans le marxisme la réponse à leurs questions ainsi qu'à leurs maux. Cette « soif de justice et de fraternité » amorçait le désir d'un socialisme national (les responsables communistes se défendaient de prendre pour modèle l'URSS) et « à visage humain »³. Il s'agissait donc, pour la population, d'accéder à une société solidaire et juste. En 1946, le Parti Communiste tchécoslovaque (P.C.T.) accède au pouvoir avec 38% des voix. Jusqu'en 1946, la Tchécoslovaquie est symboliquement considérée comme un pont entre l'Est et l'Ouest. Plus tard, aux débuts de la Guerre Froide, elle est l'objet de critiques à la fois de la part des États-Unis et de l'URSS. Elle devient un enjeu particulier, chacun des deux États ci-mentionnés l'accusant de trop de conciliations avec l'autre. Face à ce conflit, la Tchécoslovaquie, au début du mois d'octobre 1947, toujours sous pouvoir communiste, ne devait plus « chercher sa propre voie vers le socialisme » mais calquer sa politique sur celle de l'URSS :

« s'appuyant sur les syndicats ouvriers, la police, une partie de la presse, les communistes déclenchaient alors une série d'actions de déstabilisation de leurs adversaires : projet de taxe spéciale sur les fortunes dépassant un million de couronnes (20 000 dollars), campagne contre les démocrates slovaques (accusés de complots séparatistes), manœuvres – vaines – pour diviser le parti social-démocrate et avantager la fraction pro-communiste conduite par Fierlinger⁴ ...⁵ »

Le 13 février 1948, des ministres socialistes-nationaux et populistes demandent l'annulation de la nomination de huit commissaires de police communistes au ministre de l'Intérieur, lui-même communiste. Devant son refus, ainsi que celui du président du Conseil, Klement Gottwald, douze ministres non-communistes donnent leur démission le 20 février. Ils espéraient la dissolution du gouvernement afin d'organiser de nouvelles élections, mais s'ensuivirent plutôt des manifestations de grande ampleur dans les rues. Edvard Benes, qui avait d'abord refusé ces démissions, les accepte finalement, le 25 février 1948. À ce moment, Antoine Marès écrit que « Prague était entre les mains des milices populaires

³ « Heda Margolius Kovaly, dans ses Mémoires, se souvient avec quel émerveillement, elle découvrit à Prague, au lendemain de la guerre, la vulgate marxiste : « Pourquoi y-a-t-il des guerres ? Voir pages 45 à 47 ! Quelles sont les causes des dépressions ? Voir page 66 ! Dieu existe-t-il ? Qu'est-ce que la vérité ? Le marxisme répond à toutes les questions et propose des solutions à tous les problèmes qui minent l'humanité depuis la nuit des temps. Ce grand changement que nous souhaitons, il est à notre portée ; les gens sont en mesure de changer leurs conditions de vie et, grâce à ce changement, c'est l'homme lui-même qui sera éventuellement transformé. » Ibid. p.63.

⁴ Zdenek Fierlinger est un homme politique tchécoslovaque, qui, notamment, est premier ministre du pays pendant un an sous la présidence de Benes.

⁵ Ibid., p.70.

*armées, les arrestations et l'épuration politique commençaient.*⁶ » Le 30 mai 1948, les élections ne proposent qu'une liste, le Front National, depuis peu composé quasi-exclusivement de communistes, qui les remporte avec 90% des voix. Edvard Benes démissionne le 7 juin et Klement Gottwald est élu président de la République le 14 du même mois.

Entre 1948 et 1954, il y eut 422 camps et prisons en Tchécoslovaquie ainsi que 200 000 condamnés. Le système totalitaire tendait à soumettre la population et à lui enlever tout désir de rébellion. Face aux réticences des paysans en ce qui concerne la collectivisation des moyens et des bénéfiques, une mise en place de quotas obligatoires pour les exploitants de terre et de bétail fut organisée. Jean-François Soulet rappelle que :

« Contrairement à ce que laisse entendre l'historiographie officielle communiste, les populations est-européennes non seulement ne collaborèrent pas à la soviétisation, mais osèrent, parfois, s'y opposer par la force. Deux catégories sociales résistèrent plus particulièrement : les classes paysannes, les plus précocement et les plus durement atteintes par le nouvel ordre ; et les ouvriers qui mirent du temps à réaliser que les nouveaux régimes, loin de leur attribuer le rôle central qui leur avait été promis, les soumettaient à une exploitation comparable à celle qui régnait dans les systèmes capitalistes les plus impitoyables.⁷ »

Le pays est donc face à un paradoxe : celle d'une idéologie et de son application politique. L'idéologie, qui a d'abord rassemblé, scinde la population. Dans ce contexte s'ensuivent des années de craintes à l'image de l'URSS et de ses grands procès.

Le dégel

Staline décède le 5 mars 1953, et Klement Gottwald meurt quelques jours plus tard, le 14 mars. C'est Antonin Zapotocky qui lui succède, jusqu'en 1957, lorsqu'il décède à son tour. Antonin Novotny, qui était à la tête du Parti, est le nouveau chef de l'État. La politique de Zapotocky adopte une voie plus libérale, privilégiant une industrie de consommation, alors que celle de Novotny s'inspire plus du gouvernement de Khrouchtchev, valorisant à nouveau la collectivisation des terres et entraînant des violences et des contraintes dans les milieux paysans, bien que, à l'image de Khrouchtchev, Novotny dénonce les crimes de la période stalinienne. Jusqu'en 1968, il n'y eut pas de réelle réhabilitation des victimes du stalinisme

⁶ *Histoire des Tchèques et des Slovaques*, Antoine Marès, éditions Perrin, collection Tempus, 2005, p.394 (premières éditions en 1995, chez Hatier).

⁷ « La grande conquête », Jean-François Soulet, *op.cit.*, p.108.

(que l'on associe à celles de Tchécoslovaquie), et Novotny en était en partie rendu responsable. De leur côté, les Slovaques revendiquaient un traitement particulier au regard de leurs spécificités historique et culturelle. Dès les années soixante, le pays est donc en mouvement, en transition, comme nous le remarquerons plus longuement dans le mémoire. Il y a enfin une possible ouverture vers l'Ouest, qui se caractérise notamment par la (re)découverte d'œuvres jusque là impossible d'accès, comme celles de Franz Kafka :

« Les Tchécoslovaques pouvaient à nouveau massivement voyager à l'Ouest : la découverte du monde occidental était pour eux un choc qui se refléta immédiatement dans le domaine culturel, en particulier chez les jeunes.⁸ »

Le Printemps de Prague

Le Printemps de Prague correspond à une vague de libéralisation du pays, qui découle logiquement de l'ouverture sociale et culturelle amorcée dans les années soixante. En avril 1968, le Comité central adopte un programme d'action du PCT, principalement co-écrit par un mouvement technocratique et des experts communistes. Ce programme tend à changer profondément les structures bureaucratiques en structures socialistes afin d'édifier une véritable démocratie où toutes les paroles sont entendues. Parallèlement, un autre mouvement se forme, principalement composé par des étudiants et des intellectuels. Ils écrivent le « manifeste des 2000 mots » dans une dynamique de renforcement des nouveaux acquis. Antoine Marès parle d'une euphorie générale, d'une croyance nouvelle en un « socialisme à visage humain », selon la terminologie d'Alexander Dubcek. Parmi les changements importants, on reconnaît enfin une spécificité slovaque. En mars 1968, Antonin Novotny perd les élections et Ludvik Svoboda lui succède. Dans cette période d'effervescence, Antonin Snejdarek, directeur de l'Institut pour la politique et l'économie internationales de Prague, tenait un discours en ces termes :

« Il faut que nous soyons réalistes [...] Le réalisme nous conseille de prendre en compte toutes les conditions qui nous entourent. Ce fait nous mènera indiscutablement, dans la situation actuelle, à la conclusion que la Tchécoslovaquie, ancrée parmi les États socialistes, a gagné ainsi pour la première fois de son histoire la sécurité de ses frontières et de son existence étatique...⁹ »

⁸ *Histoire des Tchèques et des Slovaques*, Antoine Marès, *op.cit.*, p.411.

⁹ Antonin Snejdarek cité dans *Histoire des Tchèques et des Slovaques*, *Ibid.*, p.421.

Quelques mois plus tard, les forces du Pacte de Varsovie, trop inquiets de tels changements, pénètrent dans la capitale et contredisent les propos précédents. Encore une fois, le pays est trahi par leurs alliés. La Tchécoslovaquie n'a toujours pas le contrôle de son territoire, de sa politique et de sa population :

« Dans la nuit du 20 au 21 août 1968, la Tchécoslovaquie fut envahie par plusieurs centaines de milliers d'hommes et ses dirigeants furent contraints – à l'exception de Frantisek Kriegel qui eut le courage de refuser – de signer un protocole d'accord sur le stationnement temporaire des troupes soviétiques.¹⁰ »

C'est la fin du Printemps de Prague et le début de la « normalisation ».

Cette étude portera sur le cinéma tchécoslovaque des années soixante. Cette décennie offre une courte période de dégel dans le pays ainsi que dans le milieu artistique. Après des années de censure, une nouvelle génération de cinéastes peut s'exprimer plus librement. Cette génération a été appelée « jeune vague » et qualifiée de « miracle » par des critiques de cinéma, faisant principalement allusion à la nouvelle-vague française. C'est un cinéma, nous le verrons, qui s'émancipe au regard des productions filmiques de la nouvelle-vague française ainsi que du néo-réalisme italien, du free-cinéma anglais ou du nouvel-Hollywood. Mais cette cinématographie regorge de styles esthétiques bien différents, et on ne pourrait l'analyser sous ce seul angle.

Les films de ce corpus seront donc à la fois analysés en objets esthétiques mais aussi en produits socio-culturels. Ce mémoire n'a pas vocation à forcer le sens des films mais à les envisager comme objets produits dans le contexte précis d'une société.

Nous essaierons d'estimer si ce cinéma peut être qualifié de « politique », à la fois au regard d'études sur le « cinéma politique » (comment le distinguer ?) et sur des écrits philosophiques quant aux apports marxistes en esthétique. Il s'agira d'analyser les films au regard de leur idéologie, et les rapports qu'elle entretient avec les formes visuelles opérées.

Enfin, à l'aide de ces éléments, nous essaierons, tout au long de ce mémoire, de dégager une identité propre à ce cinéma. À son propos, Stanislava Pradna écrit qu'il « *n'est pas un*

¹⁰ *Ibid.*, p.422.

mouvement, ce n'est pas un consensus ou un programme commun » mais « *une espèce de libre communauté d'individualités bien marquées.*¹¹ » Les films qui la constituent se retrouvent-ils plus dans une opposition avec le cinéma qui les précède et la politique de leur pays, plutôt que dans une forme esthétique commune ?

¹¹ « Les personnalités de la nouvelle vague », Stanislava Pradna, p.127, in *Le Cinéma tchèque et slovaque, op.cit.*

I. Un cinéma *contre*.

« *Qu'est-ce qu'il y a de mieux au monde ? Le socialisme. Et qu'est-ce qu'il y a de pire ? Qu'il soit appliqué chez nous.*¹² »

Les critiques tchécoslovaques préfèrent la notion de « jeune vague » à celle de « nouvelle vague », sans doute pour mieux se démarquer de la nouvelle-vague française. En France, les jeunes réalisateurs rompent radicalement avec le cinéma du « réalisme poétique » pour s'attarder sur des changements plus formels que politiques. Même si l'on peut rétorquer qu'il y a une part idéologique dans cette rupture, qu'elle soit formelle ou politique, cela est moins flagrant. Les cinéastes tchécoslovaques de la « jeune vague » vont plutôt contre la forme idéologique que prennent les films du « réalisme socialiste ». Ils changent ainsi radicalement de cinéma, visant à une représentation de la société qui se voudrait, sinon réaliste, du moins plus véridique. Quels sont les points communs des films de cette jeune vague, tant d'un point de vue plastique que narratif ? Nous devons préciser qu'usuellement, le terme « jeune vague » n'englobe pas tous les films produits à cette période. Nous nous détacherons ainsi de ce qualificatif et traiterons d'autres œuvres de la décennie, tout en puisant dans les attributs octroyés au mouvement.

Nous verrons ainsi quelles nouveautés formelles apportent ces auteurs au cinéma tchécoslovaque, ainsi que leurs approches idéologiques (ou *anti-idéologiques*).

¹² Blague courante en Tchécoslovaquie dans les années soixante, racontée par Antoine Marès in *Culture tchèque des années 60*, textes réunis par Wellner Pospisil et Palenicek, éditions L'Harmattan, 2007, p.30.

A. Genèse de la « jeune vague ».

Les studios Barrandov, situés à Prague, sont parmi les plus importants d'Europe¹³. Jusqu'en 1991, ils sont étatiques. La production cinématographique tchécoslovaque se pérennise grâce aux bénéfices qui sont en partie retournés aux studios.

Ces studios, créés en 1931 par Vaclav Havel (le père du futur président de la République fédérale tchèque et slovaque puis de la République tchèque) et son frère, Milos Havel, ont été confisqués en 1939 par le 3^{ème} Reich qui, peu à peu, les modèle à son image : alors que les studios allemands sont tourmentés par des raids aériens des troupes alliées, ceux de Prague sont récupérés sous l'impulsion de Goebbels par l'Allemagne nazie. Durant cette période, le gouvernement nazi finance des travaux qui tendent à agrandir les lieux de tournage. C'est ainsi que sont construits trois grands plateaux sur un espace d'environ 3500 m², évolution notable quant aux possibilités de tournage. À la libération, en 1945, ces mêmes studios sont nationalisés (le gouvernement tchèque est alors exilé à Londres), et les frères Havel n'ont plus aucun pouvoir de décision : le 11 juin, le Conseil national tchèque met sous sa tutelle l'intégralité des entreprises cinématographiques, le 15 juin, les studios Barrandov sont rouverts et le 11 août, un décret présidentiel (n°50) nationalise le cinéma tchécoslovaque¹⁴. Ces studios s'inspirent du fonctionnement *hollywoodien* notamment en engageant leurs propres scénaristes et en créant plusieurs pôles de productions. Après la révolution de velours (automne 1989), les studios sont privatisés à nouveau.

En automne 1946, la FAMU est créée (faculté de cinéma et de télévision de l'Académie des arts de Prague). La plupart des réalisateurs et techniciens des films sur lesquels nous nous pencherons dans ce mémoire y ont étudié, et certains y enseigneront plus tard. Au regard des courants artistiques tchécoslovaques forts des années soixante, nous verrons comment, déjà, se définit la « jeune vague » tchécoslovaque. En 1956, Otakar Vavra est nommé à la direction de l'école. Claude Poizot, journaliste français, écrit à son propos :

¹³ Dernièrement, parmi les productions et co-productions internationales, y ont été tournés *Faust* (2011) de Alexandre Sokourov, ainsi que des *blockbusters* tels que *Le Monde de Narnia : chapitre 1 – Le Lion, la sorcière blanche et l'armoire magique* (2005) de Andrew Adamson, *Casino Royale* (2006) de Martin Campbell, ou encore *Snowpiercer* (2013) de Joon-ho Bong.

¹⁴ « Tableau synoptique : histoire, culture, cinéma » par Zdenek Zaoral in *Le Cinéma tchèque et slovaque*, sous la direction d'Eva Zaoralova et Jean-Loup Passek, éditions du Centre Georges Pompidou, collection cinéma/pluriel, 1996.

« Représentant de la génération d'avant-guerre, il agit en esprit libéral, créatif, favorable à l'autonomie des réalisateurs, ouvert aux jeunes tendances. Il encourage les initiatives, instaure la projection de toutes œuvres, de tous genres et de tous pays, agrémentée de discussions libres.¹⁵ »

Les étudiants se nourrissent ainsi d'une cinématographie mondiale, et parmi eux se trouvent Milos Forman, Vera Chytilova, Jan Nemeč ou encore Stefan Uher.

Jusqu'en 1948, la Tchécoslovaquie espère trouver sa propre voie vers le socialisme, sans être entièrement sous l'emprise de l'URSS. Mais après que le bloc soviétique ait rompu avec la Yougoslavie, il entend « imposer par tous les moyens l'expérience de la Russie stalinienne¹⁶ ». Ensuite, depuis le Congrès de la culture nationale (avril 1948), le 1^{er} Congrès des écrivains tchécoslovaques (mars 1949) et le 9^{ème} Congrès du Parti Communiste tchécoslovaque (1949), s'opère une normalisation des productions culturelles tchécoslovaques et, ainsi, l'apparition concrète et quasi-exclusive du « réalisme socialiste », selon les principes d'Andreï Jdanov¹⁷. À ce moment, des intellectuels slovaques, dont on attendait qu'ils approuvent ces principes, ont créé le Manifeste de l'humanisme socialiste, qui se positionne contre la normalisation des productions artistiques. Mais le mouvement n'aboutira pas et il faudra attendre 1962, puis 1977 (depuis 1968 la censure revient en force), pour que les créateurs tchécoslovaques retrouvent une liberté relative¹⁸.

L'année 1950 marque un tournant dans la production cinématographique tchécoslovaque. En avril, le Bureau directeur du Comité central du Parti Communiste tchécoslovaque fait paraître un document qui tend à réorganiser les studios Barrandov « pour un plus haut niveau idéologique et artistique du film tchécoslovaque¹⁹ ». Le pays voit ses liens avec l'URSS s'intensifier au point qu'après la libération, son industrie cinématographique tout entière se nourrit abondamment des idéaux et des valeurs du réalisme socialiste.

¹⁵ « Cinéma tchèque » in *Milos Forman*, Claude Poizot, éditions Dis Voir, 1987.

¹⁶ « Du nouveau réalisme aux contes de fées : Tchécoslovaquie, 1945-1955 » (p.106) in *Les Cinémas de l'Est – de 1945 à nos jours*, Mira et Antonin Liehm, les éditions du Cerf, 1989.

¹⁷ Andreï Alexandrovitch Jdanov est nommé par Staline secrétaire du Comité Central de l'URSS en 1934, et, depuis 1938, il est à la direction de la propagande soviétique.

¹⁸ Le 1^{er} janvier, un « mouvement pour la défense des droits de l'homme », qui s'inscrit contre la normalisation d'après 1968, voit naître la *Charte 77*, dont le porte-parole le plus connu et, plus tard, le plus influent, est Vaclav Havel. Cf le chapitre « Charte 77, droits de l'homme et désarmement » in « Tchécoslovaquie », Marie-Elizabeth Ducreux, Michel Laran et Jacques Rupnik, *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 26 février 2015.

¹⁹ Extrait du document cité dans le tableau de Zdenek Zaoral, *Le Cinéma tchèque et slovaque*, op.cit.

Dans *Théorème 8 – Caméra politique, cinéma et stalinisme*, Valérie Pozner²⁰ propose un article rendant compte, notamment, de la genèse du terme « réalisme socialiste »²¹. Si ce dernier est controversé, il suppose malgré tout quelques unités formelles ou idéologiques qui transparaissent au fil des films d'une même époque historique. L'appellation voit le jour en 1932 au cours d'une commission de préfiguration du Congrès des écrivains. Cette réunion vise à

« désigner une « méthode de création », sensée devenir commune à tous les créateurs soviétiques et s'imposer comme une étape de l'évolution esthétique correspondant au stade de la société socialiste issue de la révolution d'octobre 1917.²² »

L'auteure cite ensuite un extrait de l'article 1 des statuts de l'union des écrivains soviétiques où il est admis que les artistes devront suivre l'évolution du régime socialiste, défini comme « triomphant », et qu'ils devront trouver « *leur expression principale dans les principes du réalisme socialiste* ». Il est néanmoins un écueil à éviter, celui de créer une entité exclusive comprenant la totalité des films soviétiques de la période concernée (débutant dans les années 1930, jusqu'à la mort de Staline en 1953). Il ne faut pas omettre les œuvres originales et marginales ainsi que les contextes économique et technique, qui permettent d'aboutir à une analyse moins radicale et plus scientifique. Cependant, nous pouvons déjà constater une volonté d'homogénéiser les productions littéraires, et bientôt cinématographiques, dans un même courant, ou devoir, idéologique.

Cette notion dogmatique, d'abord influente dans le milieu de la littérature, prend forme au sein de la production cinématographique un an plus tard, en 1935, avec le 1^{er} Congrès des cinéastes²³. Pour servir une idéologie particulière, les films doivent répondre à un même modèle formel. En optant pour un style « classique », manichéen et linéaire, le récit a une place prédominante sur l'œuvre, et le film devient un support à la doctrine promulguée. En ce sens, Valérie Pozner évoque certains changements esthétiques importants, tels que la « *condamnation du montage et du point de vue non motivé* » et le « *retour au tournage en*

²⁰ Valérie Pozner est chargée de recherche au CNRS. Ses travaux portent principalement sur les cinémas russe et soviétique.

²¹ « Le « réalisme socialiste » et ses usages pour l'histoire du cinéma soviétique » de Valérie Pozner in *Théorème 8 – Caméra politique, cinéma et stalinisme*, sous la direction de Kristian Feigelson, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005.

²² « Origine et emplois du terme », p.11, *Ibid.*

²³ « Russie (arts et culture) – Le cinéma », Bernard Eisenschitz, *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 16 janvier 2015.

studio avec un décor théâtral créé à l'aide de maquettes [et d'] une dramaturgie « classique » centrée sur un héros ». Les genres cinématographiques les plus courants en URSS, à cette période de l'Histoire, sont la comédie musicale, le film-spectacle « « *écranisant* » *une pièce de théâtre*²⁴ » et le film « biographico-historique » relatant la vie de héros nationaux. L'auteure note également une évolution formelle dans le documentaire, qui tendrait plus vers des figures propres au cinéma de fiction. Les héros de ces films évoluent jusqu'à ce qu'ils prennent conscience de l'effort à mener pour le bien de la nation, dans la croyance des bienfaits du parti et du socialisme.

La cinématographie tchécoslovaque des années 1945-1955 s'adapte bien à ces éléments élaborés en URSS. Les films qui répondent le mieux aux critères du dogme sont les biographies de personnages influents de la « renaissance nationale²⁵ » tchèque, qui s'inspirent des réalisations « biographico-historiques » soviétiques. La critique joue un rôle dans la promulgation de ces idéaux formels en attaquant les films qui ne s'y soumettent pas. Antonin et Mira Liehm rappellent ainsi, dans leur ouvrage *Les Cinémas de l'Est*, que des films comme *La Conscience* (Jiri Krejčík, 1948), *La Barricade muette* (Otakar Vavra, 1949) ou *Le Rossignol de l'empereur* (Jiri Trnka, 1948) sont accusés de « lyrisme », d'« intellectualisme » ou encore de « néo-réalisme ». Néanmoins, certains films sortent malgré des traits de caractère *a priori* contraires au réalisme socialiste (quoique formellement, ils sont forcés de demeurer sur la ligne de conduite induite par la censure) : *Le Boulanger de l'Empereur et L'Empereur du boulanger* (*Cisaruv pekar et Pekaruv cisar*, Martin Fric, 1951), un diptyque sur « *les limites du pouvoir absolu*²⁶ » ou encore *De nouveaux combattants se lèveront* (*Vstanou novi bojovnici*, Jiri Weiss, 1951).

Les codes du réalisme socialiste ne sont donc pas suffisamment clairs ni assez représentatifs de la totalité de la production cinématographique soviétique. Ils permettent toutefois d'appréhender ce cinéma par le prisme du Parti, c'est-à-dire par des conventions idéologiques et esthétiques alors prépondérantes. Des réalisateurs de films d'animation tels Jiri Trnka et Karel Zeman proposaient déjà, dans les années 1945-1955, des expérimentations formelles allant en partie à l'encontre des moyens de représentation du réalisme socialiste.

²⁴ « Spécificités formelles » (p.12), in « Le « réalisme socialiste » et ses usages pour l'histoire du cinéma soviétique », *op.cit.*

²⁵ L'expression fait référence à la réhabilitation de la langue tchèque en République Tchèque à la fin du 18^{ème} siècle et jusqu'au 19^{ème} siècle, alors que le pays était « germanisé » et que, logiquement, la langue dominante était l'allemand. Cf. « Le Réveil national tchèque » (p.243) in *Histoire des tchèques et des slovaques*, Antoine Marès, éditions Hatier, 1995, puis réédité aux éditions Perrin, 2005.

²⁶ « Du nouveau réalisme aux contes de fées : Tchécoslovaquie, 1945-1955 », Mira et Antonin Liehm, *op.cit.*

Cela s'explique par le fait que la production de ces films était exempte de rentabilisation, et qu'elle s'opérait en petits groupes, de par son caractère artisanal, ce qui compliquait la volonté gouvernementale de contrôler chaque étape de sa conception. Jiri Trnka est considéré comme le pionnier du cinéma d'animation. Par ailleurs, Jaroslav Bocek (scénariste, journaliste, écrivain tchèque) écrit dans une revue de cinéma à propos du réalisateur, et à propos de sa propension à se défaire du credo soviétique :

« à une époque où l'art tchèque devait répondre aux besoins passagers de la propagande, Trnka réussit à orienter l'évolution du cinéma vers des idées et des valeurs permanentes qui firent coïncider pendant une longue période le développement national avec l'essence de la culture tchèque²⁷ ».

La plupart de ces films, montrés au comité de censure une fois terminés, ont tout de même été condamnés,

« tout en étant [protégés] des conséquences de la condamnation par [leurs qualités artistiques] et, denrée tout aussi rare et précieuse à l'époque, par l'écho international [qu'ils rencontraient] immédiatement.²⁸ »

Trnka a effectivement participé à de nombreuses compétitions officielles de festivals et a reçu plusieurs prix.

Le cinéma de propagande : construction d'un mythe fondateur

« Les représentations partagées par un groupe social « comportent une spécificité individuelle mais également un noyau commun partagé par la plupart des esprits humains participant de la même culture. » Elles servent à définir des modes de pensée communs (autour de normes, de mythes, d'objectifs) qui reflètent légitimement les comportements au sein d'un groupe.²⁹ »

Cette citation renvoie, dans l'ouvrage de Jérôme Bimbenet, au cinéma de propagande. Ce dernier tend effectivement à rassembler l'individu au sein d'une masse et à la contenir autour

²⁷ Article de Jaroslav Bocek dans *Film a doba* n°5, Prague, 1965, cité par Mira et Antonin Liehm dans « Du nouveau réalisme aux contes de fées : Tchécoslovaquie, 1945-1955 » (p.113), *op.cit.*

²⁸ « Du nouveau réalisme aux contes de fées : Tchécoslovaquie, 1945-1955 », Mira et Antonin Liehm (p.114), *op.cit.*

²⁹ *Film et Histoire*, Jérôme Bimbenet, éditions Armand Colin, 2007, p.14. L'auteur cite dans cet extrait M. Boris in *Sciences humaines* n°27.

d'une idéologie et d'une figure humaine la représentant. Plus forts encore que les rois, à qui le pouvoir était conféré par Dieu, dans le cas des « démocraties populaires », il est octroyé par le peuple lui-même, dans un simulacre d'accord quasi-unanime. Staline ou Mao en sont les exemples les plus parlants pour les régimes communistes de l'époque : on édifiait des statues à leur effigie, leurs noms étaient emprunts de sacré et ils faisaient figure de « pères du peuple ». Ce qui permet un tel engouement, même maîtrisé et créé de toute pièce, c'est la promesse d'un avenir meilleur. C'est un but qui rallie la population à une cause commune, ici le socialisme. On peut ainsi parler, comme l'écrit Jérôme Bimbenet, d'une « *instrumentalisation des croyances au nom de la soumission de l'homme*.³⁰ »

Par la présence d'un « héros », l'événement est « ritualisé ». Le héros, grâce à son « héroïsme », surpasse les autres hommes et les conduit vers la victoire. Dans le réalisme socialiste, le héros est leader politique. Il mène la lutte et, avec la foule qui le suit, gagne le combat. Sa légitimité en tant que chef est alors complète. La lutte comme le héros sont glorifiés, transcendés d'une sorte d'aura divine. Dans une dictature ou un régime autoritaire comme l'ont connu les Tchécoslovaques, la représentation du leader politique est ritualisée de sorte qu'on ne le remette pas en cause, qu'il paraisse évident. On remarque ainsi un héritage de l'iconographie religieuse.

Dans le cinéma de propagande, nous pouvons donc dire que l'image « symbolique », qui naît dans l'iconographie religieuse, transfère l'icône religieuse vers la figure du leader politique. Or, le cinéma qui nous intéresse ici tend précisément à détruire ces images. En les niant, en les critiquant, ou encore en les brisant. Cet iconoclasme peut se retrouver de manière plastique (Marion Poirson-Dechonne parle du « bris de l'image religieuse ») soit au travers du propos du film ou encore de la caractérisation de certains personnages. À ce sujet, Marion Poirson-Dechonne écrit :

« Certaines des images que l'on détruit n'ont, a priori, rien à voir avec Dieu. Elles renvoient à des figures du pouvoir, qui ont fini par être divinisées, certaines allant jusqu'à se substituer à la divinité. Ainsi, le culte de la personnalité en Union soviétique a reposé sur la multiplication des images, suscitant des formes d'idolâtrie que des changements de régime ont mise à mal. »³¹

³⁰ *Ibid*, p.35.

³¹ *Le Cinéma est-il iconoclaste ?*, Marion Poirson-Dechonne, éditions du Cerf, 2011, p.166.

En brisant des images religieuses, on conteste le pouvoir. Selon les films, on détruit explicitement la figure du pouvoir qui renvoie au socialisme, ou bien on passe par toute figure autoritaire, y compris la religion elle-même.

Contrairement au réalisme socialiste, la jeune vague exclut le personnage de leader. Il y a des protagonistes mais aucun ne prêche la bonne parole à tous. C'est un cinéma où il n'y a ni individu divinisé, ni masse à l'écoute et qui se concentre justement sur l'individu au sein de la masse, la représentant et la niant tout à la fois. Ce cinéma se recentre sur le quotidien et les questionnements qui lui sont propres, systématiquement au regard de la politique du pays. *Joe Limonade* et *La Fête et les invités* sont parmi les exceptions qui confirment la règle. Dans ces films, la figure du leader (Joe ou l'hôte), que les attributs esthétiques différencient du reste de la communauté, est bien présente : Joe a les cheveux blonds et porte un habit clair, immaculé. L'hôte porte lui aussi du blanc et son costume est parfaitement repassé, bien qu'il se promène en forêt. De même, on retrouve l'élégance apparente du chef dans leur posture, qui témoigne bien de l'emprise qu'ils ont sur leur corps, en contradiction avec tous les autres personnages des deux films, plus typiques du burlesque. Mais bien que s'affirme une figure du leader, celle-ci est moquée, détournée, ridiculisée. Surtout, elle est apparentée à un enjeu singulier et personnel. Ces leaders manipulent la masse selon leur besoin, qu'il soit de nature pécuniaire ou narcissique.

Dans *Du courage pour chaque jour*, le réalisateur Stefan Uher débute son film lorsque son protagoniste perd justement sa particularité de leader. Jérôme Bimbenet précise que « *la représentation du chef ne peut s'insérer dans l'uniformité du groupe* ». Ce changement radical, alors qu'il doute des convictions qui le portaient en « chef » au sein de l'usine où il travaille, est marqué par la façon de le filmer, nous le verrons, au sein de la masse. Là où, dans le réalisme socialiste, un rapport binaire oppose un homme à tous les autres, la jeune vague expose un même schéma en intégrant cette fois le protagoniste à la masse, en analysant les rapports de l'un avec l'autre, ses causes et ses effets.

Le « réalisme socialiste », c'est donc la représentation plastique du pouvoir absolu qui passerait par le peuple, comme on parle, dans cette pratique communiste, de « dictature du prolétariat » (mot d'ordre de la révolution de 1917). Étrangement, l'Histoire a montré que c'est ce qui a permis de légitimer le pouvoir d'un homme, du chef. La jeune vague, c'est soit son contre-champ (comment vivent les gens), soit sa satire (détournement iconoclaste de la figure divinisée), en somme une figuration absurde du pouvoir tel qu'il se présente.

Bien que tous ne se soient pas soumis aux volontés des censeurs, du Parti et de l'Union soviétique, le réalisme socialiste a bien influencé le cinéma national et en a longtemps dessiné les contours. Cet angle d'analyse, que nous suivrons tout au long de cette étude, permet de rendre compte de l'une des particularités de la « jeune vague » tchécoslovaque, qui se définit par une rupture formelle et idéologique avec cette cinématographie. En février 1956, le 20^{ème} Congrès du Parti Communiste de l'Union soviétique, présidé par Nikita Khrouchtchev, annonce le principe de « déstalinisation ». La même année se tient le 2^{ème} Congrès des écrivains tchécoslovaques durant lequel apparaissent les premières critiques officielles contre, notamment, le « réalisme socialiste ». Ces improbations trouveront leur place au sein de groupes syndicaux, d'étudiants et de représentants de l'église, annonçant ainsi la période de « dégel ».

B. Le « jeune cinéma » tchécoslovaque : nouveautés formelles.

Le cinéma tchécoslovaque des années 1960 s'inscrit dans une période de rupture avec ce qui le précède, à la fois au niveau plastique et idéologique. Le point de départ de ce « dégel », même s'il découle d'un long processus, pourrait dater de 1962, lors du 12^{ème} Congrès du Parti Communiste tchécoslovaque. Ce congrès venait surtout en réaction aux graves problèmes économiques du pays³² et amorçait déjà, dans une vague de mécontentement, une plus grande liberté à venir.

Nous avons vu qu'au sein de la FAMU, Otakar Vavra encourage la vision d'une multitude de films de tous genres et de tous pays. Les différents acteurs de la « jeune vague » sont donc pour la plupart imprégnés d'une cinématographie mondiale. L'approche de trois des premiers films représentatifs de cette mouvance, que sont *Le Soleil dans le filet*, *L'As de pique* et *Du courage pour chaque jour*, permettra de mettre en relief les caractéristiques formelles de ces changements.

³² Selon Antonin Liehm, « la Tchécoslovaquie accuse une baisse de son PNB de 2,2%. De 1961 à 1965, la production agricole chute de 0,4% », *Ibid.* Bradley Abrams précise que « Le revenu national a crû de 8,1% par an en 1960, de 6,8% en 1961, mais seulement de 1,4% en 1962 » in « Reklama ou Propagace ? Les vicissitudes de la publicité socialiste en Tchécoslovaquie communiste » de Bradley Abrams, p.120 in *Vie quotidienne et pouvoir sous le communisme. Consommer à l'Est*, sous la direction de Nadège Ragaru et Antonela Capelle-Pogacean, éditions Karthala, 2010. L'auteur renvoie à l'ouvrage de John N. Stevens, *Czechoslovakia at the Crossroads*, Boudler, East European Monographs, 1985, p.81.

1. Nouveautés narratives et esthétiques.

« Partout, dans les œuvres marquantes, on peut constater un profond respect de la dignité des gens ordinaires et voir se développer l'idée que la grandeur de la vie est fondée sur « le courage pour chaque jour³³ » des héros.³⁴ ».

Les relations qu'entretiennent écrivains et réalisateurs sont, à ce moment de l'Histoire, omniprésentes. Après l'adaptation au cinéma du recueil de nouvelles *Les Petites Perles au fond de l'eau* de Bohumil Hrabal par Vera Chytilova, Jaromil Jires, Evald Schorm, Jan Nemeč et Jiri Menzel en 1965, ce dernier adapte au cinéma *Des trains étroitement surveillés* (1966) ainsi que *Alouettes, le fil à la patte* (1969) du même écrivain. Milan Kundera est lui aussi adapté. D'abord, Jaromil Jires réalise, à partir de l'une de ses œuvres majeures, *La Plaisanterie*, en 1968 ; puis en 1988, Philip Kaufman adapte *L'Insoutenable légèreté de l'être*. Milan Kundera, lorsqu'il fait évoluer ses personnages dans un récit aux réalités sociales et politiques d'une rudesse qu'il connaît, choisit souvent l'humour et use de l'absurde. Il est un temps professeur à la FAMU, lorsque certains des futurs cinéastes de la décennie y étudient. Il y fut élève et y termina ses études d'abord entamées en arts et littérature. Dans *Le Cinéma tchèque et slovaque*, Galina Kopanevova précise qu'alors, l'écrivain aurait apporté le caractère minutieux qu'ont les réalisateurs tant pour l'écriture du scénario que lors du tournage et des différents choix esthétiques à faire. Elle ajoute qu'il « soulignait l'importance de « la conscience des relations causales » dans l'horizontalité et la verticalité du temps et de l'espace européen », c'est-à-dire la nécessité d'ancrer l'étude d'une œuvre dans son contexte politico-social et cela sous le joug de l'Europe. De l'Europe, mais surtout de l'URSS et de la politique socialiste qui incombe au Parti. L'évolution de l'idéologie socialiste, depuis 1917 jusqu'à 1953, apparaît pour beaucoup comme néfaste : elle emprisonne des corps et inhibe des désirs. Ces liens sont également féconds dans l'écriture des œuvres. Nous remarquons ainsi aux génériques des films les noms d'Arnost Lustig ou de Jan Prochazka, tous les deux écrivains. Certaines de leurs œuvres ont été adaptées sur le grand écran, respectivement par Jan Nemeč et Karel Kachyna, et ils en ont co-écrit les scénarii.

³³ Référence au film éponyme d'Evald Shorm, 1964.

³⁴ « Le miracle du renouveau » (p.102) in *Le Cinéma tchèque et slovaque*, sous la direction d'Eva Zaoralova et Jean-Loup Passek, éditions du Centre Georges Pompidou, collection cinéma/pluriel, 1996.

Cet aspect de la Tchécoslovaquie intervient ainsi fondamentalement dans chacun des films étudiés. D'un point de vue formel, nous pouvons plutôt attacher ce cinéma ou des parties de celui-ci au « cinéma-vérité », au néo-réalisme italien, au *free cinéma* anglais, au cinéma indépendant étatsunien et à la nouvelle vague française. Ce dernier point est surtout marquant dans les films de Vera Chytilova, qui semble souligner sa filiation avec Jean-Luc Godard. Ses héroïnes torturées et volages, ses filtres de couleurs changeant à toute vitesse, ses récits entrecoupés de mille motifs rappellent *Pierrot le fou* (1965), *A Bout de souffle* (1960), *Le Mépris* (1963), *Une femme est une femme* (1961) ou même, alors qu'ils seront pourtant tournés quelques quarante ans plus tard, *Film Socialisme* (2010) et *Adieu au langage* (2014). C'est donc un cinéma phagocytaire qui puise ses formes et ses motifs dans plusieurs ouvrages littéraires tchécoslovaques et dans plusieurs cinématographies internationales, qui, déjà, rompent avec une forme plus classique.

Les films étudiés, nous l'avons dit, sont le fruit à la fois d'une rupture idéologique et formelle avec le réalisme socialiste et des influences du cinéma occidental. Dans les films du réalisme socialiste, la forme est classique et assujettie à l'histoire et aux personnages qui l'animent. Dans les films des différentes « nouvelles vagues », la forme n'est pas seulement au service du fond : elle le complète, elle en est un pan supplémentaire. Les personnages sont filmés hors des studios, dans des lieux publics, dans des appartements, et, surtout, dans les rues. Ils s'ennuient, rient, crient, chantent, dansent, et la caméra les suit, joueuse. Ils sont parfois flous, parfois filmés en très gros plan. Ils sont faillibles, se trompent et sont, par moments, un peu ridicules.

Le cinéma tchécoslovaque de ces années, en plus de s'employer à ces approches filmiques, regarde du coin de l'œil le cinéma propagandiste d'il y a peu. Et il lui répond, sans arrêt, à lui et à la politique, à la société ; aux grands visages de leur histoire récente et à tous les Tchécoslovaques. C'est sur ce dernier point que nous focaliserons notre étude.

***Le Soleil dans le filet*, Stefan Uher, 1962.**

Le Soleil dans le filet, quatrième long-métrage de Stefan Uher (le réalisateur a également tourné huit courts-métrages documentaires), est projeté pour la première fois par le comité des

critiques de films à Prague en réaction au discours du premier secrétaire du P.C. de Slovaquie, Karol Bacilek, en 1963³⁵. Déjà, la critique positionne le film *contre* tout discours idéologique.

Bela et Fajolo, deux jeunes gens aux amours tumultueux, vivent au cœur d'une Tchécoslovaquie en mouvement. Bela évolue dans un foyer familial dans lequel l'ambiance générale est sombre, lorsque Fajolo est obnubilé par la photographie. L'histoire se construit autour de personnages qui, élevés dans l'idée du socialisme, demeurent incertains de ses bienfaits. Tout comme le réalisateur, ils semblent s'interroger sur l'idéologie marxiste en même temps que sur ses applications étatiques. Quelles pratiques pour l'idéologie, quelle place pour le peuple ?

Le film et la narration ne sont pas soumis à une logique formelle linéaire et limpide. Ils débutent sur un fort contraste. D'abord, un plan rapproché sur un nid d'oiseau flottant sur l'eau. Ensuite, la caméra défile sur un paysage océanique et rocailleux en un long panoramique latéral gauche, avec pour ambiance sonore les chants des oiseaux. C'est alors qu'intervient brutalement un plan en zone urbaine : une foule dans laquelle les gens se déplacent dans tous les sens. Ces déplacements créent une dynamique dans le cadre qui tranche avec les plans précédents. Un tramway arrive par la gauche. Le plan suivant montre un immeuble que l'on devine ensuite être celui où se rejoignent régulièrement les deux héros, Bela et Fajolo. Le récit débute sur les toits, en marge du monde, en hauteur³⁶. Si le lieu de leurs rencontres quotidiennes est déjà insolite, le montage l'est également : le jeune protagoniste photographie son amie, et, alors qu'il appuie sur le déclencheur, l'image s'immobilise un instant. La coupe visuelle s'accompagne d'une coupe sonore : Bela est interrompue au milieu d'une phrase. S'enchaînent quelques photographies de la jeune fille dans des positions différentes. La voix-off du héros prend l'avantage et l'ellipse se fait. De cette façon, le personnage reprend le dessus sur le film. C'est lui qui, par son action, semble suspendre les prises de vues en figeant l'image et, ainsi, le temps. Stefan Uher donne un instant à son protagoniste, simple individu, « homme du peuple », le pouvoir de décider et de recréer ou figer la réalité. L'ouverture du film réhabilite déjà les personnages : ils ne sont plus

³⁵ Karol Bacilek, cité dans « Miracle et jeune vague », in *Les Cinémas de l'Est – de 1945 à nos jours*, Mira et Antonin Liehm, *op.cit.* : « *Tant que je serai là, ce genre d'art antisocialiste ne sera pas diffusé !* ». Le film sort en février 1963, et Karol Bacilek est destitué de ses fonctions en avril de la même année, par le Comité central du Parti, qui nomme à sa place Alexander Dubcek.

³⁶ On retrouve cette figure dans *Un jour, un chat...* (Vojtech Jasný, 1963). Au début du film, Oliva, perché sur le toit d'un immeuble, raconte l'histoire à venir, celle du film. Il en résulte, dans les deux cas, un sentiment de domination de la part des personnages sur leur environnement, comme s'ils se réappropriaient ce qu'on leur avait enlevé : leur ville, leur pays, et plus largement leur histoire.

au service du film, mais ils le font, le sont. Cette œuvre est ainsi l'une des premières pierres de la jeune vague tchécoslovaque, qui induit de nouveaux systèmes formels. La conception des personnages s'inspire des « vrais gens » inscrits dans la « vraie vie ». Ils ne sont plus au service d'une idéologie mais la questionnent, à l'image du réalisateur.

La photographie joue également un rôle important. Elle est le témoin du passé. « *Et nous ? Qui nous fait du mal ? Ils ne veulent pas, peut-être. Ils n'ont pas le choix, peut-être.* » Ces paroles, en voix-off, accompagnent les visages des membres de la famille de Bela filmés en plan rapproché. Puis, plus longuement, la voix-off se prolonge sur l'oncle de Fajolo qui, aux yeux du spectateur, pourrait représenter une forme d'anti-système³⁷. C'est ainsi que se clôt le récit, et l'œuvre prend tout son sens en quelques mots et quelques plans. Les personnages enracinent les questionnements du réalisateur dans le quotidien du pays. L'œuvre ne répond pas aux questions qu'elle pose. Cependant, sur le mur de photographies du héros, qui ne sont que des gros plans de mains, l'unique visage est celui de l'oncle. Cette exception confère au personnage une aura particulière et le valorise. Stefan Uher nous dit sans doute que si les solutions lui sont inconnues, une certitude persiste pourtant : l'incompatibilité entre doctrine idéologique et vie pratique. Il met en exergue le paradoxe entre cette idéologie et son application concrète, et sur l'égarement de la pensée socialiste dans les réalités d'un pouvoir, ici autoritaire. Car si la pensée communiste entend, dans une période de transition postrévolutionnaire, centraliser le pouvoir, il ne s'agit pas tout à fait d'ériger un visage en idole et que ce dernier ne soit pas révoquant. La volonté de mener à bien le socialisme (volonté quasi-unanime en Tchécoslovaquie dans ces années-là) se voit bafouée par des procédés opprimant le peuple. De ces pratiques découle une incompréhension des citoyens. Parmi eux, certains cinéastes essaieront d'en remarquer les heurts et d'en questionner les écarts.

L'année 1963 marque un tournant quant au cinéma étudié. Certains films jusque-là interdits ressortent, comme *Les Trois Souhais*, d'Elmar Klos et de Jan Kadar, tourné en 1958. La Tchécoslovaquie s'ouvre aux autres pays, ainsi que le prévoit le rapport du 3^{ème} Congrès des écrivains. Certains écrivains et plusieurs journalistes (principalement slovaques),

³⁷ Lorsque Fajolo, son oncle et un villageois volent du bois qui appartient à l'État, Stefan Uher se positionne contre ce dernier, ou du moins le questionne, au travers de ses personnages. Ils volent parce qu'ils n'ont rien. Mais la position idéologique est plus complexe. Si l'État est fautif, la conscience socialiste demeure : l'oncle raconte au protagoniste qu'il a chassé son fils de chez lui pour un litige par rapport à une terre. Il la lui refuse parce que ce dernier ne l'a pas travaillée. On retrouve ici une pensée marxiste quant à la « propriété d'usage ». Cela se confirme juste après qu'ils aient volé le bois. L'oncle dit alors à Fajolo, à propos du troisième personnage qui les accompagne : « *Pour une fois, il vole pour la coopérative, pas seulement pour lui.* » Ils ne volent donc pas contre l'idéologie socialiste et le principe de collectivisation, mais contre son application à priori détachée de la réalité quotidienne des citoyens.

critiquent en partie le régime. Au festival de Cannes, *Un jour, un chat...* de Vojtech Jasný reçoit deux prix : celui de la Commission Supérieure Technique et le Prix Spécial du Jury. *L'As de pique*, réalisé par Milos Forman et co-écrit par Jaroslav Papousek³⁸, remporte le prix du festival de Locarno et celui de la critique tchèque, tandis que Vaclav Taborsky reçoit de son côté le prix du meilleur documentaire à Venise pour *Zabracene Mesto* (qui pourrait se traduire par « ville boueuse »). Nous l'avons dit, les studios Barrandov s'inspirent du fonctionnement des grandes compagnies américaines. Ils sont constitués de différents ateliers. Tous sont composés d'un producteur, d'un scénariste et d'un conseil artistique. De 1963 à 1968, chaque pôle produit environ cinq à six films par an. Cela correspond, à l'échelle nationale, à environ quarante longs-métrages parmi lesquels, juge Antonin Liehm, « douze à quatorze [d'entre eux] témoignaient d'une ambition artistique dépassant le cadre de la production commerciale courante³⁹ ». Les projets étaient d'abord centralisés afin d'être ensuite examinés par la censure. Mais, au fil du temps, ces groupes devinrent plus autonomes et gèrent eux-mêmes la totalité de la production. En 1968, chaque unité est indépendante.

***L'As de pique*, Milos Forman, 1963.**

Milos Forman filme son personnage principal jour après jour, en proie aux doutes, et dans ses relations avec les autres. Si cela est commun à la quasi-totalité des films qui nous intéressent, Claude Poizot rappelle cependant dans son ouvrage sur Milos Forman que des films comme *La Faute de Vladimir Olmer* (Vaclav Gajer, 1956) ou *Le Piège à loup* (Jiri Weiss, Lion d'or à Venise en 1958), entendaient déjà parler de problèmes spécifiquement individuels, se détachant ainsi de tout enjeu politique et idéologique global.

L'un des points fondamentaux de ce cinéma est la contre-représentation du héros socialiste. Petr n'a rien de grandiose. Il ne parvient simplement pas à s'intégrer dans la société au regard de ses normes. Milos Forman choisit de faire travailler son personnage dans une boutique où il doit surveiller, en cachette des regards, les faits et gestes des clients afin d'en remarquer les écarts. Il s'agit de dénoncer les éventuels voleurs. Au regard de l'histoire récente du pays, nous pouvons envisager que Forman fait allusion aux purges de 1951 (sous Klement Gottwald) qui favorisaient un climat de paranoïa et de délations. Dans *Histoire des*

³⁸ Jaroslav Papousek co-signe les trois longs-métrages tchécoslovaques de Milos Forman ainsi qu'*Éclairage intime* de Ivan Passer, 1965.

³⁹ D'après « Tchécoslovaquie : miracle et jeune vague » (p. 274) in *Les Cinémas de l'Est*, Mira et Antonin Liehm, *op.cit.*

Tchèques et des Slovaques, Antoine Marès écrit que « *désormais, la société était fondée sur la méfiance qui était la règle partout, entre tous, et Staline y gagnait la soumission absolue des communistes.*⁴⁰ » Lors de son premier jour de travail, Petr soupçonne un client d'avoir volé un produit du magasin. Mais au lieu d'en informer son supérieur, et sur les conseils peu avisés d'une collègue, il s'emploie à suivre le supposé voleur. La filature tourne vite au ridicule : elle se poursuit, semble-t-il, le temps d'une après-midi, sans qu'il arrive à prendre le coupable sur le fait. Car le jeune héros attend de celui qu'il suit qu'il se dénonce plutôt que d'avoir à le questionner. Il veut être certain de son méfait. Les purges évoquées plus haut, ainsi que celles des années 1930 en URSS, ont sans doute traumatisé les populations. Parmi ces procès, nombre ont été montés de toute pièce afin d'éliminer d'éventuels opposants. Petr, dans cette séquence, se positionne peut-être contre ces procédés. L'une des dernières séquences du film intervient en miroir de celle-ci. Le jeune homme est de retour au magasin et voit cette fois une femme voler des friandises. Il n'y a pas de doute, mais il ne réagit pas. Il n'est pas de ces « héros positifs » qui se résolvent, conquis par le socialisme et le Parti, à dénoncer ceux qui dévient. Par son comportement, il apparaît comme incompatible avec le système. Il représente peut-être, sous le regard du réalisateur, une certaine jeunesse tchécoslovaque.

L'attachement du réalisateur à tout ce qui est « spontané », « vulnérable » chez le comédien révèle chez lui une volonté de toucher au plus près du « vrai ». Ce désir s'oppose là encore au réalisme socialiste. Le genre se satisfaisait plutôt de comédiens professionnels qui devaient composer dans des récits épiques. Milos Forman va privilégier les comédiens amateurs, justifiant son choix en deux points. Premièrement, les comédiens professionnels qu'il désirait coûtaient cher, alors que ceux qu'il pouvait rémunérer étaient, selon lui, loin d'être les meilleurs ; et deuxièmement les personnes qu'il engageait faisaient pour la plupart partie de ses amis. Il était alors plus aisé de les garder auprès de lui, sur le plateau, plusieurs heures par jour. De plus, Milos Forman raconte que lorsqu'il préparait le tournage d'une scène, il trompait ses comédiens sur les parties réellement importantes du dialogue. Il insistait pour qu'ils n'omettent rien des lignes qui leur étaient attribuées, mais cherchait de cette façon à ce que les mots qu'il souhaitait réellement garder soient dits de la façon la plus naturelle possible. Les comédiens, peu habitués aux tournages, s'appliquaient donc plus sur des parties de dialogue qui étaient ensuite coupées au montage, et leur maladresse disparaissait, en même temps que leur angoisse de mal faire, de ce que le réalisateur gardait. Notons que

⁴⁰ « L'ère des procès » (p.400) in *Histoire des Tchèques et des Slovaques*, Antoine Marès, éditions Perrin, 2005.

l'amateurisme des acteurs ne les apparente pas, ici, à des modèles bressoniens mais plutôt à des figures proches de celles du peuple.

Du courage pour chaque jour, Evald Schorm, 1964.

Ce premier long-métrage du réalisateur Evald Schorm traite du quotidien d'un jeune ouvrier, Jaroslav Lukas, fervent militant du Parti, interprété par Jan Kacer. Sa compagne, Vera, est décoratrice. Le film s'inscrit dans une période qui succède au 20^{ème} Congrès du P.C. de l'Union soviétique, qui, présidé cette année-là par Nikita Khrouchtchev, dénonce le « culte de la personnalité ». Ce changement de discours brutal, perturbe nombre de personnes en Europe de l'Est en 1956, et accroît encore la désillusion collective. Le film incarne parfaitement les interrogations de la jeune vague, notamment parce que le personnage principal, Jaroslav, militant, est en pleine reconsidération de ce qu'il a été, a vécu au nom du Parti, et de ce qu'il veut être.

Les personnages sont filmés dans un semblant de quotidien qui se rapproche de celui des spectateurs. Ils se retrouvent dans des décors naturels, perdus dans la masse et la caméra les suit en filmant ce qui, appartenant à leur univers, font également parti d'eux-mêmes.

Le générique situe l'action, avant même de présenter les personnages ou une quelconque intrigue : dans une usine métallurgique, au milieu de bruits de machines, la caméra défile. Ensuite, elle se déplace dans l'usine, vide, sur des notes de saxophone traînantes. Le récit s'incarne au sein d'un lieu de travail, marquant peut-être la volonté des auteurs de parler des problèmes concrets de la société. Sur ces images, en voix-off, les premiers mots du film sont :

« Chaque jour, nous atteignons de grands amours, de grandes haines et si, en un instant, on perd ce qu'on aime de toutes ses forces, on ne peut que penser qu'on perd une part de sa vie, qu'en soi s'éteint à jamais une sorte de lumière et qu'à jamais se tait une mélodie essentielle. »

Sur la dernière phrase puis sur un silence, Jaroslav, indécis, se déplace d'un bout à l'autre d'une pièce de métal suspendue au dessus de lui. Dans une même démarche narrative, la voix-off poursuit :

« Le bonheur et le désespoir, même s'ils nous touchent différemment, sont semblables car de l'un comme de l'autre, on ne peut se sortir seul. Si le bonheur ne dure qu'un instant, alors que devient-il ensuite ? [D'un plan d'ensemble sur l'usine vide, on passe à la foule des

métallurgistes] *Celui qui, au fond du désespoir, aperçoit une lueur d'espoir, celui-là ne dira sûrement pas « J'ai perdu. » »*

Le film ancre ainsi les personnages dans une remise en question globale du système et de ses instances, en plus de leur vie personnelle et amoureuse.

Les problèmes communicationnels et intergénérationnels, communs à tous les films du corpus, sont incarnés ici par plusieurs dualités. D'abord par les rapports qu'entretiennent Vera et sa logeuse, puis dans ceux entre Jaroslav et les jeunes de l'usine, ainsi qu'entre le jeune couple. Vera et Jaroslav, dans les premiers temps du film, semblent heureux. Ils sont jeunes et défient les logeurs de la jeune femme (Jaroslav n'a pas le droit d'aller chez son amie, il passe donc par la fenêtre). Mais, au fil du récit, leur amour est mis à mal. Ils sont dans la chambre de Vera quand le bruit des machines de l'usine envahit à la fin de la scène tout leur espace. La séquence se poursuit avec un panoramique survolant l'atelier en plongée, tranchant brutalement avec le plan précédent. L'usine, le travail et ce que cela implique pèsent de tout leur poids sur le couple. À propos des logeurs de Vera, Jaroslav dit qu'on « *ne peut pas lutter contre eux.* ». Cette phrase s'applique aux deux propriétaires du lieu, qu'il qualifie peu de temps après de « *fous* », mais également à tous ceux qui sont au-dessus de Jaroslav, non plus du fait de l'âge mais plutôt de celui d'un système hiérarchique paralysant. Le gouvernement, les êtres qui le constituent deviennent un poids alors que peu de temps avant ils étaient des idoles. Lorsqu'un journaliste vient à l'usine interroger des employés, on le dirige aussitôt vers Jaroslav, depuis longtemps admiré par ses pairs. Mais il semble désormais incarner ce désenchantement : s'il est adoré, c'est parce qu'il est un bon militant. Et comme les idéaux pour lesquels il a lutté sont remis en question, le personnage l'est aussi. Dans la même séquence, un groupe de jeunes ouvriers siffle Jaroslav qui se fait photographier. Le reporter, interprété par Vlastimil Brodsky, repère parmi eux Borek, plus jeune d'une dizaine d'années que Jaroslav et l'invite à les rejoindre pour une photographie. Ce dernier, prestidigitateur, symbolise l'opposition dans son comportement rebelle et insouciant. Plus tard, quand Jaroslav tentera de rameuter les jeunes travailleurs dont l'illusionniste est le *leader*⁴¹, ces derniers refuseront de se soumettre. Ils préféreront jouer, parce que pour eux, le plaisir passe avant le devoir et la politique. Ou plutôt, la politique ne doit jamais omettre le plaisir. De ce parallèle

⁴¹ Nous retrouvons ici, pourtant, un même schéma, qui, s'il n'est pas exclusif au communisme, en est une figure importante et le différencie d'autres mouvements révolutionnaires : celle du meneur. Le savoir-faire du jeune homme, prestidigitateur, semble ainsi être une pointe d'humour des scénaristes à ce propos : le socialisme est illusion, comme l'est peut-être le « socialisme à visage humain ».

entre ces deux figures découle une autre dualité : face à une dynamique militante, à une vie dévouée au bien commun (Jaroslav) se développe un individualisme assumé (Borek). Finalement, Jaroslav parvient à réunir le groupe mais le jeune meneur défie l'autorité en se moquant du journaliste qui souhaite un témoignage de son travail à l'usine. Le micro en main, il dit quelque chose de non-approprié qui confirme son insoumission. Que ce soit au travers de Borek ou de Jaroslav, la figure de *leader* est présente partout dans le film. Nous l'avons vu, les Républiques socialistes d'Europe de l'Est sont en pleine période de « déstalinisation », et les personnages se positionnent tant bien que mal dans leur usine et dans la société. Lors d'une scène qui oppose Jaroslav et Borek, le cadre tend à valoriser le jeune homme. Jaroslav est esseulé à la droite du plan, alors que Borek est, de son côté, accompagné de ses camarades. Déjà, par le cadrage, le jeune magicien a donc un ascendant sur son aîné. La figure du *leader* se déplace, formellement, de Jaroslav à Borek. Plus tard, une autre séquence décrédibilise Jaroslav. Lorsque ce dernier prononce un discours politisé sur l'art en ouverture d'un spectacle, la caméra filme des visages moqueurs ou déconcentrés. Il se retrouve seul face à un public peu concerné. Lorsqu'il retrouve son siège, sa compagne soupire de honte. Lui est derrière elle, dans le fond du champ, comme une ombre, avant d'être invité à revenir sur scène par le magicien qui s'y produit. Il est stoïque, les tours l'humilient toujours un peu plus, parce qu'il s'y refuse et y résiste comme il résiste au plaisir, et parce qu'il s'attache encore à la figure du parfait communiste. Jaroslav est en constant décalage avec le monde qui semble avoir évolué sans lui. Le film entend montrer ainsi les changements politiques du pays lorsqu'ils influent sur la vie de ses citoyens.

Les personnages

Dans ce cinéma, les protagonistes se caractérisent principalement par leurs faiblesses. Certains historiens ou critiques de cinéma évoquent l'aspect « misérable » de leur condition de vie et de la façon dont ils y font face. Cela passe par leurs désirs inassouvis, leurs incertitudes ou une certaine forme de bêtise.

Étrangement, ces œuvres fantasques, parfois drôles et dont l'apport immédiat est plutôt heureux, sont souvent dépourvues d'espoir. Chaque fin, si l'on fait abstraction de l'humour omniprésent dans les films, est emprunt de fatalité et de pessimisme. Que les auteurs choisissent de nous parler d'amour, d'amitié ou de tout autre chose ayant trait à l'humain, les films sont construits avec un pan sociétal, politique, idéologique ou économique en

perspective. Leurs personnages évoluent dans un contexte social précis, et leurs mésaventures, leurs désirs et leurs joies y sont toujours étroitement liés.

Par ailleurs, il ne s'agit au fond que de destins « semi-tragiques ». « Semi », à la fois parce que les formes que prennent les films permettent une distanciation du regard chez le spectateur, mais également parce que rien ne vient interrompre la vie des personnages de façon à ce qu'elle paraisse unique, lyrique et héroïque. Le réel drame de ces films est que leurs vies retombent ou demeurent dans le banal, un banal altéré par de forts enjeux politiques. Les conditions sociales qu'induit la politique accablent, bouleversent, maltraitent l'individu. Dans *La Plaisanterie* (1969), réalisé par Jaromil Jires et co-écrit avec Milan Kundera (qui a publié un roman éponyme en 1967), c'est un récit de vengeance qui conduit le film. Le titre du roman, puis du film, renvoie bien à un esprit de cette cinématographie : le « réel » est perçu comme une « plaisanterie ». Afin que ce soit perceptible par le spectateur, l'extrême violence que subissent les personnages est contrebalancée par une écriture qui allège le tout. Cette écriture, nous le verrons plus particulièrement dans la deuxième partie de ce mémoire, est propice à une prise de conscience chez les spectateurs.

Ces trois films sont très imprégnés du cinéma vérité, de cette quête du quotidien, et s'émancipent ainsi d'une intrigue élaborée (comme on l'entend dans les cinémas dits « classiques ») ou d'un fil conducteur qui tiendrait en haleine le spectateur. Les personnages y développent leurs angoisses et leurs désirs, en même temps qu'ils apprennent la vie. Ils observent leur société comme nous les observons au travers de l'œil de la caméra. Cela tranche évidemment avec les films du *réalisme socialiste* qui tendaient plus vers l'édification de destins extraordinaires, en accord avec le parti et le socialisme. Nous sommes bien loin des « héros positifs » et de leur destinée épique.



Photogramme 1

[1] C'est la première apparition de Jaroslav dans *Du courage pour chaque jour*. Il est appuyé contre la pièce qu'il travaille. Le plan intervient après que l'usine ait été filmée vide, d'un point de vue aérien.

[2] Le photogramme est extrait de la première séquence de *L'As de pique*. C'est le premier jour de travail de Petr, dans le magasin où il doit surveiller la clientèle.

[3] Vers le milieu du *Soleil dans le filet*, Fajolo est volontaire dans une coopérative qui s'occupe de la moisson. Il travaille en extérieur, et, cette fois, le corps érotique de la femme est représenté au sein du lieu de travail. La jeune fille est ainsi filmée en sous-vêtement au milieu du champ. Elle est la seule vêtue ainsi. Les contradictions soulevées plus haut, dans les films du corpus, entre le travail et le désir est cette fois représenté dans un même espace-temps, lorsque Milos Forman et Evald Schorm le filmaient en montage alterné.

Nous retrouvons l'idée que le personnage principal (Jaroslav, Petr, Fajolo) est filmé au sein de son travail et donc de sa classe sociale. Les récits s'inscrivent dans un rapport au monde et à sa structure. Ils se construisent souvent tant autour d'une histoire d'amour que de leur travail, et ainsi de leur nécessité à s'intégrer pour vivre.



Photogramme 2



Photogramme 3

2. Notion de « contre-culture ».

La notion de « contre-culture » naît dans les années soixante aux États-Unis. Elle s'amplifiera à la fin de la décennie et durant les années soixante-dix avec quelques événements marquants comme le célèbre festival de Woodstock⁴² (1969). Selon Alain Touraine :

« il s'agit de l'ensemble des mouvements de marginalisation ou de contestation formés au moment d'une extension et d'une accélération d'une croissance organisée autour des exigences des grandes organisations : intégration interne, manipulation des besoins et des attitudes, répression de plus en plus forte des conduites qui « dévient » par rapport aux valeurs et aux normes qu'elles créent. »⁴³

L'une des idées principales de la contre-culture est l'abandon (des études, du travail, des « formes habituelles de la vie professionnelle ») comme forme de protestation ; « pas nécessairement une contestation, mais l'expression d'un manque et le désir d'échapper à une organisation sociale qui apparaît comme étouffante. » Petr (comme Borek ou Fajolo), dans

⁴² Woodstock est un festival de musique dans la mouvance « hippie » qui, d'abord prévu pour cinquante mille personnes environ, fini par être gratuit et ce sont près d'un demi-million de spectateurs qui y participeront. Il marque ainsi l'histoire de la musique pop (qui inclut un grand nombre de sous-genres).

⁴³ « Contre-culture », Alain Touraine in *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 7 février 2015.

L'As de pique, incarne parfaitement cette idée. Il ne parvient pas à se fondre dans le moule, et, alors qu'on lui demande de surveiller les clients du magasin où il travaille, comme nous l'avons vu plus haut, le jeune homme n'aspire qu'à l'amour. S'il essaie un temps de satisfaire son supérieur, lorsqu'il finit par découvrir, à la fin du film, une femme en train de voler plusieurs sachets de bonbons, il décide néanmoins de ne pas l'interpeller. Il n'en dit mot à personne excepté à son père, qui le réprimande. Car si le récit se construit sur une amourette, il s'ouvre et se conclut par cet emploi. Cette structure narrative se retrouve dans le second film du réalisateur, *Les Amours d'une blonde*. La forme même de l'œuvre, nous l'avons vu, participe à la représentation de cette jeunesse, loin des principes narratifs des années précédentes. Le « *désir d'échapper à une organisation sociale* » convient donc très bien au film dont il structure le récit : comment Petr peut-il se définir en tant qu'individu en échappant aux dictats sociétaux et moraux ?

Petr adopte l'apparence inhérente à son âge : blouson de cuir, mèche plaquée en arrière, cigarette à la bouche... Pourtant, malgré ce grimage, il paraît peu sûr de lui, son regard étant majoritairement concentré vers le sol. De tels éléments marquent le caractère adolescent et rêveur du personnage : s'il agit ainsi, c'est parce qu'il est amoureux d'Asa, et qu'il ferait tout pour attirer son attention. C'est en cela que le film rejoint un temps le principe de contre-culture : d'abord par ses thématiques principales (amour, difficulté à rejoindre les rails de la société) et parce que Petr ne parvient pas à ressembler à ce qu'il a sans doute vu au cinéma ou à la télévision, c'est-à-dire à des archétypes. Nous pouvons penser à *West Side Story* (Robert Wise, 1957), où la séduction, comme dans la comédie musicale traditionnelle, passe par la danse. Les hommes y sont rebelles, forts et combattants. Milos Forman, par sa mise en scène, désigne ces personnages comme factices. Cela se retrouve dans une séquence de bal, dans laquelle le réalisateur filme son personnage esseulé au milieu d'une foule dansante. Caché dans un coin, il essaie de mimer après avoir bu quelques verres les pas des danseurs. On voit vite qu'il n'a l'habitude ni de boire, ni de danser. Il en a besoin pour inviter Asa à danser. Naît de ces éléments un fort décalage entre ce qu'il souhaite être et ce qu'il est. Par ailleurs, sa posture lors du bal dévoile clairement les intentions du réalisateur : la vraie vie est autre, parfois ridicule, parfois miséreuse, parfois belle. Avec lucidité, mais sans cynisme, Milos Forman peint le décalage entre les figures lyriques de certains personnages (nous citons le film de Robert Wise, mais nous aurions tout aussi bien pu évoquer des œuvres du réalisme socialiste) et les « vrais gens », la « vraie vie ». Petr semble ainsi être dans un entre-deux. Il souhaite satisfaire son père et Asa, bien que les deux aient des mœurs tout à fait différentes.

La contre-culture, selon Andy Bennett⁴⁴, c'est aussi « *des pratiques et des croyances contre-hégémoniques*⁴⁵ ». La société est, dans la contre-culture, le plus souvent incarnée par les parents. Là encore, il s'agit d'un autre point important d'une mouvance qui se retrouve dans le cinéma tchécoslovaque. Alain Touraine écrit :

« la contre-culture ne dénonce pas un ennemi particulier ; elle refuse l'« aliénation » (au sens le plus vague de ce mot). Ce qui correspond à l'état d'une société qui ne connaît pas de grands conflits sociaux internes, à cause à la fois d'une très forte croissance économique et de l'acuité de la guerre froide et des conflits internationaux. »

Cela ne peut donc guère s'appliquer à la Tchécoslovaquie qui sort d'une longue période de censure, et qui s'apprête à vivre le Printemps de Prague. Mais, immédiatement après dans le texte, l'auteur ajoute :

« Parce que la classe dirigeante et l'élite politique se sont identifiées à un type d'économie et de culture, le refus ne peut être que total et rejeter un type de société, d'institutions et d'organisations qui apparaît comme intégrateur et manipulateur, égoïste et, selon le mot de Herbert Marcuse, « unidimensionnel ». »

On comprend alors mieux le désir d'une partie de la jeunesse tchécoslovaque de se retrouver dans ces changements extranationaux. La culture tchécoslovaque s'inspire et se nourrit, parmi d'autres mouvements culturels, de cette « contre-culture » étatsunienne. Il y a quelque chose de ce mouvement au sein des films, comme, par exemple, et principalement, la musique, que ce soit avec le jazz ou la musique pop.

Dans un esprit de « contre-culture », la jeunesse devient le symbole de tous les possibles en même temps qu'elle en est l'acteur principal. Cela se retrouve dans cette cinématographie qui est très majoritairement, au regard de notre filmographie sélective, concentrée autour de personnages qui appartiennent à cette « nouvelle génération ». La plupart des réalisateurs sont jeunes, tout comme leur cinéma.

⁴⁴ Andy Bennett est professeur de sociologie et directeur du centre pour la recherche culturelle à l'université Griffith en Australie.

⁴⁵ « Pour une réévaluation du concept de contre-culture », Andy Bennett, in *Volume ! : Contre-cultures et musiques populaires 1*, revue numérique, 2012.

3. La musique pop : désinhibition des corps et des esprits.

Essor de la musique pop-rock en Tchécoslovaquie dans les années soixante.

Nous l'avons vu, l'esprit de la « contre-culture » étatsunienne est en vogue auprès des jeunes générations, bien qu'elles fassent partie du bloc de l'Est. Cela passe principalement par la musique, la culture pop et le rock qu'elles écoutent sur la station *Radio Free Europe*⁴⁶. Les caractères dansant, festif et neuf de ces musiques fidéliseront l'auditoire. Sheila Whitelet, professeure émérite à l'université Salford au Royaume-Uni, écrit à ce propos :

« La musique a joué un rôle majeur dans la contre-culture en ouvrant un espace propice à l'articulation des communautés et en offrant en partage le sentiment d'une identité collective.⁴⁷ »

Or, dans le film de Stefan Uher comme dans celui de Milos Forman, la musique est justement l'un des marqueurs des clivages intergénérationnels. La musique pop, le rock, le twist sont autant de genres musicaux en vogue dans les années 1960, mais *a priori* dépréciés par les générations précédentes. Dans *Les Amours d'une blonde*, la musique est vectrice d'une morale. Cela s'exprime par la réaction des personnages à qui ces styles musicaux déplaisent ; soit par une chanson chantée par une jeune femme dont les paroles tendent à accorder les comportements des pensionnaires aux mœurs de leur époque. Cette dernière, qui semble s'adresser aux spectateurs lorsqu'elle regarde la caméra, rend les paroles un peu plus oppressantes encore.

Culturellement, et historiquement, la musique pop s'inscrit dans la contre-culture. Déjà, nous constatons un lien fort et privilégié entre l'effervescence de la musique rock et du cinéma tchécoslovaque des années soixante. Les jeunes sont au cœur du cinéma qui nous intéresse dans cette étude, et lorsqu'il n'est pas fait par eux, ils en redéfinissent le langage. Si la musique pop prend effectivement une grande place dans certains des films étudiés, il n'est pas évident que ce soit parce que leurs auteurs aiment particulièrement ce genre de musique. Nous pouvons plutôt envisager que c'est pour donner un espace de parole à la jeune génération, et prouver en quelque sorte son existence, avec ses propres cultes et traditions. Si leurs goûts musicaux ne sont pas « validés » par le plus grand nombre, ils sont ici réhabilités

⁴⁶ *Radio Free Europe* est une radio qui, dans une démarche commune aux radios *Radio Liberty* et *Radio In American sector*, et chaperonnée par la CIA, tend à diffuser et promouvoir la culture occidentale dans le « bloc de l'Est » dans le but de déstabiliser les pouvoirs politiques communistes. Afin de fidéliser un public, ils occuperont une grande plage horaire dans laquelle, en plus des émissions d'information, ils produisent principalement des émissions musicales et y diffusent les musiques populaires occidentales.

⁴⁷ « Contre-cultures : musiques, théories et scènes », Sheila Whiteley in *Volume !*, *op.cit.*

par les cinéastes, tout comme leurs préoccupations habitent et habillent les films. La musique pop intervient donc dans un esprit de contestation, à la fois de certaines mœurs, et surtout de certains dogmes.

Dans une même dynamique propre aux arts tchécoslovaques des années cinquante, la musique doit elle aussi se résoudre au « réalisme socialiste ». Le langage musical est plus compliqué à analyser, puisque, à moins d'y ajouter des paroles, sa signification est plus abstraite. Néanmoins, la musique d'alors peut se caractériser sous le prisme idéologique du Parti en reprenant des airs du patrimoine national et des éléments de folklore⁴⁸. Les musiciens peuvent alors prétendre à une relative marge de manœuvre aussi longtemps qu'ils donnent à leurs travaux l'apparence du dogme. Pour les compositeurs dociles, les moyens octroyés par l'État sont importants : pendant la période de « l'ère socialiste » tchécoslovaque, Lenka Sranska, chercheuse associée aux PLM⁴⁹, rappelle que plus de six cents symphonies ont été composées. Après le 20^{ème} Congrès du Parti Communiste de l'Union soviétique, en 1956, une première période de dégel permet aux musiciens de ré-appréhender leurs œuvres et d'avoir plus de souplesse dans leurs productions. Les échanges culturels extranationaux font naître, chez les musiciens, comme d'ailleurs chez les écrivains, les plasticiens ou les cinéastes, une sorte d'appétence pour les courants artistiques étrangers qu'ils ont méconnu durant une vingtaine d'années. Par ailleurs, parmi les compositeurs les plus prolifiques de la période, nous retrouvons Jan Klusak, également connu pour ses rôles dans *La Fête et les invités* (Jan Nemeč, 1965), *Les Petites Marguerites* (Vera Chytilova, 1966) et *Valérie aux pays des merveilles* (Jaromil Jires, 1971).

La musique pop intervient à ce moment où la population tchécoslovaque est en désir constant de connaître ce qui se passe de « l'autre côté », et de s'affranchir du joug soviétique. Elle naît dans les années soixante aux États-Unis, en même temps que le *free-jazz*, et privilégie les chansons parlant d'amour et d'altruisme, en porte-étendard d'une nouvelle génération. Dans son article « Contre-cultures : musiques, théories et scènes », Sheila Whiteley cite deux des « objectifs » fondamentaux de la contre-culture (et, dans son texte, plus précisément de l'« Underground ») définis par Jeff Nuttall⁵⁰ :

⁴⁸ « La Musique tchèque des années soixante ou la décennie aux deux visages », Lenka Sranska, in *Culture tchèque des années 60*, textes réunis par Michæl Wellner-Pospisil et Jean-Gaspard Palenicek, éditions L'Harmattan, 2007, p.301.

⁴⁹ Patrimoines et Langages Musicaux, Paris Sorbonne.

⁵⁰ Jeff Nuttall est musicien de jazz, mais également poète, écrivain et comédien.

« [il s'agit] de déclencher des forces au sein de la culture dominante afin de provoquer la dislocation de la société, de saper les fondements de la moralité, de la ponctualité, de la servilité et de la propriété ; et d'étendre les possibilités d'épanouissement de la conscience humaine au-delà des frontières déshumanisantes définies par le cadre politique et l'utilitarisme »⁵¹.

Si les analyses d'une contre-culture étatsunienne ou de l'Europe de l'Ouest ne sont pas pleinement applicables à la Tchécoslovaquie, il est tout de même intéressant d'en noter les lignes principales puisqu'elles en sont la source.

Un usage de la musique dans les films.

Lorsque les personnages du film *Le Soleil dans le filet* sont à l'écart du reste du monde, comme expliqué plus haut, ils écoutent du jazz. Loin d'être anodin, ce détail participe à la structure même du récit et incarne le clivage intergénérationnel. À la trente-deuxième minute du film, soit au premier tiers, Fajolo, accompagné de plusieurs volontaires, se rend dans un village voisin afin d'y aider les pêcheurs. L'une des volontaires incite ses camarades à chanter. Un premier personnage, plus âgé que les autres, entonne une chanson sur Melenany, l'endroit où ils vont. Les paroles vantent le travail manuel du labourage des champs et déplorent le moment de quitter l'endroit. Un chant patriotique et communiste qui fait sourire un à un les plus jeunes personnages. Ils sont filmés de près, en cadrage rapproché. Puis arrive un plan plus large : le groupe est à l'arrière d'un pick-up, lequel s'en va vers le fond du champ. C'est à ce moment qu'ils chantent en chœur un air de rock. La musique s'avère fédératrice au sein d'une communauté définie par l'âge de ses membres. La musique pop est rassembleuse et libératrice pour la nouvelle génération, et tranche avec ce que chantonnait précédemment celui qui semble être le doyen des volontaires. Il ne s'agit plus d'aimer le travail au champ, mais de twister entre amis.

Nous avons vu que la contre-culture émerge dans une dynamique contestataire, mais tout en demeurant à l'écart des mouvements militants de gauche pourtant très présents dans ces années. Alain Touraine⁵² rappelle que David Riesman⁵³ a initié « *l'idée du passage de l'inner-directed à l'other-directed*⁵⁴, *de l'individu gouverné par sa conscience et ses principes à*

⁵¹ « Contre-cultures : musiques, théories et scènes », Sheila Whiteley, *op.cit.*

⁵² Alain Touraine est un sociologue français.

⁵³ David Riesman est avocat et sociologue américain.

⁵⁴ Notion établie dans *La Foule solitaire*, chapitre « Quelques types de caractères et de sociétés », David Riesman, éditions Arthaud, 1964. L'auteur définit trois caractères sociaux, c'est-à-dire des traits de caractère

l'individu dirigé du dehors par le jugement des autres. » Le sociologue américain, qui est l'auteur du concept, précise quant à *l'inner-directed* que « la source de la détermination est « intérieure », en ce sens qu'elle est inculquée très tôt par les aînés et orientée vers des buts généraux mais néanmoins inévitables » en même temps qu'il précise que, dans cette phase de transition, les individus prennent conscience de leur état (d'individu) et ne se soumettent plus forcément à la société (contrairement à la première catégorie). Cela pourrait correspondre à l'évolution de la contre-culture : une génération qui s'éveille, face à une ancienne qui relèverait plutôt du *traditional-directed*. Dans le cas des années soixante, cela peut s'expliquer par l'émergence d'une jeunesse considérable, dans la continuité logique de la période de *baby-boom* d'après guerre.

En 1963, Milos Forman réalise *L'Audition (Konkurs)*. Ce court-métrage, dans lequel de jeunes chanteuses se succèdent devant un jury, mélange le documentaire et la fiction. Parmi les jurés, il y a le duo constitué de Jiri Slitr et Jiri Suchy, connu pour mélanger la musique et le théâtre. Au fil des auditions, nous devinons que les jeunes femmes nourrissent plutôt le désir d'accéder à la célébrité qu'une passion pour la musique et le chant.

A ce propos, le réalisateur raconte, alors qu'il travaillait sur son film *Ah, s'il n'y avait pas de guinguettes*, que la vision d'une audition de jeunes chanteuses au théâtre Semafor où il tournait le marqua :

« J'étais sidéré par l'effet qu'un simple micro pouvait produire sur ces filles. Ce gros pied métallique agissait sur elles comme une baguette magique capable de leur donner la voix et la beauté qui leur faisaient défaut. Le dernier des petits laiderons à peine sorti de l'adolescence se transformait en une vamp effrontée, celle qui chantait faux se mettait à glapir à pleine voix, celle que paralysait la plus malade des timidités abandonnait toute retenue pour se livrer sans défense à la curiosité d'un public impitoyable. Cela en devenait, par moments, pénible à regarder. Les jeunes femmes qui s'exhibaient ainsi, poussées par une ambition frénétique, nous révélaient les traits les plus intimes de leur personnalité, et ce qu'on apercevait était parfois si malsain, si narcissique, qu'on était tenté de détourner les yeux. Je décidais de filmer une séance

communs à des individus évoluant dans une même société : « les individus à **détermination traditionnelle** (*tradition-directed*) » au sein d'une société « à fort potentiel de croissance » qui est marquée par des nombres de naissances et de décès équivalents ; « les individus **intro-déterminés** (*inner-directed*) » au sein d'une société à « croissance transitoire » dans laquelle le taux de croissance diminue (moins de naissance, plus de personnes « d'âge mûr ») et enfin « les individus **extro-déterminés** » cette fois compris dans une société au stade du « début du déclin démographique » où les taux de naissances et de décès sont très bas. Ces points convoquent « chez les membres les plus typiques » des sociétés concernées une uniformisation conforme des caractères dans une « tendance à suivre la tradition » (*tradition-directed*), dans une « tendance à acquérir très tôt dans leur existence un ensemble de buts relevant de la vie intérieure » (*inner-directed*) et enfin dans une tendance à se construire au regard des autres, « par leur réceptivité aux espoirs et préférences d'autrui » (*other-directed*).

*d'auditions sans jamais détourner les yeux. Mon documentaire offrirait un regard sans concession sur ce cruel phénomène, et je le présenterai pour ce qu'il était.*⁵⁵ »

Pour l'anecdote, Milos Forman réalise en 1966, pour la télévision, une comédie musicale intitulée : *Une Promenade bien payée*. Cette dernière, signée par Jiri Slitr et Jiri Suchy, était jouée au théâtre Semafor dans les années soixante, ce qui laisse supposer que l'audition filmée est celle de l'œuvre musicale.

Cette idée de monstration est mise en scène dans le film de Milos Forman. *Konkurs* montre à la chaîne chacune des prestations afin d'en montrer les similitudes. Parmi les concurrentes, rares sont celles qui chantent avec passion et justesse, et nombreuses sont celles qui jouent de leur corps afin de se démarquer du lot. Elles tentent de se faire-valoir non plus par la voix mais par le volume et le visible. Il s'agit pour elles de chanter toujours plus fort que la précédente, et de se dandiner de plus en plus. L'usage du montage, qui tend à révéler l'excessive ressemblance des chanteuses, reviendra dans *Taking Off* (1971), premier film étatsunien du réalisateur. Ce film narre l'histoire d'une famille qui ne parvient plus à communiquer, à la fois au niveau du couple que forment le père et la mère, et entre ces derniers et leur fille. Celle-ci fugue un soir pour se présenter à une audition. Le film semble ainsi prolonger le court-métrage tchécoslovaque. Or, dans ces deux œuvres, l'émergence du rock ou de la pop comme alternative à la musique officielle (ou traditionnelle), devient finalement l'endroit d'un nouveau conformisme. Ce sont en effet les mêmes besoins qui reviennent, bien qu'ils changent de forme. Il s'agit de plaire aux décideurs et pour cela de se réduire à un amas de codes (gestuels, vestimentaires). Peut-être Milos Forman considère-t-il ces moules comme de nouvelles prisons, sous couvert de vanter la liberté et le non-conformisme ? Le mouvement musical, dans le film, perd sa tendance contre-culturelle. Cela peut s'expliquer parce qu'il provient de la culture occidentale, dans une réaction immédiate au dégel.

Les personnages de parents dans les œuvres du réalisateur sont peu sympathiques. Inquisiteurs, missionnaires, ils apparaissent, avec la société, comme le principal obstacle dans la vie de leurs enfants, et, plus largement, de la nouvelle génération. Le père de Petr, dans *L'As de pique*, est chef d'une fanfare. En Tchécoslovaquie communiste, la fanfare représente l'ordre et la tradition. Or, l'une des chansons phare du film est un tube de l'année 1963, *Zivot je pes (La Vie est dure)*, chanté par Pavel Sedlacek. La chanson parle du passage de l'enfance à l'âge adulte et est composée pour un public adolescent. C'est une façon pour le réalisateur,

⁵⁵ Citation de Milos Forman sur le site officiel du réalisateur, milosforman.com.

dont le film traite justement des conflits intergénérationnels, d'en appuyer les ruptures. L'importance que revêt cet usage de la musique dans les films nommés se situe aussi dans le passage d'une époque à une autre : tout n'est pas seulement question de goût. Ce sont des rites, une tradition culturelle qui se perd au profit d'une autre. Petr, en écoutant du rock, nie (en tout cas pour certains) une partie du passé culturel de son pays. En le filmant, et, plus largement encore, dans l'exercice même de son métier de réalisateur, Milos Forman reconnaît l'évolution de la société tchécoslovaque tout en niant une éventuelle prospérité du dogme jdanovien dans les arts (la fanfare en étant le représentant).

Le jazz, qui, dans les années soixante, n'a toujours pas reçu ses lettres de noblesse, peut également être envisagé, selon ses pratiques, comme relevant de la contre-culture. Nous évoquons plus haut que les films étudiés se structuraient selon des clivages générationnels. Une scène du seul film d'Evald Schorm, *Du courage pour chaque jour*, en est un exemple. Jaroslav, Vera, le journaliste et sa femme sont assis dans un bar, autour d'une table, sur un fond de jazz. L'ambiance est festive et dansante. La compagne du journaliste, quadragénaire, commente ce qu'elle voit : « *Quelle joie... Ils prennent ça au sérieux. – Quel horrible rade. – Le samedi, ils prennent un bain et vont danser. Et le dimanche, après manger, ils font des enfants.* » Dans le même temps, Borek fait des tours de magie, en secret de Jaroslav, destinés à Vera. Le plaisir est d'un côté et le devoir de l'autre. Cette insouciance est notamment incarnée par le jazz. Le journaliste, en riant, conclut ainsi la discussion autour de la notion de plaisir : « *On ne sait que travailler, on ne sait plus s'amuser. Soyons joyeux, en bons Tchèques. Il faut savoir vivre. Vivre, manger, dormir.* » Les personnages confessent avoir perdu toute appétence pour la vie. Ils se morfondent et, au fil des verres d'alcool, concluent leurs pensées en se considérant comme « bourgeois » (comble du communiste !). Pendant ce temps, le jeune prestidigitateur poursuit ses tours de magie, pour lesquels un public s'organise autour de lui. La mise en scène semble accorder au jeune homme des choix plus judicieux que ceux de Jaroslav qui, déprimé, noie son chagrin dans l'alcool. Néanmoins, dans une des dernières séquences, on retrouve Borek lors d'une fête où les jeunes dansent sur du rock. Ce dernier, dans une dynamique festive et rebelle, semble parvenir à un point d'overdose de cette liberté nouvellement acquise. Alcoolisé, il conduit une moto sur laquelle il descend des escaliers. Il chute et meurt. La place qu'il octroie au plaisir dans sa vie ainsi que les limites qu'il souhaite inlassablement dépasser finissent par le tuer. Ni Borek ni Jaroslav, pourtant constamment opposés, ne détient la clé du bonheur. Ce pessimisme est ambiant dans les films étudiés, où les alternatives semblent pures utopies. Dans *Éclairage intime*, d'Ivan Passer, c'est

encore plus probant : après qu'un groupe d'amis musiciens aient projeté de fuir leur vie monotone pendant la nuit, ils restent chez eux et le film se termine ici, sur un échec, même si, là encore, l'écriture rend la scène comique.

L'usage de musiques populaires des années 1960 se retrouve dans d'autres films de la période, comme *Éclairage intime* d'Ivan Passer (1965)⁵⁶, que nous venons de citer, *Les Amours d'une blonde* (1965) ou encore *Au feu les pompiers !* (1967) de Milos Forman. Autrement, Jiri Menzel, dans *Trains étroitement surveillés* (1967) et *Alouettes, le fil à la patte* (1969) octroie le premier rôle à Vaclav Neckar, un chanteur alors très populaire en Tchécoslovaquie. Le musicien s'inscrit dans cette mouvance pop-rock, bien qu'il soit plus proche des yéyés français que des musiciens de la contre-culture étasunienne. Jiri Slitr, pour sa part, a participé à de nombreux films, souvent en collaboration avec Jiri Sust. Par exemple, ils ont composé la bande-son des *Petites Marguerites* de Vera Chytilova.

« *Si le matérialisme historique ne tient pas compte de ce rôle de la subjectivité, il en vient à ressembler au matérialisme vulgaire* », écrit Herbert Marcuse à propos de ce qu'il nomme « *un schéma rigide* » de la pensée marxiste quant à l'esthétique de productions artistiques. Il ajoute :

« l'idéologie devient alors pure et simple idéologie, malgré les réserves formelles d'Engels ; une dévaluation du domaine entier de la subjectivité a lieu, dévaluation qui n'affecte pas seulement le sujet en tant qu'ego cogito, le sujet rationnel, mais aussi l'intériorité, les émotions et l'imagination.⁵⁷ »

Les consciences individuelles seraient prisonnières d'une « conscience de classe » collective. C'est notamment, nous l'avons vu, ce que reprochèrent une partie de la population à la fin des années 1950 aux productions artistiques du pays. À propos du « matérialisme historique », Friedrich Engels, encore marqué par de nouveaux apports scientifiques comme ceux de Charles Darwin, écrit :

« cela signifie qu'on se décida à concevoir le monde réel – la nature et l'histoire – tel qu'il se présente lui-même à quiconque l'aborde sans lubies idéalistes préconçues ; on se décida à

⁵⁶ Ivan Passer a par ailleurs co-écrit *L'Audition*. Dans *Éclairage Intime*, il donne le premier rôle féminin à Vera Kresadlova, qui chantait déjà dans le court-métrage de Milos Forman.

⁵⁷ Chapitre I de *La Dimension esthétique – pour une critique de l'esthétique marxiste* (pp. 17-18), Herbert Marcuse, éditions du Seuil, 1979 (premières éditions allemandes en 1977).

sacrifier impitoyablement toute lubie idéaliste impossible à concilier avec les faits considérés dans leurs propres rapports et non dans des rapports fantastiques.⁵⁸ »

Le constat d'Herbert Marcuse irrigue partiellement le cinéma que nous étudions. La subjectivité, nous l'avons vu, y reprend le dessus dans l'écriture même du récit, des personnages et du découpage technique, bien que les cinéastes octroient à leurs œuvres des ancrages dans la société reconnaissables.

C. Une idéologie socialiste représentée : le dégel.

Dans son ouvrage *Cinéma et idéologie*, Jean-Patrick Lebel cite un passage d'un article de la revue *Cinéthique* écrit par J.-P. Fargier⁵⁹ qui prétend que la nature même de la caméra induit forcément le marquage idéologique de ce qui est filmé. D'abord parce qu'il « *reproduit, reflète les idéologies existantes* », ensuite parce qu'il « *produit une idéologie propre : l'impression de réalité* ». La caméra, en tendant à reproduire une réalité, « *redouble l'évidence du vraisemblable* », et la valeur idéologique qu'elle contient. L'auteur constate ainsi « *l'impossibilité [pour la caméra] d'entretenir aucun rapport objectif avec le réel.*⁶⁰ » Cette hypothèse, qui a amené quelques querelles entre différents critiques et théoriciens du cinéma, permet d'ouvrir le champ de réflexion quant à la nature même du cinématographe. À ce propos, Milos Forman dit, interrogé par Denitza Bantcheva :

« rien que le fait de filmer des gens sans maquillage, et qui n'avaient pas été coiffés et habillés par les « stylistes socialistes », cela faisait déjà l'effet d'un cinéma tout autre que l'officiel, d'un vrai miracle ! Et l'on montrait leur vie réelle, pas celle inventée par les idéologues.⁶¹ »

La nature idéologique des films proviendrait plutôt d'une nouvelle approche scénaristique, comme l'indique Forman, que d'une volonté de représenter la société de façon objective et réaliste, ce qui tendrait systématiquement vers un simulacre. Cette cinématographie va donc représenter de multiples façons le régime communiste en

⁵⁸ Chapitre IV, « Le matérialisme dialectique » in *Ludwig Feuerbach et la fin de la philosophie allemande*, Friedrich Engels, éditions sociales, 1966, p.58.

⁵⁹ Jean-Paul Fargier est réalisateur, journaliste, critique et professeur de cinéma.

⁶⁰ « Cinéma : invention « idéologique » ou découverte scientifique ? » in *Cinéma et idéologie*, Jean-Patrick Lebel, éditions sociales, 1971, p.15.

⁶¹ « Témoignages », « Milos Forman », p.149, in *L'Âge d'or du cinéma européen – chefs d'œuvres des années 1950-1970*, dirigé par Denitza Bantcheva, éditions du Revif, 2011.

Tchécoslovaquie. Cela passe notamment par une approche mnémonique : deux des films étudiés ci-dessous situent leur récit pendant la Seconde Guerre mondiale. Antonin Liehm écrit dans *Le Miracle du cinéma tchécoslovaque* :

« 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.⁶² ».

C'est une façon de se rappeler un drame international défini comme tel tout en déconstruisant, au sein d'un récit portant sur la Seconde Guerre mondiale, les rapports de force qu'induit la politique tchécoslovaque des années soixante.

1. Approche mnémonique : la Seconde Guerre mondiale.

Selon Laurent Véray, il y a deux façons de traiter de la guerre au cinéma : faire du spectaculaire, ou documenter, éduquer⁶³. Les films que nous allons étudier ci-dessous s'inscrivent plutôt dans la seconde démarche, et documentent aussi bien l'histoire de la période dans laquelle le récit s'inscrit que l'histoire contemporaine aux auteurs. Cette approche mnémonique permet d'évoquer l'actualité tout en cultivant la mémoire et en rappelant des faits historiques importants.

a. *Vive la République !*, Karel Kachyna, 1965

L'action de *Vive la République !*, film co-écrit par Karel Kachyna et Jan Prochazka, se déroule dans un petit village de Moravie, en 1945. Depuis 1939 et les accords de Munich, la Bohême-Moravie est sous protectorat allemand. Mais l'Armée rouge va progressivement libérer la région du joug nazi. C'est dans ce contexte qu'évolue Oldrich, un jeune garçon d'une dizaine d'années. En conflit avec le monde, il fait souvent figure de bouc-émissaire. Les villageois étant alertés de l'arrivée de l'Armée rouge, ils tentent de fuir la collectivisation et envoient leurs enfants cacher leurs chevaux afin qu'ils ne soient pas réquisitionnés. Oldrich perdra la jument de son père ainsi que le groupe avec lequel il était parti. Il s'ensuivra une longue quête pour retrouver l'animal. Ce film, en même temps qu'il se déroule durant la

⁶² Article paru le 21 mai 1964 dans *Les Lettres françaises*.

⁶³ « Le cinéma peut-il œuvrer pour la paix ? », Laurent Véray, conférence au Forum des images, le 19 septembre 2014, dans le cadre du cycle « Quelle connerie la guerre ! », visualisée en ligne le 12 décembre 2014.

Seconde Guerre mondiale, évoque au sein des rapports familiaux et communautaires le fonctionnement de la société. Pour Galina Kopanevova, le cinéma tchécoslovaque des années soixante se préoccupe « *d'observer la faillite d'une civilisation déformée par les totalitarismes, qu'ils soient fascistes ou communistes.* » Ce film oppose deux instances militaires sur le front, mais semble pourtant en désigner une comme salvatrice. La Moravie, occupée par les nazis, est en effet libérée par l'Armée rouge. Certains de ses membres sont montrés comme bienveillants envers le jeune héros du film, pourtant maltraité par la majorité des personnages. Car s'ils participent au malheur de l'enfant (la perte de sa jument, qui est supposée avoir été récupérée pour la collectivisation des biens), ils n'en sont pas la réelle cause. Ceux qui font souffrir le jeune Oldrich sont plutôt les enfants de son âge qui lui refusent l'accès au groupe qu'ils forment, son père qui le bat et sa mère qui, par son incapacité à réagir, cautionne. Ce paradoxe s'explique sans doute parce que ce film est coproduit par les studios Barrandov et le ministère de la défense⁶⁴. Certains des cinéastes du corpus ont déjà réalisé des documentaires pour l'armée. En 1953, Karel Kachyna a tourné avec Vojtech Jasny un film de propagande, *Les Gens d'un même cœur (Lide Jednoho Srdce)*. Il est donc compréhensible que Karel Kachyna et Jan Prochazka aient valorisé, en surface, le corps de l'Armée rouge et que ce qui nous semble être la part critique du système soit camouflé derrière le récit.

Les scénaristes pointent un problème profond qui est celui de la société. Cela passe par la mère du héros qui abdique sous le poids de la figure masculine et patriarcale de son conjoint, et par les relations qu'Oldrich entretient avec les enfants du village. Ces points semblent mettre en abîme les relations inter-classes qui opposent depuis toujours les forts aux faibles. La question que pose ce film, ainsi que la quasi totalité des œuvres du corpus, est celle de la responsabilité. Qui est le plus coupable d'entre les gouvernements, représentés par les armées, et les citoyens ? Nous l'avons dit, les causes principales du malheur d'Oldrich sont les habitants du village, au sein duquel son père incarne le totalitarisme. Il assujettit sa compagne qui lui obéit. Dans une séquence de nuit, à environ trente minutes du début film, Oldrich tarde à rentrer chez lui. Sa mère l'appelle du perron, et Oldrich regagne finalement la maison familiale. Son père s'avance pour le corriger violemment, lorsque sa mère s'interpose. Elle propose de punir elle-même leur fils afin de lui épargner les coups du père. Déjà, la scène est au paroxysme d'une mélo-dramaturgie. La position de force que tente d'acquérir la mère ne dure qu'un temps : elle retrouve finalement sa fonction d'épouse soumise et de mère

⁶⁴ Alice Lovejoy, *Army Film and the Avant Garde. Cinema and Experiment in the Czechoslovak Military*, Indiana University Press, 2014.

indolente. Elle ne parvient pas à lever la main sur son fils, et Oldrich doit lui répéter à trois reprises « *tapes-moi !* » pour qu'elle agisse enfin. De cette façon, elle aussi devient coupable. Parce qu'elle est incapable d'affronter son conjoint ; parce qu'elle ne daigne pas sortir plus loin que son perron lorsqu'elle appelle son fils en retard, debout à quelques mètres d'elle ; et enfin parce qu'Oldrich doit lui-même la contraindre à le frapper. Elle est coupable d'apathie et d'accepter les règles imposées par son mari. Afin de caractériser et d'esthétiser cette incapacité à agir et à réagir, Karel Kachyna et Jaromir Sofr (directeur de la photographie) la désincarnent et marquent ainsi sa soumission. Elle est figurée telle une ombre, vêtue de noir, et l'on ne voit jamais son visage, ou très peu. Elle semble fantomatique. Lorsqu'elle apparaît dans la séquence, elle n'est filmée qu'en très gros plan (les pieds nus, les cheveux) ou de loin, légèrement floue ou en silhouette. Dans ce même passage, une ligne de dialogue concède le caractère systématique de la situation. Lorsque sa mère le somme de rentrer en lui promettant qu'il ne sera pas battu, Oldrich, comme blasé de la situation, lui répond : « *tu me dis toujours ça* ». Cela est également figuré par une multiplicité de points de vue. Si les cadres changent, si les habits de la mère changent également, ses appels sont toujours autant désincarnés et, qu'il neige, qu'il pleuve ou qu'il vente, rien n'y fait. Ces deux figures métonymiques (les représentations de la mère et de la situation) expriment bien le quotidien de l'enfant.



Photogramme 4



Photogramme 5

[4] La mère est fantomatique, presque absente de l'image, comme une tache d'ombre. Oldrich, qui tarde à rentrer chez lui, semble être partiellement capturé par la lumière qui émane de l'intérieur de la maison.

[5] Dans la même séquence, le père d'Oldrich réprimande l'enfant dès qu'il rentre chez lui. Il est filmé en contre-plongée, ce qui lui donne un aspect monstrueux, marqué également par un éclairage très partiel sur le visage. Nous disions plus haut que les parents se situaient souvent du côté de la politique du pays, lui semble l'incarner complètement. Les poutres et les lignes de l'habitation convergent toutes vers son corps, principalement sa tête, et cela renforce cet aspect dominateur et écrasant du personnage.

Ces photogrammes rendent bien compte de la structure familiale, et finalement d'une structure sociale.

Cette séquence peut également être envisagée comme une remise en question de la figuration de la nuit. Dans l'Ancien Testament, il est admis que la lumière est le jour, et que les ténèbres sont la nuit. Les auteurs se détachent ici d'une représentation qui puise ses formes dans une symbolique judéo-chrétienne (la nuit comme lieu du mal etc.) afin de la contrer complètement. Lorsqu'Oldrich est appelé par sa mère, qu'il refuse de rentrer chez lui, il est au premier plan, dans l'obscurité [4]. Déjà, on comprend qu'il se réfugie dans le noir. Lorsqu'il est à l'intérieur, son visage est illuminé. Les scènes de violence sont toutes précisées par des sources de lumière lorsque le reste du cadre demeure dans la pénombre. Plusieurs dualités sont exprimées dans ces images : logiquement, entre le noir et le blanc, ou, si l'on s'appuie sur l'Ancien Testament, entre la lumière et les ténèbres, soit entre le jour et la nuit. Tous ces éléments convergent vers une super-dualité, que forment la vie et la mort.

Le jour, c'est l'endroit où les choses s'incarnent. La nuit, lieu de refuge pour Oldrich, est relative à l'immatérialité, aux rêves, aux

fantasmes et aux cauchemars. Le film se construit sur ce rapport conflictuel entre une réalité diégétique et les songes. Le choix de filmer la séquence ainsi sert ce propos : ce ne sont pas la nuit et le monde extérieur qui effraient Oldrich mais au contraire le jour et ce(ux) qu'il connaît.

Le film remet en question les composantes de toute société. Ce qui effraie l'enfant, ce ne sont pas tant les corps des armées hitlériennes ou communistes, mais plutôt les personnes qui habitent son quotidien et qui reflètent le pouvoir en place. Ces oppositions expriment celle qui nous paraît fondamentale dans le film, et que l'on a supposée plus haut : entre Oldrich et le reste du monde, les *autres*. Ces procédés visuels tendent là encore à responsabiliser le peuple, et les auteurs semblent trouver la source d'un mal commun chez chacun. Même Oldrich a sa part d'ombre et de responsabilité.

En 1963, le revenu national baissait de plus de 2% en même temps que, selon les mots d'Antoine Marès :

« l'inadéquation des schémas soviétiques, la perte de repères de qualité, la dégradation d'une certaine conscience professionnelle et la rupture sino-soviétique – avec ses conséquences sur le commerce extérieur tchécoslovaque – se cumulèrent pour amplifier la crise : pas seulement une crise de production, mais aussi une crise morale, une crise des valeurs, qui déboucha sur une réflexion tous azimuts et une remise en cause de nombreuses caractéristiques du système.⁶⁵ »

La même année, Antonin Novotny doit se positionner quant à « l'ère des procès » dont les victimes ne sont toujours pas réhabilitées, et les Slovaques revendiquent plus de droits notamment en réaction à la Constitution de juillet 1960 qui les privait de certaines institutions⁶⁶. Les Tchécoslovaques sont encore bien imprégnés, et peut-être traumatisés par la politique du pays.

Karel Kachyna filme la guerre à « hauteur d'enfant », procédé qui rappelle *Allemagne, année zéro* (Roberto Rossellini, 1948). L'absurdité de la guerre est soulignée par les rêves et les fantasmes d'Oldrich, ainsi que par une multitude d'allusions à la religion et à la chasse. Ce dernier point est un aspect important du film. Oldrich, qui, peu à peu, perd toutes les personnes qui lui ont tendu la main, avec qui il avait noué un lien fort (parce que rare), se dirige également vers la mort. Cette dernière est notamment caractérisée lorsque des personnages tuent pour le simple plaisir de la chasse. Finalement, l'enfant s'allonge et une analogie se fait entre lui et les oiseaux qu'il regarde. Les oiseaux étaient les proies des chasseurs. Nous pouvons ainsi supposer qu'il meurt, tué par la guerre qui l'épuise, en même temps que par les modes de vie conflictuels de sa communauté. Sa mort éventuelle apparaît comme un gâchis. De plus, ses mésaventures s'avèrent avoir été inutiles : sa jument, Jolina, attendait seule dans la ville, loin des soldats russes ou nazis, loin de la guerre. Là encore est

⁶⁵ « Un si long stalinisme » in *Histoire des Tchèques et des Slovaques*, Antoine Marès, *op.cit.*

⁶⁶ *Ibid*, p. 410.

soulignée l'absurdité des conflits humains. La quête était vaine et les auteurs semblent, avec ce simple plan sur Jolina, esquisser un sourire ironique, voire quelque peu sadique.

Que le protagoniste soit un enfant, cela permet aux scénaristes d'accentuer les atrocités de la guerre. La perte de l'innocence est ainsi renforcée. Baudelaire écrit que lorsque chez l'adulte « *la raison a pris une place considérable* », chez l'enfant c'est « *la sensibilité qui occupe presque tout l'être*⁶⁷ ». Cette forme de perception, sensible (qui, par ailleurs, est celle-là même du cinéma), se retrouve jusque dans la forme du récit et enfin dans le ressenti du spectateur qui s'identifie à l'enfant. La candeur enfantine racontée par Baudelaire est assez représentative de celle que portent les films de notre corpus ainsi que leurs personnages. Elle contraste avec une rigueur d'analyse sociétale pessimiste parce que ces films portent en eux ce regard « *fixe et animalement extatique* » en même temps qu'il s'en dégage une profonde nostalgie. Dans *Un jour, un chat ...* le vieil homme qui ouvre le film se rappelle sa jeunesse, et elle revient à lui. Cependant, il n'est plus au cœur du récit parce que cette jeunesse ne lui appartient plus. C'est au tour du professeur d'école (un métier qui n'est pas choisi par hasard par les scénaristes) de rêver aux côtés de la jeune femme en rouge, du chat aux lunettes et du magicien. Ces trois entités, non seulement sont le lieu des fantasmes du professeur, mais apparaissent également comme une promesse pour les enfants, qui ne voient plus dans le fait de grandir la mort de leur imaginaire. L'une des forces de ce cinéma est qu'il ne cherche pas à reproduire formellement et exactement des faits historiques afin de les dénoncer ou de les encenser. Il se laisse au contraire aller dans un espace imaginaire propre à chaque œuvre. « *Il s'établit alors un duel entre la volonté de tout voir, de ne rien oublier, et la faculté de la mémoire qui a pris l'habitude d'absorber vivement la couleur générale et la silhouette, l'arabesque du contour*⁶⁸ » écrit encore Baudelaire. Les auteurs de *Vive la République !* ou des *Diamants de la nuit* s'émancipent de cette volonté de tout dire, de tout voir et de tout montrer. L'approche mnémonique du film permet une représentation poétique des deux régimes totalitaires vécus par les Tchécoslovaques. C'est un mélange a priori disgracieux qui exprime pourtant le malaise d'un pays en période de guerre, en partie analogue à celui de la nouvelle génération.

Nous avons vu que l'œuvre de Karel Kachyna était à percevoir sous deux temporalités. Celle du récit, en 1945, à la libération d'une Bohême nazie par l'Armée rouge, et celle de la

⁶⁷ « L'artiste, homme du monde, homme des foules et enfant » p.689 in « Le peintre de la vie moderne », Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, tome 2, éditions Gallimard, collection de la Pléiade, 1976.

⁶⁸ « L'art mnémonique » p.697, in « Le réalisme de la vie moderne », Charles Baudelaire, *Ibid.*

production du film, en 1965, dans une courte période de dégel et de « déstalinisation ». Les Tchécoslovaques ont donc vécu deux périodes autoritaires dans un très court laps de temps, d'abord nazie puis communiste. Cela tendrait-il à confondre les autoritarismes, quels qu'ils soient ? Ou est-ce une attaque de communistes envers un pouvoir communiste ? Le co-scénariste du film avait sa carte au Parti Communiste tchécoslovaque ainsi que les faveurs du pouvoir avant d'en être éconduit. Le film semble narrer deux histoires parallèles. D'abord celle de la Seconde Guerre mondiale et du nazisme, puis celle d'Oldrich, qui tente de résister aux injustices qui font le monde. En ce sens, la fin présente deux scènes de lynchage. La première concerne Cyril, l'unique ami d'Oldrich dans le village, qui a une quarantaine d'années. Nous découvrons à la fin du récit qu'il a collaboré avec les nazis et, à la libération des Sudètes par l'Armée rouge, Cyril est lynché par la masse que forment les villageois. Ces derniers sont filmés de sorte qu'on ne voit jamais leurs visages. Ils forment un corps oppresseur soutenu par la musique qu'émet, plus loin, une fanfare. La communauté est en fête et crie pour le communisme et à la grandeur de Staline. La seconde, qui la suit, se recentre sur Oldrich. Les enfants du village sont filmés exactement comme les adultes avant eux, cailloux en mains. Ils poursuivent le jeune protagoniste, le rattrapent et s'ensuit une scène d'humiliation : ils lui urinent dessus, avant de le laisser au sol, seul dans la rue. À ce moment, une analogie est faite entre Oldrich, toujours au sol, ne bougeant plus, et des oiseaux qui volent au dessus de lui. Nous l'avons dit plus haut, tout au long du récit, les auteurs parsèment des scènes de chasses, où les animaux sont tués pour le simple plaisir de l'homme. C'est évidemment à mettre en corrélation avec la guerre, mais cela semble prévenir ce plan final et ainsi signifier la mort de l'enfant. Ces deux lynchages renvoient chacun à l'une de ces temporalités : Cyril meurt en « *collabo* », c'est-à-dire que cela rattache le regard spectatorial à la Seconde Guerre mondiale lorsqu'Oldrich est humilié, ce qui viserait plutôt à parler de la politique autoritaire des années cinquante en Tchécoslovaquie, où les êtres étaient pourchassés, et où ils étaient appelés à la délation. Ces deux lynchages tendent à perturber le regard du spectateur : à priori, Cyril est un être infâme, il a collaboré. Cependant, on a appris à l'apprécier tout au long du film et, par le simple fait d'être lynché, il devient victime. Nous l'avons dit, la façon dont est filmée la scène le confirme : les lyncheurs sont filmés en masse, de dos, le cadre les prive de visage. Ils lancent des cailloux sur Cyril, qui, esseulé, ne cherche pas à se défendre. Cyril reste noble jusqu'à mourir. Lorsque les enfants poursuivent à nouveaux Oldrich, ils lui lancent des cailloux, comme le faisaient leurs parents contre Cyril la séquence précédente. Ce qui lie également les deux scènes, c'est la musique en fond : la foule joyeuse s'exclame au rythme d'une fanfare. Cyril et Oldrich sont ceux que l'on filme de près,

ils sont martyrs et victimes. Si Oldrich apparaît dès le début comme une victime, après la scène finale d'humiliation, il tue un oiseau. Pour le premier, c'est le bourreau qui devient victime, concernant le second, c'est la victime qui devient bourreau. C'est un film sur la violence : violence physique, violence morale, violence sociétale inscrite dans les rapports sociaux. D'autres réalisateurs de la mouvance l'évoquent, comme Jan Nemec, qui choisit lui aussi d'évoquer la société contemporaine par le prisme de la Seconde Guerre mondiale dans *Les Diamants de la nuit*. Cependant, le récit tend à rendre le spectateur empathique envers le personnage de Cyril. Il est le seul ami, fidèle, du jeune héros. La révélation finale le concernant, sa collaboration avec les nazis, ne suffit pas pour que nous le blâmons complètement. Dans le cadre du récit, le personnage de Cyril, dont nous ne savons pas grand chose, n'a rien d'un traître ou d'un être néfaste. Il évolue au sein d'une société qu'on lui impose, en temps de guerre. Victime, parmi d'autres, d'une collectivisation sévère, on peut imaginer qu'il agit selon ce qu'il pense être profitable, c'est-à-dire contre l'Armée rouge. Le spectateur, lui, a conscience des faits passés, de la Shoah et de ce que cela impliquait. Le convenable, dans le cas précis de Cyril, teinté d'ignorance, devient déplacé. La narration, et cela se retrouve dans *Les Diamants de la nuit* ou *Si j'avais un fusil* (Stefan Uher, 1971), qui mettent là encore en scène des enfants ou des jeunes adolescents, ne conduit pas le spectateur à juger strictement les personnages. Le contexte explique souvent les actes de chacun, et cela offre une vision moins manichéenne et plus vraie que d'autres œuvres qui traitent du même sujet. Ce qui ressort de ces œuvres, et qui les lie en un sens avec les autres films du corpus, c'est que la responsabilité d'un groupe est celle de tous ; qu'il ne suffit pas d'accabler quelques visages, ce qui permet de mieux comprendre les rouages d'une société qui mènent les uns contre les autres.

b. *Les Diamants de la nuit*, Jan Nemec, 1964

Dans *Les Diamants de la nuit* (Jan Nemec, 1964), deux jeunes hommes, durant la Seconde Guerre mondiale, sautent d'un train de déportés et sèment les soldats allemands qui les poursuivent. Ils fuient à la fois leur mort programmée et la guerre. S'ensuit alors une longue marche, silencieuse, dont ils espèrent qu'elle les mène vers la liberté. Ce premier film de Jan Nemec est une adaptation de la nouvelle *La Nuit sans ombre* d'Arnost Lustig du recueil *Les Diamants de la nuit* (1958). Le directeur de la photographie, Jaroslav Kucera, est l'une des figures importantes du cinéma de la « jeune vague » tchécoslovaque, et a travaillé avec une grande partie des réalisateurs de la période.

Par sa mise en scène, le film semble rapidement évincer la question de la mort des deux personnages. Tout le récit se construit autour de cette intrigue et pourtant, même si la fin reste ouverte, nous pouvons envisager que le propos est autre. La bande sonore incarne le temps qui passe et qui est compté, signifiant peut-être qu'ils sont, dès le premier plan, condamnés par le nazisme et la guerre. Il ne s'agirait plus de savoir s'ils vont mourir mais plutôt comment. Là encore, quelle est la part de responsabilité de chaque individu en même temps que celle d'un gouvernement, nazi ou communiste ? Les figures gouvernementales ou autoritaires sont pratiquement absentes du film. Nous les devinons par moments, par l'usage de métaphores, et ils ne sont incarnés qu'une fois par deux soldats qui portent l'insigne nazi.

L'œuvre, qui débute et se termine sur la marche des deux hommes, est construite par fragments. Ces moments incarnent, par étape, leur état. Leurs sensibilités et leurs corps sont mis à mal et chaque scène intervient comme un pas supplémentaire vers la mort. Leurs corps s'usent tout au long du récit. La peur, la faim, la soif sont marquées tant par la façon de filmer que de monter les images. La caméra est au plus près des corps, portée à l'épaule et le montage permet de mêler différentes temporalités jusqu'à ce qu'elles se confondent toutes. Si les personnages évoluent en duo, l'absence de conversation et le fait qu'ils soient rarement réunis dans un même plan marquent leur isolement. Nous ne savons pas s'ils sont amis, ou s'ils se sont rencontrés dans le train. L'aspect drastique de leur quête dramatise l'action. Ils ne parlent pas, souffrent en silence. Ces éléments renforcent la puissance d'évocation des images en même temps qu'ils appuient leur solitude, bien que les personnages soient deux. L'usage du son dans la dernière séquence – qui rejoint la première et ferme la boucle – est métaphorique : les tics tacs d'une horloge, alors qu'ils courent vers la forêt après avoir sauté du train qui les dirigeaient vers le camp de Karlsbad, signent leur mort prématurée. S'ils changent de chemin, la destination est malheureusement la même et ils ne peuvent y échapper. Ceci est une supposition, puisque le réalisateur ne filme pas leur mort. Le spectateur peut ainsi imaginer qu'ils survivent ou qu'ils meurent. Mais peu importe, car le récit se construit sur la volonté de ces personnages de survivre dans un monde qui ne les épargne pas, et il s'agirait plutôt, nous l'avons vu, de discerner leur difficulté à affirmer leur existence.

À peu près aux deux-tiers du film, ils sont traqués par un groupe d'hommes qui les rattrape. Les deux protagonistes sont finalement retenus captifs. Dans la pièce où ils sont prisonniers, les chasseurs, chaudement vêtus, mangent goulument et bruyamment. Ils boivent de la bière devant les deux jeunes hommes affamés et dont les habits sont déchirés. Le

contraste est fort : la surconsommation vorace des uns – leur manière de manger tend à nous dégoûter – face aux autres qui n’ont rien, qui subissent leur bon-vouloir et regardent sans pouvoir agir. La bande-son s’accorde en ce sens. Les bruits des personnages qui mangent la bouche ouverte, alors que les deux captifs sont dos au mur, nous interpellent d’autant plus. Les plus démunis sont forcés d’obéir à ceux qui possèdent les moyens d’ordonner (ici représentés par les armes à feu régulièrement pointées vers les prisonniers). Les deux hommes regardent leurs bourreaux profiter de la vie dans l’abondance de nourriture et d’alcool, dans la musique et les rires. Au delà des méfaits de la guerre, nous pouvons y voir, là encore, le symbole de la lutte des classes. Les chasseurs sont des représentants de l’ancienne génération. Ils sont l’élément qui fait tout basculer : alors que les deux déportés fuyaient leur funeste destin, ils sont rattrapés et semblent être renvoyés au point de départ. Ce groupe d’hommes s’avère d’ailleurs parler allemand. Nous l’avons dit plus haut, à cette époque, la Bohême-Moravie est alors sous protectorat allemand, et les chasses sauvages y sont courantes entre 1942 et 1945. Il y a confrontation entre deux périodes, celle de la Seconde Guerre mondiale et celle de la république socialiste.

Vers la moitié du film, avant qu’ils ne soient rattrapés, les deux jeunes hommes, assoiffés, tentent de s’abreuver alors qu’il pleut. La pluie, qui apparaît d’abord comme salvatrice, reste cependant inaccessible, ou très partiellement saisissable. Elle inonde la forêt et devient provocatrice tant pour les personnages que pour les spectateurs. Ces derniers s’identifient aux deux protagonistes et souffrent à la vue de cette eau qui, une fois en contact avec l’espace végétal, est perdue pour les jeunes gens. Chacun des photogrammes qui composent la scène (des plans métonymiques de la forêt abreuvée et les personnages qui, la bouche ouverte, orientent leurs visages vers le ciel) sont savamment répétés dans la séquence, de sorte qu’ils apparaissent de plus en plus brièvement et de façon chaque fois plus incisive. Cet usage du montage ajoute à la frustration du spectateur en même temps qu’il octroie à la scène une forme de suspense et prépare la suite du récit.

Le prolétariat est encensé dans le réalisme socialiste : il est la « classe montante », celle par qui les changements sociaux doivent se faire. Ils luttent pour plus de partage et de solidarité. Dans le film, il est incarné par un couple de fermier. Dans une séquence, qui suit celle précédemment évoquée, les deux protagonistes regardent avec envie un paysan manger, puis labourer son champ. Ils sont cachés derrière des branchages, et le fermier est filmé en portrait, de sorte qu’il apparaisse comme une proie. Lorsque l’un des jeunes hommes entre dans la maison voisine dans l’espoir d’y trouver de l’aide, il ne peut communiquer. Il est en

proie à des hallucinations, et, à plusieurs reprises, des projections mentales le figurent tuant la fermière qui y vit. Sur ces plans, les bruits d'une l'horloge marquent le temps qui passe et appuient l'urgence de la demande : le temps est compté, il doit se nourrir pour survivre. Cet usage du son tranche avec la violence des coups qu'il donne à la femme (un bruit incisif de l'assiette se brisant sur le crane de la femme surprend l'oreille du spectateur). Dans *Vive la République !*, nous avons supposé que la violence des uns, pour les auteurs, naissaient de la violence des autres. L'une des analyses possibles de cette scène est que la violence, ici, naît du besoin. Cela est paradoxal : si les auteurs semblent, nous l'avons vu, dénoncer la politique de leur pays, ils paraissent pourtant sensibles au communiste en tant qu'idéal. À la fois en réhabilitant la violence dès lors qu'elle est nécessaire à la survie des plus faibles, et parce que c'est la femme du paysan qui leur donnera à manger, une figure prolétarienne. C'est d'ailleurs la seule fois qu'un personnage leur vient en aide dans le film, bien que l'on suppose qu'elle les dénonce ensuite. C'est là que se pose une des questions fondamentales de ce cinéma, c'est-à-dire celle de la responsabilité. Comme dans *Vive la République !*, nous sommes loin du front et des camps. Les auteurs s'en débarrassent vite : le train est hors-champ dès les premières secondes du film, puis le récit se concentre principalement sur la quête des deux personnages. Cette longue marche, que nous avons supposée mener vers la mort, est parsemée de rencontres. Mais, à chaque fois, elles les accablent un peu plus. Le propos n'est sans doute pas d'accuser la population mondiale d'être des « collabos », mais il s'agit, comme le précise Jan Nemeč, de rappeler les effets d'un système autoritaire et humiliant pour les individus. Cela est révélé par plusieurs figures. Tout d'abord, la plus évidente, celle du nazisme. L'histoire se passe pendant la Seconde Guerre mondiale, et l'on voit à un moment des soldats arborant la croix nazie. Une autre figure est celle de l'envahisseur allemand. Il ne s'agit pas spécifiquement de l'année 1938 et des accords de Munich. Nous avons vu qu'au 19^{ème} siècle, la République Tchèque était allemande, et que la langue tchèque résistait dans des petits théâtres de quartier. Dans le film, cela est symbolisé par le groupe de chasseurs. Ils parlent allemand et sont d'une génération précédente. Cela marque à la fois le clivage intergénérationnel et international. Enfin, celle que nous supposons commune aux films de ce corpus, à savoir la figure du socialisme des années soixante. Entre 1948 et 1954, le principe d'épuration en Tchécoslovaquie mène à des procès d'opinion. Parmi les condamnés, plusieurs dizaines de milliers sont envoyés dans des « camps de travail forcé » ou des « bataillons d'aide technique ». Les conditions de vie y sont notamment relatées dans le film *Têtes de papier* de Dusan Hanak, réalisateur slovaque, sorti en 1995. Les prisonniers sont souvent accusés d' « intellectualisme bourgeois » et incarnent l'horreur capitaliste, justifiant pour ceux

qui les maintiennent captifs des humiliations et des restrictions importantes. En ce sens, Jan Nemeč dit à propos de son film

« Je n'ai pas choisi l'atmosphère de la guerre pour disséquer ce qui fut, mais parce que ce sujet m'a permis de montrer l'humiliation fondamentale de l'homme. C'est une protestation contre l'humiliation, la condamnation à l'isolement, l'oppression. J'entends mettre l'accent sur la condition de l'homme en général, à notre époque.⁶⁹ »

Depuis le début du film, nous l'avons vu, leur mort est omniprésente et leur temps est compté. La finesse de la mise en scène débouche finalement sur deux coups de fusil et un plan des deux corps allongés, écroulés. Mais la mort est retardée : le réalisateur joue du suspense et veut appuyer l'horreur de la guerre. Ceci n'était qu'une vision. Les protagonistes sortent de l'endroit où ils sont retenus parce qu'on le leur ordonne et ils marchent, dos à ceux qui les pointent, en nombre, de leurs fusils. Le mot « Feu ! » retentit, mais la mort n'arrive toujours pas. L'un des personnages a des visions de sa vie d'avant-guerre qui se veulent rassurantes, mais son visage n'en est pas moins livide et le spectateur n'en est que plus horrifié. La mort ne se montre pas dans le film mais nous la supposons pourtant arrivée, alors que les deux corps s'enfoncent dans l'obscurité de la forêt et qu'intervient finalement un fondu au noir. Le film s'arrête ici, sur un écran noir. Bien qu'il nous soit un temps permis de croire en leur survie, le film épouse une pensée fataliste à la fois au regard de la guerre et des relations entre les humains. Le film raconte l'épuisement de deux corps, tirillés par une guerre meurtrière, par la soif, par la faim et par la solitude. Les procédés visuels vont dans ce sens et expriment formellement les terribles difficultés qu'endurent les personnages.

Pour Herbert Marcuse,

« le potentiel politique de l'art réside seulement dans sa propre dimension esthétique. Son rapport à la praxis⁷⁰ est inévitablement indirect, médiatisé et décevant. Plus une œuvre est immédiatement politique, plus elle perd son pouvoir de décentrement et de radicalité, la transcendance de ses objectifs de changement.⁷¹ »

⁶⁹ Jan Nemeč cité dans « Marienbad ? Non, Carlsbad », Georges Sadoul in *Les Lettres françaises*, 24 mars 1966 ; et réédité dans le livret accompagnant le DVD du film de Malavida.

⁷⁰ Dans la philosophie marxiste, la « praxis » désigne « l'ensemble des pratiques par lesquelles l'homme transforme la nature et le monde, ce qui l'engage dans la structure sociale que déterminent les rapports de production à un stade donné de l'histoire », Legrand (1972) in « praxis », CNRTL (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales), consulté le 5 mars 2015.

⁷¹ *La Dimension esthétique – pour une critique de l'esthétique marxiste* (p.12), Herbert Marcuse, *op.cit.*

Vive la république ! et *Les Diamants de la nuit* sont deux films qui contournent leur sujet en ancrant le récit dans une période historique qui rend unanime la population mondiale. Leurs films sont parsemés de représentations indirectes des rapports hiérarchiques propres cette fois à la Tchécoslovaquie communiste. La guerre y est en toile de fond (bien que très présente), mais nous sommes loin des *Canons de Navarone* (J. Lee Thompson, 1961) ou des *Sentiers de la gloire* (Stanley Kubrick, 1957), loin du front. *L'Oreille* est un film qui va au contraire représenter frontalement les troubles politiques de leur société, mais nous verrons que la forme le détourne d'une simple représentation didactique.

Cette volonté de cultiver la mémoire, de maintenir l'histoire dans le présent est un sentiment tout particulier en Tchécoslovaquie. Dans son roman *Le Livre du rire et de l'oubli* (1978), Milan Kundera ouvre son récit en rappelant une anecdote. Klement Gottwald, après qu'il ait été élu, est photographié sur un balcon aux côtés de Vladimir Clementis, alors membre important du Parti Communiste. En 1952, il est accusé de « nationalisme slovaque » et condamné à mort. Les missionnaires de la propagande le font alors disparaître de la photographie. Celle qui circule alors ne figure plus que Klement Gottwald, et on a effacé une partie de l'Histoire. Dans le même ouvrage, Kundera écrit :

« Pour liquider les peuples on commence par leur enlever la mémoire. On détruit leurs livres, leur culture, leur histoire. Et quelqu'un d'autre leur écrit d'autres livres, leur donne une autre culture, et leur invente une autre Histoire. »

L'autre Histoire c'est celle d'une photographie sans Clementis, mais aussi sans accès à une culture autre que celle du réalisme socialiste. Les réalisateurs, en racontant la Seconde Guerre mondiale, racontent le présent. Ils contournent les interdits et parviennent à inscrire dans leur récit un morceau de leur histoire présente, racontée trop différemment dans les discours propagandistes et dans les médias d'information.

2. *L'Oreille* de Karel Kachyna (1969) : une représentation frontale de la Tchécoslovaquie communiste.

L'Oreille (Karel Kachyna, 1969) raconte les déboires d'un haut responsable politique du régime communiste tchécoslovaque. Il ressemble à un film « de genre », à un thriller psychologique où le personnage se perd peu à peu dans les méandres de la paranoïa.

Le film se construit autour de deux espaces-temps diégétiques. Les deux protagonistes, Loudva et Anna, mariés, rentrent chez eux dans la nuit, après une soirée bien arrosée. Loudva est vice-ministre du gouvernement tchécoslovaque, Anna est femme au foyer. Ils ont perdu leurs clés et Loudva est obligé d'escalader la clôture du jardin pour ouvrir la maison. Finalement, Anna se rend compte que le portail est ouvert. Une fois chez eux, ils s'aperçoivent que l'électricité ainsi que la ligne téléphonique sont coupées. Dès le générique, une musique nous met dans l'ambiance : une mélodie qui appelle au mystère et au sordide. En parallèle aux scènes qui constituent le présent des personnages, nous revenons dans cette fête où ils ont passé la soirée avant de rentrer. Tous les membres du gouvernement semblent être présents, mais nous apprenons vite que certains ont été arrêtés en arrivant, dans le plus grand secret. Les bizarreries que rencontre le couple dans leur foyer font écho à ces arrestations.

Ces deux temporalités sont traitées différemment. Lorsqu'ils sont à la soirée, la caméra adopte des points de vue subjectifs. La machine fait figure de personnage et incarne Loudva. De ce fait, les regards-caméra sont omniprésents. Traditionnellement, dans la fiction, ils ne sont pas acceptés puisqu'ils rappellent la présence de l'outil. Le regard-caméra est plus fréquent dans le documentaire. Nous avons déjà soulevé le fait que les réalisateurs de cette époque s'inspiraient particulièrement du cinéma occidental des années 1950-1960, et de cette façon du cinéma-vérité. Cela concerne les parties de *flashback*, mais lorsqu'ils sont chez eux, l'esthétique du film s'apparente plutôt au thriller. Les influences seraient hitchcockiennes : le suspense et le thriller psychologique sont deux systèmes narratifs bien maîtrisés par le réalisateur anglais. Un plan nous permet de supposer cette filiation et semble être un hommage au maître du suspense. Vers la moitié du film, Anna est complètement éméchée. Le couple sait qu'il est écouté et elle crie des insanités à l'encontre de son mari, ce qui pourrait gravement le compromettre. Pour la faire taire, Loudva l'amène de force dans la douche et lui mouille la tête, alors qu'elle crie et se débat. L'analogie peut se faire avec la célèbre

scène de la douche dans *Psychose*, sorti dix ans plus tôt, en 1960. Jirina Bohdalova, qui interprète Anna, a d'ailleurs des cheveux blonds coupés courts, un point commun avec de nombreuses héroïnes des films d'Alfred Hitchcock, y compris Janet Leigh.

Lorsque Loudva et Anna arrivent chez eux, après un temps d'incompréhension, ils supposent que c'est leur fils qui a du inviter des amis et prendre les clés de l'un de ses parents. Cependant, le spectateur sait aussitôt que c'est une erreur d'analyse de la part des personnages, et qu'un piège est en train de se refermer sur eux. À mesure qu'ils se rappellent la soirée, plusieurs informations les guident vers la piste suivante : Loudva serait espionné, traqué par ses camarades du Parti et risque fortement l'emprisonnement ou la peine de mort. Il craint d'être arrêté à son tour et brûle tous les documents qui pourraient le compromettre. Il y a en fait, dans le film, trois protagonistes. Loudva, Anna, mais aussi l'Oreille, qui prête son nom au film. Car derrière l'Oreille se cachent des « camarades » de l'homme, des membres du gouvernement, on ne sait pas lesquels, ni où l'Oreille se trouve dans la maison. Cela confère à ce troisième personnage, désincarné, une dimension mabusienne. On ne sait pas où se situe l'ennemi, le mal, mais on sait qu'il se cache et qu'il se déguise. Lorsque des amis s'invitent chez le couple, ils sont à la fois suspects et rassurants : Loudva et Anna doivent-ils être tranquilisés par leur présence ou s'inquiéter de leurs motivations ? Cette œuvre critique clairement le régime autoritaire tchécoslovaque. Tourné après 1968, pendant la période de « normalisation », il est interdit à sa sortie et ressort en 1990.

Le film se construit sur deux huis-clos. Nous sommes tour à tour dans la salle des fêtes et dans la maison des protagonistes. La première pièce, spacieuse, claire, illuminée, renvoie au Tout politique, à sa communauté, aux convenances sociales et à l'élite tchécoslovaque. La seconde, sombre (panne d'électricité), étroite et sur deux étages accentue le caractère oppresseur de l'Oreille, présence étrange qui altère le sentiment d'intimité au sein du foyer. Cela renforce le suspense et permet au spectateur de mieux s'identifier à la fois à leur crise conjugale et à leur crainte d'être surveillés. Nous allons voir comment la mise en scène participe à tout cela en remarquant les différentes étapes qui font l'intrigue et construisent l'attente spectatorielle.

Comme nous l'avons déjà dit, lorsqu'ils arrivent devant chez eux, Anna s'aperçoit qu'ils n'ont pas leurs clés. Dans une rue sombre et déserte, une voiture, au sein de laquelle se trouvent des passagers, est à l'arrêt. Loudva escalade le portail et entre. Anna ouvre le portail, qui, finalement, n'est pas fermé. À l'intérieur de leur habitation, ils ne parviennent pas à allumer les lumières. Ils pensent d'abord à une panne d'électricité, puis remarquent que leurs voisins ont de la lumière, ce qui signifie que le problème est local. Les portes de la maison, au

départ fermées, sont maintenant ouvertes, et un jeu de clés repose sur la serrure de l'une d'elles. Le couple, d'abord effrayé à l'idée que quelqu'un ait été auprès d'eux tout ce temps, pense que c'est leur fils qui les a déposés là, après avoir invité des amis. Anna essaie d'appeler quelqu'un, mais la ligne téléphonique a elle aussi été coupée. Lors d'un *flashback* dans la soirée, Loudva apprend que le ministre Kochana, son supérieur et ami, a été arrêté. L'angoisse commence à le surprendre et il cherche des documents qui datent de l'époque où il travaillait au secrétariat du Parti. Il ne les trouve pas, puis met la main dessus. Il brûle tout ce qui pourrait le compromettre et le jette dans les toilettes. Anna l'informe qu'un homme est dans leur jardin. Il va à la fenêtre, et il y a trois hommes dans le jardin. Ils partent. La sonnette du portail sonne avec insistance. Loudva, avec crainte, s'avance vers la masse sombre que forme le groupe d'hommes. Finalement, c'est une connaissance de Loudva, présente à la fête, et ses amis. Ils apportent les clés d'Anna. Alcoolisés, ils s'invitent chez le couple. Ils entrent, boivent, rient. L'homme de la fête souhaite aller aux toilettes. Il est très alcoolisé. Ils partent. Loudva est rassuré. Plus tôt dans le film, on apprend que les lieux où ils peuvent parler librement sont la cuisine et la salle de bain. Mais après leur départ, ils découvrent un micro dans la cuisine, une partie de l'Oreille. Leurs craintes ont donc été entendues, ainsi que tous leurs mots de colère envers le gouvernement. Un autre micro est dans les toilettes, il y en a partout. Pour le couple, il est difficile de savoir lesquels étaient présents avant et après la visite des hommes. Ils les jettent tous. Le film a également une part de mélodrame conjugal : le couple est défaillant et se déchire de bout en bout. Cependant, à la fin, lorsque nous arrivons au paroxysme de la narration, Anna, qui soupçonne son mari de vouloir se suicider, grimpe à la façade de leur maison pour le rejoindre dans la chambre où il est enfermé. À la peur de le perdre, elle réagit avec force et courage. L'un des deux points de l'intrigue est réglé, leur couple est bien soudé dans un moment de crise. Il reste cependant ce mystère autour de l'Oreille qui aurait tout entendu de leurs craintes. Ces inquiétudes tendent à rendre Loudva suspect. Le spectateur, tout comme les deux personnages, s'attend à ce qu'il soit arrêté. C'est le risque encouru, et ce vers quoi la narration semble mener. Cependant, lorsqu'enfin quelque chose de l'extérieur brise l'attente dans laquelle ils sont figés, un appel téléphonique, Loudva apprend qu'il a été promu ministre. Anna rétorque, apeurée : « *Comment ils ont pu te nommer ministre, ils ont tout entendu* », et, après que son mari ait acquiescé, elle conclut le film ainsi, en s'asseyant près de lui : « *J'ai peur* ».

Nous avons dit que la forme du film s'apparentait au thriller, et il emprunte à des sous-catégories du genre. Cela a trait à la fois à la politique et au psychologique. Au regard des

différentes étapes de la mise en scène et de la construction du suspense, nous voyons que chacune se construit en deux temps. D'abord, un fait inexplicable se déclenche au sein même du foyer, c'est-à-dire dans un lieu peu propice aux bizarreries. Ensuite, après un court moment de gêne, de peur ou d'effroi, les personnages lui trouvent quelque explication, malgré les détails étranges qui participent à l'ambiance générale. Mais un deuxième effet de surprise, une étrangeté intervient et confirme la première crainte. En somme, les personnages, qui cherchent d'abord à expliquer raisonnablement ce qui leur arrive, sont de plus en plus enclins à l'angoisse, à l'incompréhension, et cela participe à la fissure de leur couple. Le politique s'imisce dans le privé. L'Oreille est, de minute en minute, au plus près d'eux. Le film se construit sur des chutes, des déceptions, des frustrations. Lorsque Loudva et Anna comprennent qu'ils ne peuvent plus être libres, qu'ils sont écoutés de toute part, ils se rapprochent pourtant.

Dans son livre *Histoire des Tchèques et des Slovaques*, Antoine Marès écrit, après avoir précisé que des milliers d'opposants au régime avaient fui la Tchécoslovaquie, que :

« L'épuration toucha tout d'abord 250 000 personnes qui perdirent leur emploi ou leurs fonctions. 100 000 procès d'opinion de 1948 à 1954, dont plus de 40 000 furent condamnés à une peine moyenne de 9 à 10 ans d'emprisonnement. [...] Sur les 232 condamnés à mort prononcés, 178 furent exécutés. »

Il poursuit plus loin :

« La machine allait bientôt broyer ceux-là mêmes qui l'avaient mise en marche en cherchant, à l'intérieur du parti, les « titistes », c'est-à-dire ceux qui auraient eu la tentation de se dégager de l'emprise de Moscou et d'affirmer leur indépendance, crime majeur depuis le printemps 1948 qui avait été marqué par le divorce entre Moscou et Belgrade.⁷² »

Loudva est vice-ministre en Tchécoslovaquie communiste. L'histoire se situe sans doute entre 1951 et 1953. Déjà, nous savons par le récit que nous sommes dans l'ère des procès qui a lieu entre 1948 et 1953. Anna, qui a une tendance à abuser de l'alcool, lui dit, dans un moment de colère, qu'il a su « danser devant Benes », puis devant Klement Gottwald⁷³, ce qui

⁷² *Histoire des Tchèques et des Slovaques*, Antoine Marès, « Un si long stalinisme », *op.cit.*

⁷³ Edvard Benes est président de la Tchécoslovaquie de 1935 à 1948. Klement Gottwald est président de la République Socialiste Tchécoslovaque de 1948 à 1953. Benes démissionne après le coup de Prague en 1948, en désaccord avec la nouvelle Constitution qui prévoyait l'emprise totale des communistes sur l'état. C'est pourquoi Anna lui fait cette remarque, ces deux présidents ayant des positions politiques bien différentes, et cela participe à la construction du personnage de Loudva, apparemment carriériste.

nous permet de situer mieux l'action dans l'Histoire. Ces procès ont commencé vers 1948, ce qui coïncide avec l'arrivée au pouvoir de Klement Gottwald. Le procès le plus spectaculaire de Tchécoslovaquie eut lieu en 1952. C'est celui de Rudolf Slansky, secrétaire général du P.C.T. À la demande de Josef Staline, dès 1951, le nom de Slansky apparaît dans tous les procès, de façon à ce que l'opinion publique le perçoive comme un traître, un danger, un opposant. L'homme est arrêté en novembre 1951 et son procès a lieu un an plus tard. L'intérêt d'une mise en spectacle, pour Staline comme pour Gottwald, est bien sûr d'effrayer la population ainsi que les membres du gouvernement. L'historien précise que du fait d'une telle approche médiatique, la population était associée à ces événements lugubres et avait ses propres boucs-émissaires. Pour les membres du Parti, il fallait donc savoir se faire discret et obéissant.

Karel Kachyna a vingt-huit ans lors du procès de Rudolf Slansky, et quarante-six ans quand il tourne ce film. Jan Prochazka a vingt-trois ans en 1952, et quarante-et-un ans en 1970. Les deux hommes ont donc sans doute été très marqués par ces procès, et ont évolué dans cette ambiance nationale. De plus, en 1961, le 22^{ème} Congrès du P.C. soviétique revient sur les procès faits sous Staline, de sorte qu'Antonin Novotny, président de la Tchécoslovaquie depuis 1957, doit faire de même dans son pays. Le long processus de réhabilitation des victimes de ces procès prend fin en 1968. Des hommes étaient libérés mais ne retrouvaient pas leur situation. Certains ont passé plus de dix ans derrière les barreaux. Ce fut donc le lieu de discussions, et, sans doute, de prises de consciences du côté de la population. *L'Oreille* est réalisé un an après qu'une loi réhabilitant les victimes ait été votée, cette fois sous la présidence de Ludvik Svoboda en juin 1968. Cela dut être l'une des premières mesures du président de la République, puisqu'il est élu à peine deux mois avant, en mars 1968, dénotant l'urgence de la situation. L'usage du suspense, dans le film, renforce cet aspect de l'histoire. L'enjeu dramatique et politique qui menace Loudva et sa famille est lourd, et les spectateurs le savent. Sera-t-il arrêté, dans une période où l'on construit de faux procès ? À la manière de Joseph K dans *Le Procès* de Franz Kafka, l'accusé n'a aucun moyen de savoir ce qu'on lui reproche. Mais dans le cas de *L'Oreille*, le protagoniste, vice-ministre, sait exactement comment cela se déroule, chaque étape du procédé, comme les spectateurs. Il sait pertinemment que s'il est accusé il ne pourra pas s'en sortir. Karel Kachyna et Jan Prochazka ont auparavant écrit *Vive la République !*, et nous avons vu que, déjà, ils se questionnaient autour de la responsabilité citoyenne et individuelle. Avec ce film, ils semblent ajouter un pan à la réalité de l'époque : la toute puissance de l'état socialiste, et l'impuissance de l'individu. Cela est mis en scène de telle sorte que la fin paraisse absurde. Loudva est

promu mais cet avantage l'effraie plutôt. Car sa position, *a priori* de force, le mettrait-il plus dangereusement encore sur la sellette ? Cette fin, de quelques minutes à peine, a l'effet d'une chute. Elle annule tout ce qui a été vécu par les protagonistes. Ils étaient dans l'erreur tout au long du film, comme l'était Oldrich dans *Vive la République !* cinq ans plus tôt. Le contenu du film n'en reste pas moins très important et démontre quelque chose de la vie. Mais ces chutes, brèves, contrastent avec le film entier. Il y a quelque chose d'absurde dans ces récits : Oldrich a couru deux heures et demie de film après une jument, dans des lieux dangereux, en temps de guerre, alors que l'animal l'attendait au coin d'une rue, loin du front et de la mort. Le couple de *L'Oreille* craint la mort ou l'emprisonnement de Loudva alors qu'il obtient une promotion.

Nous l'avons dit, ce film s'apparente à un film de genre et renvoie éminemment à un système politique. Nous verrons que l'usage de formes esthétiques ou narratives spécifiques à des « genres », si cela déploie le cinéma tchécoslovaque en de multiples facettes, le renvoie pourtant systématiquement, et souvent au travers même de ces reprises formelles, à une vision spécifique de la politique du pays.

II. L'usage de l'absurde : un message esthétisé.

À propos d'un spectacle avec des personnages de la *commedia dell'arte* et du « comique absolu », Baudelaire écrit : « *Et ils s'élancent à travers l'œuvre fantastique, qui, à proprement parler, ne commence que là, c'est-à-dire sur la frontière du merveilleux.*⁷⁴ » Il évoque la notion de « délire » propre à ce genre de comique. C'est parce que les personnages, le récit convoquent un univers « merveilleux » que cela ajoute au comique la dimension d'« absolu ». Cette approche du rire et de sa mise en scène convient au cinéma tchécoslovaque que nous étudions, du moins en partie. Nous verrons ici quelques exemples de scènes comiques, que nous séparerons en trois catégories. Si toutes peuvent correspondre à cette même idée de « comique absolu », les différencier permettra de mieux les appréhender au regard du propos sous-jacent. Nous évoquerons ainsi l'usage du burlesque, de la satire et enfin du fantastique.

A. Emprunts au burlesque et à la tragi-comédie.

Il y a souvent un fort contraste entre le rire que produisent certaines scènes et la source de ce rire. Si la mise en scène de gags invite effectivement le spectateur à rire, le contexte scénaristique tend plutôt vers le dramatique.

1. *Les Amours d'une blonde*, Milos Forman, 1965 : désir de vivre.

Andula, l'héroïne des *Amours d'une blonde*, est à la recherche de l'amour, non sans mal. Elle rencontre Mila, un jeune homme qu'elle souhaite aimer mais qui tend plutôt à enchaîner les conquêtes. Zruc, la commune où vit l'héroïne, abrite deux-mille jeunes femmes célibataires. Elles sont seize femmes pour un homme, ce qui limite grandement les chances de se marier. La majorité des hommes a rejoint l'armée populaire tchécoslovaque. Conscient de la situation, le responsable du personnel d'une usine de chaussures, lors d'une réunion avec

⁷⁴ Chapitre 5 du texte de Charles Baudelaire, « De l'essence du rire – et généralement du comique dans les arts plastiques ».

ses supérieurs et un représentant de l'armée, réclame qu'un bal soit organisé, mêlant les soldats en permission et les jeunes ouvrières. Il parvient à les convaincre mais ce sont les réservistes qui seront en halte à Zruc, pour la plupart mariés et plus âgés que les jeunes femmes.

Lors du bal, les jeunes filles attendent, seules, qu'on les invite à danser. Lorsque l'une d'entre elle est sollicitée, elle ne cache pas sa surprise. Plus que ravie, elle est soulagée. Le rire naît du fait qu'elle ne maîtrise pas ses émotions et ne camoufle pas ses craintes, les codes sociaux invitant plutôt à interioriser nos pulsions. Andula et deux de ses amies sont à une table. Elles s'ennuient et, contrairement à la première femme, ne se contenteront pas d'hommes qui ne leur plaisent pas. Un montage parallèle nous figure leur table et celle de trois soldats d'une quarantaine d'années. Ils les observent et cherchent une façon de les aborder. Pendant ce temps, un jeu de regards crée un décalage entre les intentions des jeunes filles et celles des réservistes. Les premières sont gênées, quoique flattées, de tant d'attention et peu intéressées, alors que les soldats essaient de les captiver. Lorsqu'ils se décident enfin à leur offrir une bouteille de vin, après de longues disputes sur la manière de les rejoindre, ils regardent avec fierté le serveur s'en aller vers les jeunes ouvrières. Mais ce dernier se trompe et offre la bouteille à la table d'à côté, où trois autres femmes, ravies, les regardent alors avec enthousiasme. Les rôles s'inversent : ils subissent ce qu'ont subi Andula et ses amies et leur lignes de dialogue ressemblent aux leurs. L'un d'eux, agacé, rejoint le serveur et lui dit son erreur. Le soldat se rassoit, satisfait et rassuré, et le jeune homme rectifie sa maladresse au moment même où les jeunes filles allaient se servir, les laissant en proie à leur désarroi et à leur humiliation. Un peu plus tard dans la séquence, l'un des soldats fait tomber son alliance au sol. Elle roule au travers de la piste de danse et s'arrête sous la table des trois éconduites. Il se met à quatre pattes pour se mouvoir sous leur table et chercher la bague. Les jeunes femmes le regardent avec hauteur et savourent leur revanche. Maladroit, il bouscule la table et un verre se renverse, mouillant en partie sa veste. Ce petit gag vient conclure la longue scène de rencontre entre les six personnages, qui appartient à la fois au burlesque et au vaudeville. Des malentendus, des maladresses qui constituent un comique de situation. Et en même temps, parce que leur rencontre est étrange et peu naturelle, l'aspect comique se dissout dans le récit.

Durant les dernières minutes de la séquence, le discours est le même mais la forme est plus sombre. Les soldats évoquent leurs femmes qu'ils trompent, et les jeunes filles n'ont pas vraiment envie de les suivre. Elles sont conscientes de ce que leurs compagnons souhaitent,

c'est-à-dire une aventure sans lendemain. Au début du film, le responsable du personnel de l'usine insiste pour que ce bal ait lieu afin de satisfaire les désirs et les besoins de ses employées. Mais les festivités ne riment à rien car de chaque côté de la salle se trouvent des femmes seules, jeunes et en quête de mariage et de l'autre des hommes plus âgés et déjà mariés. Au travers de la séquence, Milos Forman exprime bien leur solitude : comme souvent, derrière le rire se cache l'absurdité d'une situation.

Dans la salle de bal, Andula repère un jeune pianiste. Ils se charment et elle monte finalement dans sa chambre. Mila, le jeune homme, pour la convaincre de monter, n'a pas hésité à lui mentir sur plusieurs points. Nous le savons car il répond par la positive à chaque confession d'Andula : « *Moi aussi !* ». Le spectateur sait déjà que les deux personnages n'ont pas les mêmes attentes. Une fois dans la chambre, Andula est assise sur le lit, nue, et elle est filmée de dos. Elle a la tête légèrement penchée en avant. Mila, face à la caméra, est debout en train d'enlever son t-shirt. Il la regarde lorsqu'elle ne bouge pas et fixe le sol, toujours de dos. Mila est représenté comme un prédateur et Andula telle une proie. Quand il s'approche d'elle, elle se dégage. Elle souhaite être dans le noir, Mila va donc fermer le store de la fenêtre. Il n'y parvient pas, ce dernier remontant sans arrêt. À la manière d'un personnage du burlesque, il ne parvient pas à maîtriser l'objet. Après plusieurs tentatives le rideau tombe au sol. Mila le prend et le roule de sorte qu'il puisse ensuite le raccrocher. La caméra est subjective, et nous voyons l'action par les yeux de la jeune femme. Au fur et à mesure que la toile est enroulée, le corps nu du musicien est dévoilé. Au moment où le rideau arrive au niveau de sa taille, Andula détourne le regard et plisse les yeux. Cette séquence, qui tient du burlesque, est représentative du problème dépeint par Milos Forman tout au long du film : ce n'est pas une histoire d'amour, mais plutôt un désir d'amour de la part de la jeune femme. Andula désire peu Mila, mais la crainte d'être seule la pousse à se représenter l'homme comme son idéal. Pourtant, rien ne marche et leur rencontre devient un enchaînement de gags, jusqu'au dénouement. Mais parmi eux, s'insèrent cependant des plans de la jeune femme qui tranchent avec l'aspect comique de la scène. Elle a peur de se laisser aller à lui, n'a pas confiance en lui, détourne son regard de lui. Comme nous l'avons déjà pressenti dans la séquence précédente, c'est finalement un rire étrange que le réalisateur nous pose sur les lèvres. C'est un rire conscient des sentiments mitigés d'Andula.

Lorsque le responsable du personnel demande l'autorisation d'organiser le bal, les dirigeants, représentants du gouvernement⁷⁵, s'inquiètent. Ils craignent que des femmes se marient, quittent l'usine et ralentissent la production, se souciant ainsi plus de la rentabilité de l'entreprise. Bien qu'il s'agisse de mener à bien le plan quinquennal, cela a trait plutôt à une idéologie capitaliste et les auteurs semblent souligner les paradoxes de leur gouvernement. Le chef d'atelier appelle le commandant « camarade », ce qui souligne ainsi la filiation entre le gouvernement et la tradition communiste. Il lui dit enfin :

« Vous ne voyez que votre carte. Moi, j'ai sur les épaules la vie de tous ces jeunes gens. Rendez-vous compte qu'une fille travaille dans notre usine huit heures à la machine. Puis elle sort de cette fabrique et quoi ? Elle mange, et elle n'a personne, personne qui pourrait la serrer dans ses bras. »

Cette tirade entend faire avancer le récit mais aussi éclairer le spectateur sur la situation du personnage principal. Plus largement, cela renvoie à la situation des Tchécoslovaques : Milos Forman ne fait pas de discours social mais cherche par endroits à sortir le spectateur du film en le renvoyant à la politique du pays. La quête d'amour d'Andula n'apparaît pas naïve mais désespérée. Le film se termine sur un plan de l'usine, où l'on voit Andula ainsi que toutes les autres jeunes ouvrières qui exécutent les mêmes gestes. Nous savons maintenant quelle est leur vie, quels sont leurs espoirs et leurs attentes. Le lien créé avec le conte de *Cendrillon* est riche de sens : c'est une usine à chaussures, et le désir d'amour risque de ne jamais aller au-delà du fantasme. Cette usine fait peut-être référence à l'entreprise Bata, qui s'illustre dans la conception de chaussures, d'abord privée et qui fut, en 1945, nationalisée. D'après Antoine Marès, elle est avec les usines d'armement Skoda et Zbrojovka l'une des entreprises phares de la Tchécoslovaquie en 1929, rayonnant à travers le monde. Le plan quinquennal, soulevé dans le film comme argument contre la mise en place du bal, est une initiative qui prend ses sources dans la politique de l'URSS. Il s'agit de planifier les productions sur cinq ans. Antoine Marès écrit à ce propos :

« Sur le plan économique, l'État était aussi omniprésent. Les nationalisations furent étendues dès le printemps 1948. Le système bancaire fut simplifié et concentré dans deux banques avant que naisse la Banque d'État tchécoslovaque en 1950. La planification s'élargit aussi. Après le

⁷⁵ Depuis 1946, le système économique du pays évolue vers la nationalisation des entreprises et depuis 1948 plusieurs plans quinquennaux sont mis en place. *Histoire des Tchèques et des Slovaques*, Antoine Marès, *op.cit.*, p.406 : « En 1950, seuls 22,1% du sol agricole étaient collectivisés. En 1954, plus du quart des paysans étaient même sortis des coopératives déjà constituées. Puis le processus avait repris : une collectivisation à 42,6% en 1955 et à 88% (dont 62,5% en J.Z.D. – c'est-à-dire en coopératives agricoles unies) en 1960. »

relatif échec du plan biennal de 1947-48, le plan quinquennal fondé sur la disparition du secteur capitaliste et l'extension de l'industrie lourde avait pour but la construction du socialisme. Il ne faut pas sous-estimer les pressions et les injonctions soviétiques sur ce nouveau cours. Dans cette phase extensive, des résultats furent atteints. Mais à quel prix ! La population avait été sacrifiée ».

Plus tard, l'économie change, redonnant vigueur à une industrie de consommation, avant que, en 1956, un nouveau plan quinquennal prenne forme, sous la présidence d'Antonin Novotny. Ce système de production a donc duré un temps, et Milos Forman, né en 1932, en a connu l'application. Nous pouvons remarquer chez le réalisateur une pulsion créatrice documentaire. Pour *Konkurs*, c'est la vision d'un concours de chant qui le décide. Quant aux *Amours d'une blonde*, c'est la rencontre avec une jeune femme à Prague. Seule dans la rue, valise à la main, elle lui raconte une histoire similaire à celle d'Andula. Une dynamique documentaire qu'il exprime au travers de fictions. Bien qu'il n'évoque pas les luttes qui résultèrent de cette politique économique, ses films expriment quelque chose de l'impact d'un système sociétal sur le quotidien de la population.

Lorsqu'on s'accorde à voir une fiction, le rire est acceptable et le spectateur peut s'y laisser aller sans remord. En ce sens, Henri Bergson écrit que « *le comique exige donc enfin, pour produire tout son effet, quelque chose comme une anesthésie momentanée du cœur. [...] Il s'adresse à l'intelligence pure.*⁷⁶ » Milos Forman, dans ce film, revient sur ce principe. Lors de la dernière séquence, Andula est chez les parents de Mila. Elle les a déjà rencontrés, et ils sont plutôt étonnés de son comportement. Andula explique avoir été invitée, mais nous savons que Mila n'a aucun désir de poursuivre une relation avec elle. Cependant, elle s'accroche à lui et déjà, cela marque son décalage avec les désirs du jeune homme. Lorsque Mila rentre chez lui, ses parents le réprimandent. Les trois personnages se disputent la responsabilité des uns ou des autres et cela devant Andula. Ils agissent comme si elle n'existait pas. La mère a un débit très rapide, de sorte qu'elle assomme son entourage. Excessive, elle est le personnage comique de la scène. Le père n'a pour sa part d'autre volonté que de changer de sujet et Mila se défend de connaître son invitée. Ensemble, ils constituent un corps comique, n'épargnant personne. Mais Andula n'en fait pas partie, elle est une spectatrice à part entière. Elle les regarde alors qu'ils parlent d'elle et qu'elle n'est pas désirée. Sa présence, constamment en contre-champ, s'impose au spectateur qui bascule entre l'envie de rire et la gêne que produit

⁷⁶ *Le Rire – Essai sur la signification du comique*, Henri Bergson, 14^{ème} édition Quadrife, 2012. Première édition aux Presses Universitaires de France, 1940.

la situation. Cette ambivalence, nous l'avons vu, parsème toutes les scènes burlesques ou comiques du film. Au moment de se coucher, les parents refusent que les deux jeunes gens partagent le même lit et le pianiste doit dormir dans le leur. Dans la chambre parentale les personnages se disputent et génèrent, là encore, des situations et des dialogues comiques. En parallèle, Andula les écoute derrière la porte. Elle n'est plus avec eux mais la situation est très semblable à la scène précédente puisqu'elle ne partage toujours pas le même cadre tout en étant spectatrice de leurs comportements. Nous la voyons donc suivre les discussions derrière la porte, ce qui tend à conduire le spectateur au rire, jusqu'au moment où elle pleure. Cela rappelle *Les Lumières de la ville* (1931) de Charlie Chaplin, l'une des grandes influences de Milos Forman. À la fin du film, Charlot retrouve la jeune fleuriste qui a recouvré la vue, et il est moqué par un groupe d'enfants qui lui jette des pierres. Mais cette fois-ci le rire ne dépasse pas celui des enfants, le spectateur est trop impliqué dans la tristesse du protagoniste. Charlie Chaplin avait habitué ses spectateurs à rire de son personnage et de ses déboires, c'est la nature même du comique et du burlesque, mais ici Charlot ne rit plus et le spectateur non plus. Ce dernier est confronté à son image au travers de la figure des enfants, qui apparaissent bien cruels au regard de la scène. Alors, le rire est-il cruel ? Il provient effectivement d'un sentiment de supériorité, mais au risque d'oublier de conscientiser la part dramatique de la scène ? Le réalisateur tchèque semble se réapproprier ce principe narratif en déconstruisant le rire. Il dit à plusieurs reprises avoir été particulièrement marqué par l'œuvre du réalisateur anglais, le considérant comme « *Le premier metteur en scène qui m'ait jamais touché, par son mélange de comique et de pathétique.* » Quand Andula pleure à l'écran, le réalisateur nous rappelle la cause du rire et nous invite à la considérer autrement. Le fait d'alterner les plans de la jeune fille avec les scènes dans la chambre, cette fois burlesques, permet au spectateur de ne pas endurer le drame et de prendre du recul sur la situation. Ce procédé, qui met en relief le caractère paradoxal du rire, est nécessaire pour la compréhension du spectateur. Nous l'avons vu, chaque gag est contrebalancé par un revers piquant de la réalité. Mais celle-ci va au-delà car les larmes du personnage incarnent son malheur et neutralisent le rire. En ce sens, la scène remet en question tout le film. Finalement, Andula n'est jamais la source du rire, et, même si elle y participe, le récit se fait à ses dépens. C'est Mila qui peine à fermer les volets de la chambre et ce sont les soldats en permission qui interprètent mal les signes des jeunes filles. Le film, construit comme une boucle, se termine sur Andula au foyer, racontant à son amie que son voyage chez le pianiste et ses parents s'est bien passé. Elle ment comme si elle souhaitait ne pas être prisonnière de sa vie, et croire encore un peu à une histoire d'amour. Elle n'a qu'un but depuis le début, c'est se marier avec un homme : peu importe Mila, c'est la

perte de tout espoir de bonheur conjugal qui motive ses larmes. C'est ainsi que le film offre un lieu de réflexions sur la société et ses drames.

2. *Les Petites Marguerites*, Vera Chytilova, 1966 : contre le patriarcat et « l'indifférence ». Femmes, religion et publicité.

« Si Dieu n'avait fait la femme,
Il n'aurait pas fait la fleur.⁷⁷ »

Victor Hugo

Les Petites Marguerites raconte l'histoire de deux jeunes femmes repoussant toutes les limites de la bienséance, Marie 1 et Marie 2. La réalisatrice, accompagnée dans l'écriture du scénario par Ester Krumbachova et Pavel Juracek, personnifie une société de surconsommation au travers de ses deux protagonistes. Tout le récit des *Petites Marguerites* s'inscrit comme une contre-représentation de la femme. La réalisatrice octroie à ses personnages tous les défauts qu'on lui prête souvent : vénales, belles mais mesquines, manipulatrices, niaises, et, surtout, un peu bêtes. Mais le caractère archétypal de ces personnages détourne finalement ces codes. Car elles sont excessives, et cet excès permet au spectateur de remettre en question ce qu'il voit.

Le film s'ouvre sur les deux Marie qui s'ennuient. Chaque geste qu'elles font est couplé d'un bruit de grincement, comme le faisait Pierre Étaix un an plus tôt dans *Yoyo*, afin de matérialiser le caractère ennuyeux du quotidien de son personnage. Cela donne un aspect comique à la scène en même temps que la réalisatrice annonce le propos de son film. Très vite, une phrase inscrit les personnages dans une volonté de correspondre à une image négative. Elles affirment ainsi vouloir être « dépravées », en analogie au monde dans lequel elles vivent.

Le style, dans le film, est un vecteur important de l'histoire. La séquence débute en noir et blanc, sur les deux jeunes femmes assises et qui prévoient leur avenir proche. Dès lors qu'elles se transforment en personnages « dépravés », la couleur intervient. Après de multiples expérimentations formelles, nous les retrouvons en noir et blanc, à la fin du film,

⁷⁷ « En écoutant les oiseaux », in *Les Contemplations*, Victor Hugo, éditions Gallimard, 2010, p.79.

lorsqu'elles font étape de rédemption. L'usage de différents filtres au sein d'un même plan, d'une même action, permet de ponctuer le récit. Ils apparaissent tels des flashes et viennent altérer le discours de l'image. Ils découpent une action en une multitude d'actions. Souvent, ils interviennent en s'adaptant au comportement des deux héroïnes. Une scène peut débuter en noir et blanc, et les filtres de couleurs sont utilisés lorsque les deux Marie se laissent aller à la frivolité, à la luxure et à la débauche. Ils sont des particules de leur folie, et viennent attester de leur état mental. Cependant, si nous pouvons considérer cet élément analytique, la réalisatrice précise lors d'une interview que « *S'il y a quelques scènes en noir et blanc, au début du film, c'est que nous n'avons pas eu assez de pellicule couleur ; mais comme c'est un film sur la destruction, je voulais que ce fut aussi sur la destruction des couleurs.*⁷⁸ »

Les deux personnages principaux ne répondent pas aux codes sociaux de la vie en communauté et vivent de manière individualiste. Elles font de leurs désirs une priorité, souvent au détriment des personnes qui les entourent. Elles n'existent « *que dans le temps où elles agissent* » et « *échappent aux contingences sociales, à toutes les contraintes d'une vie ordinaire* », comme l'écrivait Pierre Étaix à propos des clowns⁷⁹. Emmanuel Dreux rappelle que le film comique se caractérise, à ses débuts, notamment par une interactivité avec le spectateur, passant notamment par des apartés (clins d'œil, regards caméra, etc.). Cette aparté existe dans leur duo : elles rient de leurs farces, préparent ensemble leurs méfaits et l'une est toujours la spectatrice de l'autre. Lors d'une séquence, par exemple, elles sont toutes les deux dans un bar où deux danseurs de charleston se produisent. Mais très vite les deux Marie accaparent l'attention. Elles rient à outrance, triturent leurs voisins de table, s'assoient sur les rambardes et se meuvent sur la musique. Finalement, un serveur les oblige à quitter l'endroit mais non sans difficulté. Elles le suivent tout en se défaisant régulièrement de son emprise afin d'amuser un peu plus les autres personnages. Lorsque, sur le chemin de la sortie, elles se trouvent à l'endroit où le couple se produisait, elles miment quelques pas de charleston et sourient à la salle. Marie 2 chute, exactement comme la danseuse avant elle. Les jeunes femmes contraignent le regard. Elles sont individualistes, chaotiques, jusqu'à implosion de la communauté.

Ces moments comiques reposent en partie sur leur duo. Elles évoluent ensemble comme le faisaient certaines figures du burlesque étatsunien. Cette caractéristique fonctionne lorsqu'elles sont en compagnie d'autres personnages. Dans le bar, mais également au

⁷⁸ « Entretien avec Vera Chytilova par Serge Daney » in *Cahiers du cinéma* n°193, septembre 1967.

⁷⁹ *Il faut appeler un clown un clown*, Pierre Étaix, éditions Séguier Archimbaud, 2002, p.20.

restaurant : l'homme qui partage leur table devient leur public, comme un double du spectateur de cinéma. Le rire qu'elles produisent provient souvent de leur cruauté. D'abord, Marie 2 est l'objet de leur rendez-vous galant, puis Marie 1 s'immisce dans le couple qu'ils forment. Elle dérègle le bon fonctionnement du repas. À table, Marie 2 est souriante et docile envers celui qui l'invite. En surface du moins, car nous la savons, dans ces moments, sournoise et manipulatrice. Marie 1, au contraire, est l'élément perturbateur. Elle s'impose à table, commande sans attendre une quelconque approbation plusieurs hors-d'œuvres et mange gloutonnement. Elle parle continuellement de sorte que personne ne peut s'exprimer. L'homme, souvent agacé, est tempéré par Marie 2. Cette dernière est toujours au milieu des deux autres personnages qui se font face. Le spectateur sait qu'elles se jouent ensemble de leur convive, et qu'elles ne les manipulent pas pour manger gratuitement, mais parce que cela leur procure à la fois du pouvoir et de l'amusement. Le procédé est toujours le même : Marie 2 feint de vouloir tromper Marie 1 et invite son compagnon à prendre le train. Ce dernier accepte de jouer le jeu afin de se débarrasser de la présence non désirée de la jeune femme, et, lorsqu'ils arrivent tous les trois à la gare, Marie 2 monte dans un wagon avec lui. Au moment où le train démarre, elle saute du transport en marche et abandonne l'homme à l'intérieur. Lorsqu'ils sont à table, au restaurant, nous savons, de ce fait, pertinemment ce qui va arriver aux hommes qui les accompagnent. Henri Bergson écrit que « *le dupé fait rire*⁸⁰ ». Les jeunes femmes se comportent tels des enfants qui s'amuse, et les hommes sont, à leurs yeux, des jouets. Le potentiel comique de la situation proviendrait, selon l'auteur, du fait que :

« par instinct naturel, et parce qu'on aime mieux, en imagination au moins, être dupeur que dupé, c'est du côté des fourbes que se met le spectateur. »⁸¹

Vera Chytilova, interrogée sur ce film, dit qu'il s'agit d'une « *ironie positive*⁸² ». Ce duo comique sert la dimension parabolique des *Petites Marguerites*. La parabole, qui découle de l'allégorie, a traditionnellement des prétentions morales et religieuses. Certains films de la période concernée se nourrissent de symboliques judéo-chrétiennes, tant au niveau scénaristique qu'esthétique, afin de mieux s'en défaire, sinon de les condamner. Ces jeunes femmes, en plus de consommer à outrance tous les plaisirs qui s'offrent à elles, sont des contrepoints de la représentation traditionnelle de la femme. Elles sont des archétypes, puisant

⁸⁰ *Le Rire – Essai sur la signification du comique*, Henri Bergson, *Ibid*, p.59.

⁸¹ *Ibid*.

⁸² « Entretien avec Vera Chytilova par Serge Daney » *op.cit*.

dans les représentations de la femme à la fois religieuses, publicitaires ou même cinématographiques.

Au début du récit, après qu'elles aient décidé de se pervertir, elles dansent devant un pommier avant de croquer l'un de ses fruits, renvoyant évidemment à la figure d'Eve dans les récits bibliques. Comme si elles matérialisaient leur insoumission aux règles de vie, en même temps qu'elles annoncent la suite du récit. Tout au long du film, les pommes apparaissent sous différentes formes, de différentes manières, mais sont toujours dévorées par les jeunes femmes. Vera Chytilova utilise des symboles qu'elle use à l'excès, jusqu'à ce qu'ils perdent tout leur sens. C'est notamment de cet excès que le rire peut naître, en cela qu'il annule le temps de l'œuvre des symboliques pourtant bien ancrées dans l'imagerie collective.

Leur prénom, Marie, lui aussi, renvoie à la religion chrétienne. Elles en changent parfois : Marie 1, lorsqu'elle rend visite à l'un de ses prétendant, s'appelle Juliette. Nous songeons évidemment à l'héroïne shakespearienne, éperdue d'amour pour Roméo. Juliette est vertueuse, elle aime passionnément. Marie 1 joue du désir de l'homme, mimant sa fragilité, que l'on suppose fausse, en se cachant le corps avec les tableaux de son hôte. Il collectionne des papillons épinglés sur des planches de bois. Ces insectes sont à la fois décorations et trophées de chasse. Vera Chytilova fait clairement une analogie entre Marie 1 et les tableaux de l'entomologiste. À la manière de ces insectes accrochés au mur, d'un tableau, d'une œuvre, la femme est filmée de façon à être embellie. Le montage alterne avec vivacité des plans de papillons accrochés au mur et des plans de la jeune femme se déshabillant. La photographie (là encore à la charge de Jaroslav Kucera, qui était par ailleurs son compagnon) de ces plans rappelle l'univers publicitaire, notamment lorsqu'il s'agit de parfum ou de lingerie. La femme est souvent dénudée et ses formes sont ainsi mises en valeur. Marie 1 apparaît, en analogie avec ces papillons, comme un objet de valeur que l'on expose. Cela se retrouve dans la majorité des plans du film. À un moment, les deux femmes descendent des escaliers sur un tapis rouge, souriant à tout va et dévoilant leurs vêtements et leurs accessoires. Il n'est pas inintéressant de savoir que Vera Chytilova, avant d'intégrer l'école de cinéma pragoise (la FAMU), était mannequin. Peut-être se révolte-t-elle contre un monde qu'elle connaît bien et une imagerie collective, c'est-à-dire une divinisation d'un certain type de corps féminin qui se déploie dans les rues, à la télévision ou dans les magazines.

Croisement de regard : la publicité dans les années soixante.

En 1954 est créée la première agence tchécoslovaque de publicité d'après-guerre, l'Entreprise de publicité du commerce d'État (Reklamni podnik staniho obchodu). En 1955, dans un esprit de revalorisation de la publicité (depuis 1954 d'autres agences sont ouvertes dans le pays), une revue spécialisée est fondée : *La publicité dans l'économie socialiste (Reklama v socialistickem hospodarstvi)*. Puis, au fil de la décennie, l'État considère la publicité comme un moyen de propagande privilégié, et incite les producteurs à travailler de paire avec ce médium. En ce sens, Bradley Abrams écrit :

« Les publicitaires virent – et furent encouragés à voir – dans les questions économiques et commerciales le cœur de leur métier, bien que ces dernières aient alors été énoncées en termes de création « d'un mode de vie socialiste » reposant sur les bénéfices matériels prodigués aux Tchèques et aux Slovaques.⁸³ »

D'après l'auteur, la publicité en Tchécoslovaquie, à usage propagandiste⁸⁴, visait à légitimer la politique gouvernementale en mettant en valeur le pouvoir de consommation des citoyens. Puisque le pays évoluait positivement d'un point de vue économique, la logique voulait que la population ne pouvait et ne devait en contester le pouvoir et ses applications⁸⁵.

Nous l'avons dit, Vera Chytilova a été mannequin un temps, et, dans ce film, elle fait de nombreuses fois référence au milieu et à l'imagerie publicitaires. Depuis les débuts de la publicité, on a souvent remarqué que la femme était utilisée comme un objet plutôt que comme un sujet, à l'exception peut être des campagnes publicitaires pour l'effort de guerre. À la fin des années cinquante, la publicité, qui était alors le fait des peintres et des illustrateurs,

⁸³ « *Reklama ou Propagace ? Les vicissitudes de la publicité socialiste en Tchécoslovaquie communiste* » de Bradley Abrams, p.112 in *Vie quotidienne et pouvoir sous le communisme. Consommer à l'Est, op.cit.*

⁸⁴ Dès la fin de la Seconde Guerre mondiale, le président Edouard Benes nationalise toutes les entreprises de plus de 500 employés. De fait, les publicitaires travaillaient majoritairement pour des entreprises nationales, et ainsi, logiquement, pour l'État. À ce propos, Bradley Abrams écrit : « *Les publicitaires se trouvèrent alors contraints de travailler à la fois pour le secteur privé et pour le secteur public, ce qui ne fut pas sans nourrir une certaine confusion sur leur rôle : devaient-ils servir la société (en se concentrant sur le seul secteur socialiste de l'économie) ou les patrons du privé en favorisant l'écoulement de leurs produits ? Cette contradiction apparente n'échappa pas à la population et, dans l'enthousiasme des premières phases de construction du socialisme, de plus en plus de personnes en vinrent à voir dans la publicité « un vestige du capitalisme superfétatoire dans la nouvelle république refondée »* » L'auteur cite Pavel Hornak, *Théorie de la propagace*, Bratislava, Univerzita Komenského, 1984, pp.55-56. À la fin des années cinquante, ce sont toutes les entreprises de plus de cinquante personnes qui sont nationalisées. *Ibid*, p.113.

⁸⁵ Cependant, à la fin des années soixante-dix, des restrictions budgétaires réduisirent le pouvoir d'achat des citoyens. Les publicitaires devaient changer leur mode de communication, valorisant plutôt « *les avantages sociaux du socialisme – la sécurité de l'emploi, un niveau de vie stable, le temps libre, etc.* » *Ibid*, p.112.

passé du côté de la photographie. En Occident, les hommes chevauchent des chevaux dans des endroits périlleux pour Marlboro, en même temps que la voiture, le rasoir électrique ou la télévision deviennent vite des arguments de vente pour ceux désireux de séduire de jolies femmes. Bradley Abrams écrit que depuis la fin des années cinquante, et jusqu'au Printemps de Prague, la production de réclames (affiches, clips télévisuels etc.) en Tchécoslovaquie augmente et se développe. En 1957, année de la première publicité télévisuelle, un pôle spécialisé dans les spots publicitaires est créé au sein du studio de production cinématographique tchèque. L'auteur ajoute :

« Sur le plan institutionnel, une Commission gouvernementale interdépartementale fut créée, qui supervisa les activités publicitaires jusqu'en 1966.⁸⁶ »

La décennie est donc propice à l'effervescence de publicités et c'est notamment dans ce contexte que Vera Chytilova s'inscrit en tant que réalisatrice. Son esthétique parfois publicitaire, couplée à des personnages chaotiques vient, peut-être, là encore, en contre-point de ce projet national.



Photogramme 6



Photogramme 7

Ces photogrammes renvoient bien à une iconographie publicitaire traditionnelle. [6] En plus de faire écho à la publicité, cette image est clairement inspirée par une iconographie religieuse. Cette pomme, c'est Eve au jardin d'Eden. La lumière, le maquillage et le costume rendent outrancier le projet publicitaire, dénonçant de cette façon ses procédés. [7] A la manière d'un jeu, les deux femmes descendent de larges escaliers, débarquant du haut du champ jusqu'à arriver à un plan américain. Le tapis rouge participe lui aussi à une imagerie publicitaire. On pense aussi aux défilés de mode, alors que les personnages arborent leurs sacs et sourient excessivement en regardant autour d'elles.

Nous avons écrit plus haut que ce cinéma pouvait se penser au regard des notions de contre-cultures occidentales. En ce sens, nous pouvons ajouter que la jeunesse des années soixante, grande en nombre, entend se réappropriier le monde dans lequel elle évolue. Elle

⁸⁶ *Ibid*, p.117.

serait caractéristique d'une émancipation collective en même temps que d'un individualisme farouche. Cette période est aussi celle du *pop-art*. Aux débuts des années soixante, Andy Warhol peint *210 Coca-Cola Bottles* et *Marilyn Diptych* (1962). Deux façons de récupérer des principes publicitaires au profit de l'art. Peut-être la réalisatrice s'en inspire-t-elle, et cette influence serait marquée notamment par l'usage de filtres de couleurs rappelés plus haut, comme le peintre étatsunien l'eut fait avec sa *Marilyn*. Elle témoigne en tout cas d'un changement social et comportemental, que ce soit au niveau de ses personnages ou de son usage formel du cinéma. En 1962, la marque de lingerie *Rosy* invente la première publicité sans que le produit soit visible. Une rose suffit, posée au niveau de la poitrine, à incarner l'idéal féminin (par ailleurs, il faudra attendre 1967 pour qu'un homme soit photographié nu pour une réclame). Ceci n'est qu'un exemple, la femme étant souvent associée aux fleurs. Une femme doit être belle, comme le sont les fleurs, et c'est la femme qui, lorsqu'elle est jeune et désirable, a le privilège d'en recevoir. Le choix du titre *Sedmikrasky*, qui signifie « *Marguerites* », y fait peut-être allusion.

A la moitié du film environ, les deux jeunes femmes brûlent l'intérieur de leur appartement. Par ce geste, elles brûlent tout ce que nous avons nommé plus haut : la religion et la publicité. La première se retrouve sur le lit, incarnée par les pommes, et par la bande-son : la scène est doublée d'un chant religieux. La seconde est représentée sur le mur de l'appartement, où l'on aperçoit un portrait de femme, sans doute photographié pour vendre des cosmétiques. Dans la suite de la séquence, les deux Marie dévorent tout aliment de forme phallique, après les avoir découpés. Gloutonnes, elles se défendent d'une emprise masculine qui renvoie à leur société patriarcale, et la surconsommation dont elles font preuve aspire là encore à renvoyer le propos à la publicité. Car le but premier d'une réclame est évidemment d'inciter à la consommation.

Ces deux personnages consomment, volent, jusqu'à la séquence clé du banquet. Les deux protagonistes arrivent dans une grande salle où un buffet est installé. La pièce est vide mais semble prête à accueillir de nombreux invités. Sans hésitation, elles goûtent à tout, avant de dévorer puis de piétiner les aliments. Elles ne mangent pas par faim mais par plaisir. Un parallèle évident est fait avec le cinéma burlesque. Déjà parce qu'elles gaspillent outrageusement de la nourriture, parce qu'elles détruisent la vaisselle, et enfin parce qu'elles se lancent des tartes à la crème au corps et au visage. Elles dansent ensuite sur la table et ses mets, avant de monter sur un immense lustre qui surplombe la pièce. Voluptueuses, elles se balancent sur cet objet qui caractérise bien leur volonté de luxure, ainsi qu'une société qui

encourage à l'acquisition de biens matériels. Le lustre tombe et les jeunes femmes aussi. Un effet de montage les figure remonter à la surface de l'eau. Elles se noient et appellent à l'aide. Leur chute est celle de la société, mais nous pouvons également faire un lien avec un usage de la femme au cinéma : à la manière de certains rôles de Marlène Dietrich ou des danseuses de cabaret de John Ford, la femme, lorsqu'elle est manipulatrice et cupide, doit faire rédemption puis mourir. La morale les rattrape et elles doivent réparer leurs fautes. Couvertes de papier journal, comme si des censeurs s'étaient improvisés costumiers, les deux Marie remettent en place le buffet.

Ce film s'inscrit dans une dynamique contestataire, moderne et iconoclaste. On y détourne et brûle les figures iconiques féminines (qui ont trait à la publicité, à la mode), et on y coupe des figures phalliques (société patriarcale). Le propos du film, quelque peu confus, évoque l'implosion d'un système ou d'un mode de fonctionnement favorisant « l'indifférence » et « l'individualisme ». Cette confusion est sans doute due à celle du gouvernement. L'étude sur le marché publicitaire tchécoslovaque de Bradley Abrams, ainsi que toutes celles faites sur le pays en période communiste, mettent en exergue l'approche capitaliste des entreprises, mêmes étatiques, malgré la propension de l'État à s'en défendre. Lorsque Vera Chytilova déplore des excès de consommation, peut-être cela renvoie-t-il à une réalité nationale. L'historien, lorsqu'il tente de comprendre le passage de la *Reklama* à la *Propagace*, met en évidence les nécessités économiques et celles de soumettre la population à la politique du gouvernement. La plupart des publicités, dans les années cinquante et soixante, nous l'avons dit, visaient à édifier le socialisme et à encourager les citoyens dans la croyance du Parti. La publicité édifiait l'ordre et l'obéissance ; la réalisatrice, l'anarchie et une totale liberté de mœurs.

D'après Serge Daney, Vera Chytilova a eu des « *moyens considérables* » pour l'élaboration et le tournage de ce film. L'auteur poursuit en remarquant une volonté de filmer « *la folie après l'austérité, l'arbitraire faisant suite à la rigueur, une orgie de couleurs après les gris.* » L'une des approches du film, qui réunirait les autres, pourrait questionner la vie après une période de soumission à l'état et ses règles. Comment se réapproprier un espace de vie, un sentiment de liberté ? Cela se perçoit à la fois au niveau de l'expression artistique et plus précisément cinématographique, ce que fait la réalisatrice et son équipe en détournant complètement les principes narratifs traditionnels ; mais également au regard des personnages, qui réorganisent le monde selon leurs désirs et leurs pulsions. On retrouve cette idée dans *Les Oiseaux, les orphelins et les fous* (Juraj Jakubisko, 1969), où les trois

protagonistes ne survivent que grâce à leur folie, comme en réaction à une société trop cruelle. Toujours d'après les mots du théoricien et critique de cinéma français :

« Le dérèglement de tous les sens, c'est bien s'il y a à l'origine des idées à dérégler. La perversion (par exemple, le pickpocket de Bresson), c'est vivre volontairement à l'envers du monde parce qu'on a décidé que l'endroit des autres était déjà l'envers. »

Si l'on suit cette proposition, ainsi que notre réflexion, Vera Chytilova porte peut-être un regard pessimiste sur le monde et son organisation, tout en s'en dégageant. Si l'on considère sa précision quant au terme de « scepticisme »⁸⁷, nous pouvons déduire que les deux personnages qu'elle érige en icônes sont les contre-points d'une société manipulée. Des éléments libres dans une société enfermée dans des dogmes : c'est là que se situerait le scepticisme de la réalisatrice. Comment forger un sentiment communautaire au sein d'une population abîmée par différents jougs dogmatiques, nous les avons vus, et comment évoquer la notion de solidarité lorsqu'elle a été le porte-étendard d'un système dépourvu de toute empathie ? Quels moyens envisager pour donner des limites à l'individu sans piétiner sa liberté créatrice, ses désirs humains et ses besoins ? Le but du film serait, d'après Vera Chytilova, de prévenir le spectateur du danger de l'indifférence. À un moment dans le film, les deux Marie croisent un paysan. Il ne les voit pas et elles s'en inquiètent aussitôt : « *Existons-nous ?* » Ce questionnement revient dans une autre scène où Marie 2 avertit Marie 1 : « *tu n'as pas de travail, tu n'existes pas !* » Dans les deux cas, il s'agit pour elles d'exister aux regards de l'autre et de la société. Et, en contrepartie, il s'agit pour la société et ses composantes d'exister aux yeux des deux personnages.

Ces jeunes femmes qui incarnent l'image de la femme dans la société au regard des arts et de l'Histoire, mais également au regard de l'icône féminine pensée par la religion, font rire par leurs excès. Cet apport du burlesque au récit, nous l'avons dit, joue un rôle important. La photographie du film, très colorée, excessive elle aussi, apporte au comique une transcendance inhabituelle. Un peu comme chez Milos Forman, le rire est parfois neutralisé par le sentiment de dégoût que peuvent produire certaines scènes, comme le gaspillage de nourriture. Les plans finaux (et introductifs), qui sont des plans de bombes qui explosent, sont associés à une dernière phrase inscrite en superposition : « *Ce film est dédié à ceux qui ne s'indignent que de la salade piétinée* ». Au-delà du traitement absurde des situations, ces

⁸⁷ Vera Chytilova, interrogée dans les *Cahiers du cinéma* par Serge Daney, exprime son désaccord avec une vision « pessimiste » du film et y préfère le terme de « scepticisme ».

plans et ces mots accusent le principe de morale. La séquence du buffet, où les deux personnages gâchent quantité de nourriture, a été l'argument pour censurer le film. Peut-être, dans cette phrase finale, Vera Chytilova y répond-elle, ou bien les derniers mots préexistaient à cette attaque. Dans les deux cas, elle remet en question le regard du spectateur. Elle l'accuse même : car la scène du buffet encourage une réaction de répulsion chez le spectateur, réaction aussitôt reprise et condamnée par la fin du film.

3. *Des trains étroitement surveillés*, Jiri Menzel, 1966 : l'anti-héros.

Des trains étroitement surveillés, réalisé en 1966, est adapté d'une nouvelle éponyme de Bohumil Hrabal (1964). Le film suit les aventures de Milos, interprété par Vaclav Neckar, nouvellement salarié dans une gare durant la Seconde Guerre mondiale.

Dans les films de guerre traditionnels, elle est souvent présentée comme nécessaire à la population. Selon les époques, les films participent à l'effort de guerre national. Les protagonistes sont des soldats qui risquent leur vie pour des exploits guerriers et qui travaillent en groupe, au nom de la patrie. Ces films sont pour la plupart manichéens, l'ennemi étant le mal incarné. Dans *Trains étroitement surveillés*, les auteurs mettent en scène un protagoniste qui n'a rien d'un soldat vertueux. Il travaille à la gare, et son but (qui est plus celui des autres que le sien), présenté comme un peu pitoyable, est d'en être le sous-chef. Le récit se situe durant la Seconde Guerre mondiale. Nous l'avons vu plus haut, avec les films *Vive la République !* et *Les Diamants de la nuit*, cela permet de traiter d'un autre régime autoritaire, cette fois contemporain au film. Dans l'exposition du récit, un représentant nazi tchèque, Zdenicek, vient dans la petite gare afin de réquisitionner le lieu, stratégique, où les employés devront surveiller les trains. Lorsqu'il explique les enjeux militaires, Zdenicek rend la guerre impitoyable et incompréhensible. L'effort de guerre n'est pas volontaire, il est forcé. Les personnages sont menacés de prison à perpétuité ou de mort s'ils refusent leur mission. Matthias Steinle précise à propos de la guerre :

« ce sont les média qui transforment l'événement destructeur en un acte civilisateur, en donnant une structure à la guerre qu'elle ne possède pas⁸⁸ ».

⁸⁸ Matthias Steinle lors d'une conférence au Forum des images, « Le burlesque s'en va-t-en guerre », le 24 septembre 2014.

Jiri Menzel et Bohumil Hrabal construisent leur récit à l'inverse de ce procédé, et rendent la guerre absurde et vulgaire. Cela passe par l'usage de gags ainsi que par la construction des personnages.

Milos est la figure même du anti-héros. Jiri Menzel le pense dès le casting, et dit qu'il choisit des « *visages vulnérables* »⁸⁹. Vaclav Neckar est un jeune homme qui n'a pas le physique, *a priori*, des jeunes premiers de cinéma (même si l'acteur est un chanteur populaire de Tchécoslovaquie dans les années soixante). Dans le burlesque, l'amour a une place prépondérante. Les soucis amoureux sont souvent le lieu d'incompréhensions et de maladresses. Dans le film, c'est l'amour, le désir et l'acte sexuel qui sont le vecteur de scènes comiques. Jiri Menzel érotise les rapports humains de sorte que cela dépasse tout enjeu militaire. Milos a des problèmes liés à sa sexualité naissante, qu'il peine à maîtriser. Son vrai dessein, d'ailleurs, se situe ici. Le personnage de Milos rappelle ainsi un enfant qui « *prend au sérieux une tâche apparemment au dessus de son âge*⁹⁰ », un être qui n'est pas encore en adéquation avec son corps. Jiri Menzel et Bohumil Hrabal avant lui s'attaquent à l'image du héros de cinéma, surtout dans un film de guerre, souvent viril et séducteur. Sa précocité le complexe et il tente de se suicider. Cette tentative, inaboutie, le rend encore plus ridicule aux yeux des autres personnages. De plus, il ne devient résistant que par hasard, et fuit devant un lapin dont on tord le cou, événements qui caractérisent son manque de courage.

Milos, personnage keatonien.

« *Un des signes très particuliers du comique absolu est de s'ignorer lui-même*⁹¹ » Buster Keaton, ainsi que les réalisateurs de l'âge d'or du burlesque, en a tout à fait conscience lorsqu'il construit ses gags. Menzel, si on devait lui octroyer une filiation avec un autre réalisateur, s'inspirerait particulièrement de ce dernier. Le personnage de Milos a effectivement beaucoup en commun avec celui que campait pendant l'âge d'or du cinéma burlesque Buster Keaton.

Buster Keaton, figure phare du cinéma muet, s'est principalement fait remarquer par l'impassibilité de son visage. De la même façon, dans le film du réalisateur tchèque, Vaclav Neckar n'exprime rien avec son faciès. Il subit le monde. Cependant, si son visage reste

⁸⁹ Jan Nemeč, interviewé le 2 décembre 2014 dans *cultureaupoing.fr*. Consulté le 14 mai 2015.

⁹⁰ Eric Rohmer à propos de Keaton, cité par Stéphane Goudet, p.66, in *Buster Keaton*, éditions des Cahiers du cinéma, collection Grands Cinéastes, 2007.

⁹¹ *De l'essence du rire, et généralement du comique dans les arts plastiques*, Charles Baudelaire, éditions de la Pléiade.

impassible, son corps réagit toujours trop vivement (ne parvenant pas à maîtriser son désir pour sa petite amie). Lorsque les héros du burlesque parviennent difficilement à maîtriser les objets qui les entourent (bien que Keaton, grâce à son ingéniosité, y parvienne) Milos ne parvient pas à maîtriser son corps. D'après Stéphane Goudet, Buster Keaton, à cause de l'amour ou d'un désir d'amour, souffre et tend vers un « désir de mort ». Milos se taille les veines à cause de son corps qui lui fait défaut.

Francis Ramirez écrit que le corps du comédien :

« apparaît comme non sécable, on n'a pas envie de définir Keaton par un jeu de jambes, de bras, par une démarche, par un port, mais comme un tout, un bloc, un corps complet. C'est, semble-t-il, le sens profond, c'est-à-dire le sens plastique, de cette fameuse impassibilité du visage. Contenant la mimique, fuyant le rictus outrancier et le rire, un tel visage participe pleinement du corps. Il en est le prolongement naturel et non la terminaison expressive. »

Cette citation pourrait s'appliquer à Milos. À la manière de Buster, le personnage tchèque ne pointe pas vers la caricature, il est très timide et ne se montre jamais agressif. Il dégage une certaine pureté et apparaît souvent, dans son jeu, comme un faire-valoir pour les autres personnages. Il est maladroit et plutôt statique, lorsque les autres personnages sont mouvants. Milos ne parle pas beaucoup, il est comme un personnage muet maladroitement inclut dans un film parlant. Son corps, cependant, réagit au contraire trop vivement, comme le marquent au fer rouge ses problèmes sexuels. Il semble être un enfant dans un corps d'adulte, qui subit les caprices de son corps et ne parvient à avoir aucune maîtrise sur lui. Les autres personnages, cependant, ont la parole facile et tranchent ainsi avec le jeune protagoniste. Lorsque Milos est statique, les autres savent exploiter le cadre. Mais bien qu'il semble nouer des liens privilégiés avec le personnage du héros burlesque étatsunien, l'une des dissemblances marquantes est qu'il ne surprend pas par ses talents acrobatiques. Il sera cependant capable d'une prouesse, à la toute fin du film, lorsqu'il s'engage dans la résistance et tire sur des soldats allemands. S'il ne stupéfait pas par une prouesse physique, il met bien son corps en danger. Il est d'ailleurs tué par les soldats allemands.

« Chez Keaton, la réussite sociale est le plus souvent une exigence imposée au héros bien plus que l'expression d'un désir personnel. » Cela se retrouve dans le pré-générique du film de Menzel, où la mère du héros lui met son costume. Les auteurs se moquent de l'ascension sociale. L'uniforme, vecteur de la position hiérarchique du héros, est lui aussi moqué : c'est parce que la scène où il vêt son habit de sous-chef de gare est sublimée (lorsque sa mère lui met sa casquette, un gros plan suit le couvre-chef en même temps qu'une musique encense le

geste) que les auteurs décrédibilisent le protagoniste. Les personnages semblent ainsi sots, et la mère le confirme : « *Rappelle toi bien que tu es d'illustre lignée !* » Cette « illustre lignée », que Milos nous présente en voix off, n'a rien de prestigieux. Un père conducteur de train, accusé par ses congénères de fainéantise parce qu'il a pris sa retraite vingt ans avant eux, ou encore un grand-père hypnotiseur, qui, par héroïsme, meurt écrasé sous les chars du 3^{ème} Reich qu'il pensait pouvoir stopper de ses pouvoirs. Le ton est donné dès le début, et le décor aussi : nous ne quitterons pas la gare et ses alentours.

Pierre Étaix dit, à propos de Buster Keaton, qu'il « *affronte carrément, calmement, sereinement l'adversité. Tous les éléments sont contre lui. Il ne se décourage cependant jamais. Il est héroïque.* »⁹² La filiation avec le personnage de Keaton, si l'on suit cette définition, est parfaitement visible lorsque Milos se retrouve aux mains de soldats nazis dans un train en marche. Le paysage défile derrière lui, par la fenêtre, et nous voyons des êtres vivre au grand jour. Cela rappelle l'une des scènes du *Mécano de la générale* où Buster, qui s'associe aux confédérés lors de la guerre de Sécession, aux commandes d'un train, avance vers un groupe de Nordistes alors qu'en arrière-plan des Sudistes battent en retraite. Dans le film de Menzel, nous connaissons la destination de ces trains et le danger que court Milos se ressent de plus en plus. Mais il reste muet et ne montre aucun signe d'inquiétude. Son manque de réaction laisse pantois, mais c'est peut-être grâce à cela qu'il est finalement relâché. Face à une situation extrême et dangereuse, il reste de marbre, comme s'il était incapable de manifester quelque sentiment. Cependant, comme le montrait Lev Koulechov aux débuts du cinéma, un visage, même impassible, peut devenir démonstratif selon les images avec lesquelles il est mis en corrélation. Ici, le simple train en marche et l'arrière-plan décrit plus haut font sens.

Selon Stéphane Goudet, Buster Keaton, dans ses films, joue du plein et du vide. Dans le cas du film de Jiri Menzel, il s'agit moins de pleins et de vides que d'un jeu sur l'échelle des plans et sur la matière. Les plans rapprochés et les gros plans représentent soit Milos regardant quelque chose qu'il ne devrait pas voir (moments intimes entre d'autres personnages), soit la peau d'un corps nu qu'on tamponne, ou encore le cuir déchiré d'un canapé. En somme, il s'agit toujours de quelque chose de sexuel, ramenant sans cesse à l'esprit du spectateur l'inquiétude première du protagoniste, c'est-à-dire son impuissance et son désir inassouvi.

⁹² Pierre Étaix cité par Stéphane Goudet, p.24, *op.cit.*

Les plans plus larges, quant à eux, créent une sorte de hiérarchisation des personnages et mettent en exergue les différentes couches de narration. Lorsque Milos est sur le quai, il est caché par des trains qui passent entre l'objectif de la caméra et lui. Lorsqu'il est séduit par la jeune contrôleuse, elle est au-dessus de lui, sur le marchepied du wagon.



Photogramme 8

Ce photogramme exprime bien les rapports entre Milos et la sexualité, et entre Milos et les autres personnages. Tandis que son collègue s'est enfermé dans la pièce adjacente avec une jeune femme, Milos est derrière la porte, à son poste, dans l'ombre. Le reste de la pièce est partiellement éclairé, contrastant avec la zone noire où il est assis. Le travail est mis en valeur par l'éclairage, comme s'il primait sur l'individu. La scène qui se déroule hors-champ manifeste sa solitude face à un fort désir amoureux qu'il ne parvient pas à exprimer lorsque tous les autres personnages s'y exécutent. Peu de temps après, dans le film, Milos regarde ce que font les deux personnages par le trou de la serrure. À la façon d'un élan brisé, ce procédé revient tout au long du film, que ce soit par le trou d'une serrure ou par la vitre d'un hublot. La caméra le filme parfois de la même façon : par l'espace laissé par une porte entre-ouverte, Milos reste dans le fond du cadre.

Milos et la guerre

Le film se déroule durant la Seconde Guerre mondiale. Nous pouvons aisément déduire que l'action se situe en Bohême-Moravie. L'endroit où vit Milos est, en effet, sous protectorat allemand. La République tchèque est ainsi devenue le protectorat de Bohême-Moravie. Dans les sudètes, les forces nazies construisent le camp de Theresienstadt, un camp de concentration qui sert de transit. Géographiquement, le pays est un point stratégique dans les procédures de déportation : la Tchécoslovaquie (alors divisée en protectorat et en République slovaque) est limitrophe à la Pologne. Les trains du film, allant de la gauche vers la droite du cadre, sont ceux de la guerre, allant d'Ouest en Est.

Florent de Prévaux, dans son article « Les cinémas polonais et tchécoslovaques de 1945 à 1968 : entre propagande, censure et construction nationale », écrit qu'une grande partie des films produits sous le dogme du « réalisme socialiste » portaient sur la Seconde Guerre mondiale, sur l'occupation et la résistance aux Allemands. Jiri Menzel, qui situe son action

durant cette même période, le fait à contre-emploi : la résistance n'est absolument pas sublimée. Le récit ridicule du grand-père de Milos, qui ouvre le film, en est pour preuve :

« Quand les Allemands franchirent la frontière et marchèrent sur Prague, seul grand-père Guillaume barra la route aux tanks. Il voulait les hypnotiser, les arrêter par la seule force de la pensée. Mains tendues, yeux fixes, il stoppa le premier char et l'armée entière s'immobilisa. Puis le char redémarra et lui écrabouilla la tête. Plus rien ne s'opposait aux armées du Reich. »

« Je suis d'illustre lignée » nous apprend-il avant d'entamer ce récit, comme s'il récitait sagement sa leçon. Il parle avec un ton monocorde, renvoyant là encore au visage souvent impassible de Buster Keaton. Héros malgré lui, la résistance vient à Milos sous la figure d'une femme avec qui il perd sa virginité (nous l'avons dit, c'est là sa véritable obsession). Dans *Mécano de la générale* (1926), Keaton use du même procédé : c'est le désir d'une femme qui pousse son protagoniste à rejoindre le conflit. Keaton, dans ce film, se confrontait à la mort, contrairement à la majorité des films burlesques de cette période. Car l'ennemi n'est pas seulement celui du cinéma burlesque caractérisé par son imbécilité et nombre d'actions ridicules : la réalité de la guerre est autre. Milos se transforme ainsi en héros, mettant sa vie en péril pour malmener un peu l'ennemi. Contrairement à son double étatsunien, Milos meurt, mais à contretemps. D'abord il réussit son exploit, et ensuite, comme un rappel sévère du réalisateur, il se fait tirer dessus. Une autre analogie peut se faire avec Buster : lorsqu'il s'exécute, il n'a pas pleinement conscience de son geste en tant que morceau de bravoure ce qui lui octroie un caractère éminemment sympathique.

Pierre Solin écrit à propos de Josef Tura dans *To be or not to be* d'Ernst Lubitsch (1942) :

« Ses obsessions personnelles lui font perdre de vue les dangers réels, il ne se rend pas compte de ce qu'est l'horreur nazie. [...] Il y a bien, à l'arrière-plan, la gestapo, le camp de concentration, les morts mais Tura n'en a pas conscience.⁹³ »

Un parallèle évident se fait entre le personnage du réalisateur étatsunien et celui de Jiri Menzel. Les obsessions de Milos tranchent avec la réalité du récit. Lorsque les employés de la gare discutent des animaux qui remplissent les wagons de marchandise, le décalage est immense entre le savoir des personnages et celui des spectateurs. L'analogie faite par le réalisateur entre les bêtes et les Juifs qui étaient alors déportés en masse renvoie à l'ignorance

⁹³ « Rire de l'horreur ? Le comique de guerre », Pierre Solin, p.69.

de la population qui y participe malgré elle en même temps que cela rappelle une réalité horrible à ceux qui regardent.

« C'est affreux comme les Boches traitent le bétail. La moitié est morte. J'ai vu une vache avec un veau mort qui lui pendait au derrière à moitié pourri. – Les Boches sont des cochons. Les bêtes le sentent. L'autre jour, on chargeait un taureau. Je croyais qu'il allait tout casser, alors j'ai sorti mon couteau et je lui ai crevé les yeux. Après, il était doux comme un agneau. – J'ai vu trois wagons de brebis presque mortes. Elles se mangeaient la laine entre elles. – Les Boches sont des cochons.⁹⁴ »

Ces paroles sont alternées avec des plans de Milos regardant par les fenêtres du train les jeunes infirmières s'habillant. La guerre est encore une fois mise au second plan, ce qui permet d'échapper au tragique. Le parallèle fait rire, et c'est ce qui permet aussi de rire du double décalage des employés de gare : entre ce qu'ils disent et ce que nous voyons ; puis, dans un second temps, entre ce qu'ils disent et ce que nous savons. Pourtant, cette scène parvient à être comique, justement dans ce décalage. Nous nous sentons aussitôt supérieurs aux personnages et nous rions de leur ignorance. Si le comique de situation fonctionne ici, c'est parce que les personnages qualifient tout de même les nazis d'êtres odieux. Le scénario est ainsi pardonné. Dans le même ouvrage, Pierre Solin poursuit, page 165 :

« Ce ne seraient alors ni la guerre ni l'horreur qui feraient rire, mais l'effort pour ne pas s'y laisser prendre. Ce qui revient tout simplement à dire qu'un film comique refuse, plus ou moins ouvertement, d'accepter les institutions, les événements et les individus de la manière qui semble normale à tout le monde, y compris à ses propres spectateurs. »

Le film est construit comme une boucle. On relate d'abord les tentatives ratées de ces ancêtres, parmi lesquels un grand-père qui espérait, dans un acte de résistance, stopper la guerre et qui perd ainsi la vie. Très vite dans le film, on se recentre sur l'obsession sexuelle de Milos, c'est-à-dire ses expérimentations ratées et sa tentative de suicide. Il parvient ensuite à partager un moment intime avec une femme, et il tire finalement sur des soldats allemands avant de mourir. Ces deux derniers épisodes viennent, à la manière d'exploits inattendus, contrer les premiers. Le film est un rite initiatique où Milos passe d'une figure naïve à celle d'un homme. La mort, quant à elle, met un terme au récit. Cet acte de résistance bouscule toute la communauté associée à Milos, et une tempête qui les bouscule le figure à l'écran. Bien qu'il meure, il rejoint le camp des valeureux, de ceux dont on aime saluer la mémoire.

⁹⁴ Ces dialogues interviennent à la trentième minute du film.

Milos n'agit pas, il subit. Il est mené à agir par d'autres personnages. Les choses, les gens agissent pour lui et forcent sa témérité, à la manière d'Andula dans *Les Amours d'une blonde*. Souvent, le personnage burlesque « détermine la mise en scène du film qui se met alors au service d'une façon particulière de se faire voir, d'être et de se mouvoir⁹⁵ ». Les autres personnages des *Trains étroitement surveillés* ont peut-être plus d'importance que les personnages secondaires du burlesque traditionnel, et le rire peut naître de leurs attitudes sans pour autant que Milos y participe. Milos tient du burlesque mais n'est pas un personnage burlesque, dans le sens où il ne dessine pas tout le film. Cependant, comme dans le burlesque, lorsque Milos est à l'écran, sa façon d'agir est particulière et insolite. Chez Menzel, cet insolite découle tant du personnage de Milos que du cadre et du montage.

Lors d'un entretien avec Claude Poizot, Milos Forman dit :

« Si vous parlez d'ironie, d'une certaine veine comique dans les films tchèques, il faut en saisir le lien avec l'ensemble de notre héritage culturel, séculaire et populaire, dans notre littérature, notre théâtre, puis notre cinéma. Cette tradition reflète une sorte de résistance intellectuelle de cette petite nation contre les dominations étrangères. L'Empire austro-hongrois, les Nazis, et les autres... Pour survivre quand on est petit, on ne se protège pas par la force mais par l'humour. Les comédies tchèques viennent de là. »

Selon Baudelaire, le comique absolu associe le tragique et le comique. Il serait une réaction opposable à une certaine vision du monde : c'est un sursaut devant la vision du désastre, une réponse physique violente à l'angoisse. Le comique absolu serait une lecture comique d'une réalité qui est loin de l'être, tendant de ce fait vers la dérision. Ce mot est souvent employé afin de décrire les arts tchécoslovaques. L'histoire de leur pays est peu encline au rire, c'est pourquoi l'autodérision et l'absurde paraissent être deux moyens nécessaires à sa digestion. À ce propos, Pierre Étaix écrit :

« la véritable fonction du comique [est de] pouvoir tourner en dérision tout ce qui nous blesse et tout ce qui nous attaque.⁹⁶ »

Parmi les trois films que nous avons étudiés, *Les Petites Marguerites* est le seul à tenir évidemment du burlesque tel que le définissent Petr Karl ou Emmanuel Dreux : des corps

⁹⁵ *Le Cinéma burlesque ou la subversion par le geste*, Emmanuel Dreux, éditions L'Harmattan, 2007, p.87.

⁹⁶ *Entretien avec Pierre Étaix*, p.227, in *Le Genre Comique*, textes réunis par Christian Rolot et Francis Ramirez, Centre d'Étude du XX^e siècle, Université Paul Valéry, 1997.

filmiques qui inventent le film à mesure du récit, des personnages au centre de toutes les actions dont les attitudes relèvent toujours – ou presque – de l’insolite. Chez Forman, nous l’avons vu, les situations comiques naissent des personnages secondaires (les soldats au bal, les interactions entre les parents du jeune homme et ce dernier) et Andula est à la fois actrice et spectatrice. Chez Menzel, Milos est un personnage comique mais qui s’échappe parfois du film pour laisser vivre les autres personnages, eux aussi au potentiel comique, sans qu’il y ait nécessité que le protagoniste interagisse avec eux de quelque façon. Pourtant, tous les trois recèlent de scènes comiques et burlesques, tant au niveau de la mise en scène que des personnages. Ces films, par l’humour, contextualisent leurs récits dans une Tchécoslovaquie mouvante mais encore abîmée par la guerre, par les différents régimes autoritaires qui la dirigèrent et par une incompréhension liée d’une difficulté d’existence d’une partie de la population.

« *Notre rire est toujours le rire d’un groupe* », écrivait Henri Bergson⁹⁷. Le cinéma tchécoslovaque, qui use du rire, s’adresserait-il plutôt à ceux qui partagent son histoire nationale ? Un spectateur non averti pourrait se laisser aller au rire facilement, lors des scènes comiques ou burlesques que nous avons mentionnées. Cependant, les nombreux parallèles avec leur société et leur histoire sont souvent camouflés par ce rire, et ne percent que rarement l’écran. Lorsque la conscience politique et sociale traverse le regard du spectateur, le rire change de ton.

B. Satire

Selon le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, la satire est un « *écrit dans lequel l’auteur fait ouvertement la critique d’une époque, d’une politique, d’une morale ou attaque certains personnages en s’en moquant.* » Cela vaut aussi pour le cinéma, et les films que nous aborderons dans ce chapitre en sont des exemples. D’après Roger Zuber, la satire, chez l’auteur qui en use, serait un « refus d’être complice⁹⁸ ». Précédemment, nous avons vu qu’une partie du cinéma tchécoslovaque des années soixante était très marqué par l’histoire et la politique du pays. Les deux films que nous allons étudier dans cette partie, *La Fête et les invités* et *Alouettes, le fil à la patte*, ont la particularité d’allier les nouvelles formes

⁹⁷ *Le Rire – Essai sur la signification du comique*, Henri Bergson, *op.cit.*

⁹⁸ « SATIRE », Roger Zuber, *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 5 janvier 2016.

apportées par ce cinéma, l'usage du comique et de l'absurde, tout en désignant plus évidemment leur pays, comme le faisait Karel Kachyna dans *L'Oreille*.

1. *Alouettes, le fil à la patte*, Jiri Menzel, 1969 : la résistance dans la parole

Au début des années cinquante, un groupe évolue dans un camp de travail. D'un côté, il y a des hommes qui ont perdu leur emploi avec l'arrivée du communisme. Ils étaient professeur de philosophie, crémier, procureur, ou encore musicien. De l'autre, ce sont des femmes qui ont tenté de fuir le pays. Parmi les travailleurs du camp, Pavel, le plus jeune, semble incarner une certaine insouciance et une grande naïveté conjuguées à un fort désir de justice. Ce dernier est amoureux de Jitka, une détenue. Les barreaux qui les séparent rendent difficile la parade amoureuse du jeune homme. Finalement, ils se marient.

Cette fois, Jiri Menzel ne camoufle pas l'aspect critique de son film. Il est frontal, quoique les faits narrés aient eu lieu une vingtaine d'années avant le tournage. Le régime a changé mais le réalisateur est toujours dans un pays communiste associé au bloc de l'Est. Aussi, quel usage pour le comique ? D'abord, à la manière des autres films que nous avons analysés, le comique allège le récit qui, autrement, relèverait du pur mélodrame. Mais cette fois s'y ajoute un pan plus ouvertement moqueur. *Alouettes le fil à la patte* est construit sur deux sortes de production du rire : un comique de situation et un comique satirique.

Nous avons déjà abordé le premier, par exemple, dans l'analyse des *Amours d'une blonde*. Il y a la situation immédiate qui implique les personnages, une maladresse qui entacherait le bon déroulement d'une action ; puis le second plan, c'est-à-dire la réalité sociale dans laquelle évolue les personnages. Un rire à deux couches qui participent d'un tout.

Le décor aussitôt installé, Jiri Menzel, comme il le faisait dans *Trains étroitement surveillés*, intègre des histoires d'amour ou de simple attirance. La principale concerne Jitka et Pavel, interprété là encore par Vaclav Neckar. Elle sera à la fois le lieu de chagrins et de comique mais, cette fois, le comédien s'émancipe de la figure de Buster Keaton. La difficulté d'entreprendre une relation amoureuse réside seulement dans les interdits posés par le règlement du camp. Lorsqu'il se marie enfin avec Jitka, Pavel est seul à l'église. C'est la tante

de Jitka qui donne la bague. Un effet de caméra simule jusqu'au dernier moment la présence de la jeune fille, ce qui rend l'apparition de la suppléante d'autant plus comique. De cette séquence découlent de nombreux gags. L'absence de Jitka est due à son emprisonnement dans le camp qu'elle ne peut quitter avant six mois. Le film se termine d'ailleurs sur Pavel qui, le jour de leur lune de miel, est emprisonné pour deux années. Jitka est libérée mais l'obstacle de leur amour demeure les barreaux. Ce que Jiri Menzel nous raconte avec noblesse et poésie, avec absurde et burlesque, aurait tout à fait pu être traduit dans un mélodrame au ton bien grave.

Le professeur de philosophie récite par deux fois Emmanuel Kant, et il est celui auquel les autres se réfèrent lorsqu'il s'agit de penser. Mais à chacun de ses bons mots, il est victime d'une maladresse, à la manière du burlesque. Ce comique de répétition permet de descendre l'homme lettré de son piédestal. Il est commun, et il a besoin des autres pour l'aider. À un moment du film, il le commente pendant que ses amis le relèvent : *« C'est ça la glorification de l'homme ! Il ne voit que les idées et butte sur la première merde. La victoire n'est faite que d'emmerdements ! »*. Les causes de ses maladresses sont toutes liées au camp, comme si le lieu l'empêchait d'être librement. Ces deux exemples témoignent du caractère empathique et bienveillant des scènes comiques. Les personnages qui en sont l'objet ont toute la sympathie du spectateur dont le rire est bienveillant.

La satire, dans le film, intervient principalement par la parole. Amené, dans l'exposition, par l'absurdité qu'étaient ces camps de travail forcé et de « rééducation », le rire naît de l'immense décalage entre les propos des uns et le vécu des autres.

Au début du film, le référant du camp dit être le *« seul ouvrier d'origine »*. Il poursuit ainsi :

« Voici le dépôt de ferraille où commence la production d'acier. Tout ce que vous voyez ici, nous le refondrons en acier noble. Avec cet acier, nous ferons des tracteurs pour nos champs, des lavabos pour nos bleus de travail. Notre brigade de travail : tous d'anciens bourgeois. Eux aussi, nous les refondrons pour faire des hommes nouveaux. »

Les travailleurs sont ainsi assimilés à des débris qu'il faut recycler, à des vieilleries qui se rapportent à un ancien monde. Cette tirade est adressée à un journaliste venu tourner un reportage pour les actualités. La scène rappelle *Du courage pour chaque jour* où un reporter venait faire un travail similaire. Dans les deux films, les journalistes ont déjà écrit les mots que chacun devront dire. Les réalisateurs pointent du doigt la propagande et nous en montrent les artifices.



Photogramme 9 ; « *L'acier est le sang du plan quinquennal* »

Le reportage est entièrement mis en scène. Tout est écrit, et le décor est modifié pour les besoins de la propagande. On installe alors des petits pots de plante autour des travailleurs. On demande à Pavel et à Jitka de se placer côte à côte, représentant ainsi un amour édifié par le socialisme. Mais, bien qu'ils se séduisent, les règles du camp les empêchent d'être en couple. Au milieu des débris, le décor fait tache. Le rire naît déjà de la mise en scène du plan. Car évidemment, pour les spectateurs du film, les touches de verdure ne suffisent pas à occulter l'amas de déchets en arrière plan. Les journalistes, en s'évertuant à embellir le lieu, ne font qu'en accentuer la laideur.

À la moitié du récit, une enseignante visite l'endroit avec un groupe d'élèves d'une dizaine d'années. Elle raconte, s'adressant parfois aux enfants, parfois à la caméra :

« La situation s'aggrave à cause des impérialistes qui utilisent à leur profit les réactionnaires du pays. [Elle pointe du doigt les détenues, qui, derrière leurs barreaux, la regardent avec des visages paisibles et de jolis sourires] Regardez-les, ces odieux visages d'impérialistes. La bête du fascisme ne dort pas. Leurs sales gueules dans nos jardins fleuris. Sans armes, ils nous attaquent à travers ces monstres qui voulaient fuir le pays pour rejoindre les patrons. Tenez-les à distance ! Pas de contact, comme ce jour, où un type de la brigade a engrossé une détenue. Quelle honte ! [Elle passe la main dans les cheveux d'un élève] Mettre au monde une nouvelle âme pourrie, empoisonnée par le capitalisme. Nous sommes trop gentils. Au travail, l'enthousiasme disparaît. »

Le décalage qui se situe entre le discours de la femme, sa gestuelle et les personnes qu'elle accable crée du comique. Un comique de mot et de situation : les « sales gueules » sont les visages des jeunes femmes dont nous suivons les histoires et pour qui nous avons de la sympathie. De même pour les travailleurs auxquels nous nous identifions. Le professeur de philosophie, aussitôt le discours terminé, perché sur un tas de débris, répond à cette invective :

« Cela ne m'étonne pas. Le plus grave est que les hommes disparaissent aussi. Pas les hommes abstraits, les hommes concrets. »

Ces mots sont peut-être à entendre comme un cri du cœur : les hommes abstraits, issus du stakhanovisme, que l'on souhaite parfaits en tous points, n'existent pas et n'existeront jamais. Mais les hommes concrets, que l'on méprise, que l'on malmène, eux existent bien. Le champ lexical de la jeune femme (« bourgeois », « impérialiste » ; « fasciste »), désignant les protagonistes, est dénaturé. Les termes ne renvoient pas à une idéologie, ni même à une lutte des classes, mais à un discours usé et creux. Derrière ce langage nous retrouvons l'incompréhension d'une partie de la population qui y est soumise. Car le film met aussi en exergue l'inversion des rapports de force. Lorsqu'un des travailleurs du camp déclare la grève, il use de revendications similaires à celles qu'on associait au prolétariat. L'ancienne « bourgeoisie » qui ne se soumet pas est la nouvelle classe exploitée. Les anciens « ouvriers », titre dont se réclame le chef du camp, sont les nouveaux cadres qui oppriment. Le patron devient l'État, mais, au sein même de la population, dans le quotidien, l'État est absent et représenté par des individus. Ces individus, interchangeables, participent d'un système structurel. L'accès au pouvoir mènerait à la perte de l'innocence, et cette dernière toucherait toutes les composantes d'un tel système, comme nous l'avions observé concernant le film de Vera Chytilova, *Les Petites Marguerites*.

Après que Pavel et Jitka soient mariés, les membres du camp leur aménagent une cabane dans laquelle ils doivent passer leur lune de miel. Lorsque Pavel arrive enfin, Jitka l'attend à l'intérieur. Il s'avance pour la rejoindre, plein d'enthousiasme et armé d'un bouquet de fleurs. À quelques mètres seulement de la porte, le chef du camp l'intercepte et lui ordonne de l'accompagner pour accueillir un membre du gouvernement. Déçu, il obéit et rejoint la foule. Lorsque l'homme, que l'on suppose être haut placé au gouvernement, se mêle à la masse, il s'exclame :

« Où est la musique ? Mais l'homme ne vit pas que de musique, il lui faut aussi du pain. Nous aurons du pain. Nous aurons du beurre. Et même de la crème. » Il poursuit, s'avançant vers Pavel, *« Dvorak et Fibich aussi. Bien sûr, bien sûr. Mais, jeune homme, où est la musique ? – Oui, la musique... mais nous aimerions savoir où sont le crémier et le professeur de philosophie, et ce bon vieux temps où les gens s'estimaient et s'aimaient.⁹⁹ – Oui... qui est ce gentil garçon, cette personne prématurément sage ? »*

Sur ces derniers mots, l'homme s'éloigne. Le plan suivant, Pavel retourne vers le lieu de sa lune de miel, et à quelques pas de la porte, il est arrêté. Le spectateur sait bien pourquoi. L'homme du gouvernement – ministre, secrétaire ou porte-parole – est ainsi moqué. Son comportement contraste fortement avec l'image qu'il souhaitait donner, celle d'un gouvernement juste et à l'écoute de la population. Il y a l'image que l'on donne de soi et le réel. Il apparaît comme une déviance, une marginalité et, surtout, une absurdité qui forcent l'iniquité. La scène est à la frontière des deux comiques : il y a le moment où Pavel tente de rejoindre Jitka, et où un obstacle d'ordre politique l'en empêche, et, enfin, l'instant où il peut retourner auprès de sa femme et où il est arrêté pour ses propos précédents. Le spectateur, qui suit les aventures du jeune couple, ne peut qu'être mécontent de la situation et déplorer le comportement de cet homme de pouvoir.

Tous ces éléments montrent à quel point la condition de ces personnes était cruelle en ces temps. Les injustices et les abus se multiplient et altèrent grandement la vie de chacun. Comme d'habitude, Jiri Menzel va donc recourir au comique pour alléger l'ensemble. Il use de la moquerie, et il se moque de tous les personnages, des travailleurs comme des décideurs. Cet équilibre permet à la fois de contester, tout en permettant une prise de recul nécessaire à une compréhension plus fine de la situation globale. Cependant, nous l'avons vu, dans la forme même des situations comiques, le réalisateur prend position.

La parole est prédominante et participe beaucoup à la compréhension du film. Elle est importante pour pointer la cruauté du système, déconstruire les idioties de la parole propagandiste, des lois en vigueur, mais aussi comme acte de résistance. Souvent, les travailleurs discutent et débattent entre eux, comme pour se maintenir dans le monde des « Idées ». Ils abordent divers sujets et questionnent l'état du monde. Ils créent : ils écrivent des poèmes et jouent de la musique. Ils se souviennent, récitent ceux qu'on refuse de nommer. Tout ce qu'on leur interdit en somme, y compris des histoires d'amour. À la manière des

⁹⁹ Le crémier, pour avoir déclaré la grève, et ensuite le professeur de philosophie, pour avoir répondu à l'enseignante, ont tous les deux disparu du camp du jour au lendemain.

réalisateurs pour faire leur film, les personnages du film trouvent des stratagèmes pour se rapprocher et se séduire. Prétextant devoir travailler ensemble, se passant de main en main des pièces lourdes, les hommes et les femmes en profitent pour quitter leurs gants et s'effleurer un peu. Leur façon de résister réside dans les mots et dans la création. Leur liberté, ils la maintiennent grâce à l'esprit. La liberté des personnages est en fait celle de Jiri Menzel, et avant lui de Bohumil Hrabal. Cette fois, il ne dissimule pas, et dit ce qu'il veut. Il critique sans fard son pays, décide de *prendre la parole*, car elle est considérée comme une arme, comme le lien véritable avec le passé et la vérité. C'est ce qui maintient la culture et la tradition, faisant acte de mémoire. Poser des mots sur les choses, c'est aussi prendre un risque : Pavel est arrêté pour ce qu'il dit, et Jiri Menzel verra son film censuré.

2. *La Fête et les invités*, Jan Nemec, 1966 : la résistance dans le silence

Dans *La Fête et les invités*, un groupe d'hommes et de femmes sont invités à une fête. L'organisateur de la soirée a le pénible désir que tout soit parfait : ainsi, lorsqu'il s'aperçoit qu'un convive manque à table, la colère le gagne. Ils partent tous à sa recherche.

Ce film peut aisément s'envisager comme une métaphore d'un régime totalitaire. Un invité manque à table, ce qui déplaît à l'organisateur de la soirée : c'est alors que tous les convives vont se plier à la volonté d'un seul et partir en quête du disparu. L'absurdité de la situation concorde avec le regard des auteurs sur la société. Dans les films de Milos Forman, l'aspect critique passe au travers d'histoires individuelles, ancrées dans un quotidien. Dans celui de Jan Nemec, la critique politique est beaucoup plus évidente et frontale. C'est le message même du film. Nous suivons effectivement un groupe de personnes pique-niquant dans un coin de forêt. Les plans, brefs, rappellent des tableaux d'Auguste Renoir ou *Le Déjeuner sur l'herbe* de Manet, ainsi que le film homonyme de Jean Renoir (1959) : des femmes, en partie dénudées, se lavent dans la rivière et le tout revêt un caractère champêtre et festif. Les mets paraissent délicieux, ils prennent plaisir à les manger en même temps que leurs corps ne cessent pas de bouger et de se mêler. Le ton rappelle le cinéma de John Cassavetes : des plans qui débutent sur des rires perçants dont on ne connaît pas la source, comme pour insister sur le moment joyeux qu'ils partagent.

Avant que le groupe de personnages ne rejoigne la fête, un élément perturbateur s'insère dans le tableau. Ils sont interpellés par un groupe de personnes avec à leur tête un homme

étrange et manipulateur. Le film devient plus brutal, curieux et oppressant. Cette longue séquence semble mener vers un thriller. Nous ne connaissons pas les motivations du jeune homme, Rudolf, interprété par Jan Klusak. Son sourire ne quitte pas ses lèvres tandis qu'il ordonne aux personnages de faire ou de ne pas faire, et qu'un groupe d'hommes suit ses consignes. Ces nouveaux personnages ont quelque chose de maléfique, et nous craignons un temps pour la vie des premiers. La rupture entre ces deux parties est aussi formelle. Le film s'ouvre sur des plaisirs simples, ceux de la chair, de la nature et de la nourriture. La caméra est au plus près des corps. Furtive, elle filme en gros plan les visages, un à un, des personnages exaltés. Elle se pose aussi sur les cuisses des femmes, des bouches qui engloutissent des gâteaux et sur des corps qui se frôlent. Lorsque le personnage de Jan Klusak intervient, les plans sont plus larges, et laissent ainsi témoigner de la structure que la petite communauté forme.



Photogramme 10

Avant ce plan, qui dure 25 secondes, les plans durent en moyenne 3 secondes. On laisse le temps aux éléments de se mettre en place. Dans un silence angoissant, le groupe d'amis est confiné dans un coin du cadre quand les autres personnages se positionnent et bouchent chaque issue.

Au début de la séquence, le groupe d'amis est concentré dans un même endroit. Le personnage de Jan Klusak dessine autour d'eux, au sol, des lignes représentant les parois d'une habitation quelconque. Puis, deux pierres posées sur l'une des lignes font office de porte. Lorsqu'un homme, Karel, quitte l'endroit en traversant les murs, il fâche Rudolf et se fait rattraper par la foule qui le soulève, à la manière d'un jeu. Ses camarades, pour sortir du cadre dessiné au sol, passeront tous par la porte. Ils se conforment ainsi à la volonté d'un homme, aussi absurde soit-elle, par crainte des représailles. Nous retrouvons l'un des questionnements inhérent à notre corpus, et que nous avons déjà mentionné, celui de la responsabilité individuelle et collective. Karel, en ne se conformant pas, se positionne contre celui qui, croit-on, détient le rôle d'un instructeur, et ses amis se désolidarisent aussitôt. Il n'a

pas même le temps de faire quelques pas que les secondes mains de Rudolf l'entourent. La scène ressemble à un lynchage, dans le sens où il est publiquement humilié, aux mains d'une masse d'individus qui le malmènent. Finalement, le personnage de l'hôte arrive et la mascarade cesse. Car Rudolf s'explique ainsi, « *c'était une blague !* ». Cette « blague », c'est celle de la politique du pays, c'est l'absurdité d'un régime.

Séquence finale : le caprice

Lors de la séquence qui conclut le film, nous pouvons penser, par exemple, aux Marx Brothers et à leur film *La Soupe au canard*. Ils usaient d'un même stratagème pour déplorer la guerre : l'usage de l'absurde résidait dans le fait qu'une simple poignée de main refusée, qui fâchait ainsi l'ego d'un haut dirigeant, donnait lieu à une guerre. Cette dernière impliquant évidemment des personnes qui n'ont rien à voir avec ces hauts-dignitaires. Dans le film de Jan Nemeč, c'est l'infantilité presque indécente du personnage de Frantisek, l'hôte, qui est absurde. Ces deux situations débouchent sur une même idée : l'absurdité de la guerre. Ce motif rappelle une célèbre phrase de Paul Valéry à propos de la Première Guerre mondiale : « *la guerre est un massacre de gens qui ne se connaissent pas, au profit de gens qui se connaissent mais ne se massacrent pas.* » Une courte scène tend à affirmer le lien que le film noue avec l'idée de la guerre : au moment où tous se dispersent à la recherche du disparu, un couple de mariés se sépare dans une vive émotion. Leur dialogue est analogue à ceux que nous pourrions imaginer d'un couple qui se séparerait à la veille d'une bataille, l'homme part et la femme reste. Il lui dit d'ailleurs : « *si je ne reviens pas, plante une rose de tes larmes* ». La métaphore est limpide et le film s'inscrit alors parmi le corpus de films ici proposé. L'absurdité des situations que vivent les personnages fait écho à l'absurdité d'une politique brutale, et la politique s'imisce dans le privé. Ces situations proviennent souvent des personnages eux-mêmes, ou bien ils la subissent par la folie des autres.

Qu'est-ce que la liberté individuelle ? Quitter l'idéologie de masse et revenir à l'individu.

La Fête et les invités se découpe en trois parties. D'abord, un moment de grande liberté. Ensuite, le film évolue vers le thriller. Ces deux premières parties sont les plus brèves. Le film glisse enfin vers l'absurde, le comique, vers la satire. Chacune de ses trois parties semble se rapporter à un état : un état de liberté ; un état transitoire, d'incompréhension ; un état autoritaire. Ces parties forment un tout caractéristique du pays.

Concernant ce film, Jan Nemeč confie à Anotonin Liehm que « *c'est un manque de liberté que les gens portent en eux à travers leur besoin de participer à des associations quelles qu'elles soient* ». Ce manque de liberté est caractérisé par plusieurs motifs au sein du film. D'abord lorsque le jeune comédien se joue des invités. Ensuite, c'est lorsqu'un des invités s'en va que la question de liberté personnelle est remise en cause. Car s'il veut s'en aller, l'hôte veut qu'il reste et, accompagné des autres invités, il le poursuivra afin de le ramener à la fête. Le personnage n'est libre ni de son corps ni de ses actes. Ses désirs passent après ceux d'un chef. Le film s'arrête ici, alors que tous partent à sa recherche : car peu importe s'ils le retrouvent ou non. La question est qu'il est impossible de fuir sauf en se cachant, en allant plus vite encore que ceux qui décident.

La question de la parole, que nous avons esquissée lors de l'analyse d'*Alouettes, le fil à la patte*, revient dans ce film. Lorsque Rudolf intervient et se joue des invités, nous avons remarqué qu'en majorité ces derniers se conformaient à sa volonté. Ils se taisent ou parlent suffisamment bas pour ne pas être entendus. Le seul qui prend la parole le fait avec une rhétorique qui lui semble convenable pour la situation, et tente de faire taire Karel, l'élément rebelle. Plus tard, dans la scène du repas, les personnages vont là encore répondre aux exigences du chef. Dans ce film, la rébellion se fait par le silence. C'est le personnage joué par Evald Schorm qui crée le désordre dans la nouvelle communauté. Sans un mot, il fuit le spectacle de l'autoritarisme, et c'est de la sorte qu'il parvient à s'en défaire. Parmi les invités, les scénaristes dessinent ainsi plusieurs façons d'appréhender l'apparition d'un régime totalitaire. L'opportuniste, qui prend aussitôt la parole, saura se trouver une place parmi les dirigeants (à table, on le place à côté de l'hôte). Le rebelle est humilié mais est réhabilité (après avoir abîmé la sienne, on lui promet une nouvelle montre et cela semble calmer sa colère). Le silencieux, personnage discret, fuit et se libère ainsi du joug de ses hôtes. Et il y a enfin les autres personnages, qui obtempèrent sagement.

Ester Krumbachová dit de ce film, dont elle a co-signé le scénario, que c'est une « *attaque de la stupidité* » :

« ... on peut voir dans la même image un paysage magnifique au premier plan, un arrière-plan aussi spectaculaire et un personnage très vulgaire au milieu [...] 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. [...] 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. »

Ces personnes sans raisonnement que le scénariste dépeint sont-ils ceux qui gouvernent ou ceux qui sont gouvernés ? Cette question semble être celle que se pose chacun des réalisateurs dont nous étudions ici les films. Qui est le fautif ? Le collaborateur ? Le soldat qui tire sur l'ennemi ? Le père qui bat son enfant et qui économise le moindre sou ? (*Vive la République !*) La jeune mariée qui se refuse à partager le lit de son conjoint et qui, ainsi, le frustre et participe à son intransigeance quant aux prisonnières qu'il surveille (*Alouettes, le fil à la patte*) ? Le travailleur qui, au lieu de surveiller les trains, collectionne les conquêtes féminines ou son supérieur qui ne montre aucune gentillesse (*Trains étroitement surveillés*) ? Ces deux jeunes femmes qui profitent de l'argent des hommes qui les invitent au restaurant ou ces derniers qui profitent de la jeunesse de leur convive ? La société qui subordonne ses habitants ou le peuple qui la sert ?

La forme satirique que prend le film peut se rattacher, parmi d'autres, au troisième long-métrage de Milos Forman. Dans *Au feu les pompiers !* (1968), des pompiers organisent un bal. Ils sont le gouvernement communiste, comme le sont l'hôte, Rudolf et l'homme au chapeau. Or, contrairement au premier, dans le film de Jan Nemeč seulement un petit nombre se refuse aux extravagances des personnages. Ils obéissent mal mais se conforment tout de même aux volontés de l'hôte. Dans le film de Forman, la jeunesse refuse les plaisirs des anciens : les conflits générationnel et idéologique sont plus marqués.

La satire pointe ainsi du doigt les procédés d'un régime. D'autres films s'amuse de la figure de style. Nous avons vu que la forme esthétique des films compte beaucoup. Dans les films qui suivent, il s'agit autant d'une satire que d'un pastiche.

C. De la satire au pastiche : l'idéologie *dans* le genre.

Au cinéma, Oldrich Lipsky et Vaclav Vorlicek, que nous étudions ici, utilisent des procédés narratifs à contre-emploi. Pour l'un le western, pour l'autre le policier ou la bande-dessinée, les auteurs jouent d'entités figuratives et les revoient.

1. *Joe Limonade*, Oldrich Lipsky, 1964 : remise en question d'entités figuratives et création d'archétypes

Dans l'histoire du cinéma burlesque, le western a souvent été pris pour cible, comme l'écrit François Forestier dans *L'Express*, le 5 novembre 1976, évoquant *Go West* de Buster Keaton (1925) : « *Le Far West est la Mecque des comiques : ils y sont tous allés. Harold Lloyd, les Marx Brothers, W. C. Fields, Jerry Lewis ont jalonné les pistes de l'Ouest d'éclats de rire.* »

A propos des films du « réalisme socialiste », Mira et Antonin Liehm écrivent qu'à la manière du western, les films sur la guerre et la résistance déployaient des structures narratives manichéennes, le bien étant toujours victorieux. *Joe Limonade*, qui est aujourd'hui un « film mythique » pour les tchèques et les slovaques (encore aujourd'hui, il est régulièrement projeté en salles), semble porter en lui la conscience de ces conventions. Le film est adapté d'un roman et d'une pièce éponymes de l'écrivain Jiri Bredcka. *Joe Limonade* est un pastiche du western, et plus particulièrement des prémices du genre et des films de John Ford. Nous retrouvons des figures typiques de son cinéma, mais aussi les personnages campés par Tom Mix ou Roy Rogers. Dans le film d'Oldrich Lipsky, ils deviennent des archétypes, dénonçant ainsi les limites d'un tel cinéma.

Le récit se déroule lors de la conquête de l'Ouest américain. Dans l'Arizona de 1885, Stetson City vit autour du Trigger Whisky Saloon. Un jour, Joe Limonade fait irruption dans la communauté et ouvre un bar concurrent où l'on vend exclusivement du Kolaloka¹⁰⁰, une boisson sans alcool. Des différents opposent ainsi les deux tenanciers, monsieur Badman et monsieur Goodman, ainsi que leur entourage. Les uns prônent les bienfaits de l'alcool, les autres de la limonade, tous dans un même but lucratif.

Parmi les nombreuses références qui nourrissent ce film, William S. Hart (1870-1946) a sans doute inspiré le personnage de Joe. Connu sous le surnom de Rio Jim, la majorité de sa carrière cinématographique se situe dans les années dix et vingt. D'après *Le Western – approches, mythologies, auteurs – acteurs, filmographie*, William S. Hart « symbolise [à lui seul], pour le western, le cinéma muet », et il « donna au western la sérénité et la rigueur morale qu'auront tous les grands acteurs westerniens du parlant, de Gary Cooper à Clark

¹⁰⁰ Le nom rappelle évidemment la boisson étatsunienne Coca-Cola.

Gable.¹⁰¹» Joe Limonade descend de cette lignée de personnages, défenseurs de la loi. Autre élément analogue, comme souvent dans les films où jouait William Hart, Joe Limonade dégainé deux revolvers en même temps. Du côté de la loi, ils sont des personnages rigoureux et impassibles.

Une partie du cinéma de John Ford suivra cette voie. Un personnage de cowboy intervient dans une communauté pour rétablir l'ordre. Héros solitaire, il y rencontre généralement deux femmes. L'une, brune, chanteuse et danseuse de cabaret est prostituée. Souvent, elle représente à la fois une déchéance morale et la communauté indienne. L'autre est blonde, célibataire ou mariée, vertueuse, du côté de la religion et de la morale. Elle a généralement un métier respectable, dans l'éducation, qui atteste son appartenance au genre féminin. La première, amoureuse du héros, fait rédemption aux deux-tiers du film, avant de mourir. La seconde, également amoureuse du protagoniste, demeure dans la nouvelle communauté alors que le cowboy s'en va vers le fond du cadre. Tornadou Lou, aux cheveux bruns, travaille comme danseuse au Trigger Whisky Saloon. Winifred Goodman, blonde, immaculée et vertueuse, prêche la bonne parole. Joe Limonade se présente ainsi, « *je suis un loup solitaire* ». Mais les personnages fordien ne le disent pas, ils le sont, ce qui leur confère une force de caractère plus grande.

Dans *Joe Limonade*, qui est avant tout un film comique, tous les personnages, bien qu'ils correspondent à des archétypes du genre, ne feront finalement qu'un. La fin du film contrecarre tous les westerns dont il s'inspire.

Remise en question d'entités figuratives et création d'archétypes.

Joe Limonade ne transporte pas de bétail, et pourtant, il est dès sa première apparition le *cowboy* du film. Son chapeau, ses colts et ses vêtements s'emparent aussitôt de notre imaginaire collectif et nous renvoient dans le même temps aux westerns étatsuniens, à la conquête de l'Ouest et à la figure du justicier vertueux. Le décor a lui aussi un rôle primordial dans la réception du film. La première figure, celle qui ouvre le film, est celle du saloon. L'endroit par excellence où les vachers boivent, créent le désordre et s'entretuent parfois. C'est généralement le lieu où nous découvrons le héros et ce film ne fait pas exception. La première apparition de Joe est au sein de la masse alcoolique des hommes de la communauté. Joe semble vierge de toute débauche et arrive à temps pour sauver la belle

¹⁰¹ *Le Western – approches, mythologies, auteurs – acteurs, filmographie*, William S. Hart, éditions Gallimard, 1993.

Winnifred Goodman et son père de l'emprise d'un homme armé et ivre. Ces derniers tentaient de ramener à la raison la population de Stetson City où ils vivent, dans l'Arizona, en les incitant à l'abstinence. Le lieu de débauche est sous l'emprise d'un tenancier vénal qui tire profit de son whisky et de la chanteuse de cabaret Tornado Lou, qui sait séduire l'auditoire. Tous ces éléments convergent vers un destin archétypal du western, ancré dans un ordre moral et nationaliste qui tend à détourner les yeux d'un génocide important dans l'histoire du continent américain.

Ces personnages, qui sont, au fil du temps, devenus des archétypes, interviennent ici comme des éléments de pastiche du genre. Joe Limonade, l'homme vertueux, est en fait le fils d'un industriel, un vendeur ambulant de *Kolaloka*¹⁰². Il ne transporte pas de vaches dans l'Ouest américain mais de la limonade. Sa vertu et son éthique servent son dessein lucratif. Pour arriver à ses fins, il ouvre un deuxième saloon à Stetson City. Il en confie la direction à M. Goodman, et convainc la population que la limonade *Kolaloka* permet de devenir un fin tireur, l'alcool stérilisant toute capacité. La boisson tient ses promesses et les scènes de combats deviennent des bataillons où personnes ne meurt, tous étant de parfaits tireurs. Une scène cependant, drôle malgré son fond morbide, contredit la paix ambiante dans la ville. Deux hommes s'affrontent en duel. L'un étant aussi fort que l'autre, ils s'entretuent dans un moment de parfaite symétrie. La scène ravit le croque-mort de Stetson City : la limonade que vend Joe a des vertus rassembleuses et pacifistes, elle tend à ravir tout le monde, de sorte que personne ne se rebelle. Le croque-mort est lui aussi heureux, il peut travailler et son business reste pérenne. Déjà, des failles apparaissent dans la volonté usurpatrice du jeune protagoniste de rassembler et rétablir la communauté.

Il y a donc une volonté de remettre en question des entités figuratives propre au cinéma, ici le western, comme nous l'avons déjà remarqué avec *Les Petites Marguerites*. Dans le film d'Oldrich Lipsky, le personnage d'Hogofogo, un des ennemis de Joe, se grime en Noir pour le tromper. Dans un ouvrage sur Buster Keaton, Stéphane Goudet écrit :

« Le burlesque entretient un rapport à la caricature au sens plastique, mais l'apparition des Noirs chez Keaton, comme chez ses contemporains, véhicule aussi parfois des lieux communs qui nous paraissent aujourd'hui à la limite du racisme. Le Noir, même doté de talents artistiques, est d'abord un pleutre, qu'on fait apparaître dès que l'on veut faire rire de la peur. »

¹⁰² Le nom rappelle évidemment la boisson étatsunienne Coca-Cola.

Ces personnages étaient joués par des hommes blancs maquillés en noir de sorte à caricaturer le sujet représenté. Dans le film, lorsqu'Hogofogo se déguise, il joue du jazz. Une surenchère de clichés donc, mais ici à l'échelle de tous les personnages, ce qui nous permet de déduire une critique de ce procédé. Quant au caractère souvent très manichéen du western, l'auteur le désigne de plusieurs façons, mais majoritairement en ce qui concerne les deux saloons. Ils vont tour à tour être pleins ou vides ce qui manifeste la concurrence qu'ils se font. L'intégralité des personnages passe d'un saloon à l'autre selon les messages publicitaires. Ce manichéisme rappelle les noms des tenanciers, « Goodman » et « Badman », et nous les remarquons par ailleurs anglophones.

Des enjeux financiers, des procédés capitalistes découlent beaucoup d'incohérences : « *Je vais ouvrir un bordel où je ne vendrai que du Kotaloka* » raconte Tornado Lou à Joe. La pensée catholique étasunienne ne serait qu'une façade. L'objet vertueux (ouvrir un bar où l'on ne vend pas d'alcool, l'alcool étant un vice) devient lui même objet de vice. L'argent, les bénéfices sont le but évident des héros : la prostitution ne gêne pas, tant que cela permet de vendre du *Kotaloka*. En Tchécoslovaquie communiste, nous l'avons vu, les méthodes de production, bien qu'elles rappellent le capitalisme, ne dérangent pas tant qu'elles rendent pérenne l'économie nationale.

Dans l'avant-propos de son ouvrage à propos des westerns des années trente, Didier Lodieu écrit que :

« Irréprochable, le héros de l'Ouest a évolué au cours des décennies. Les quarante premières années, il a été l'homme modèle. Il s'est comporté comme un chevalier, secourant les pauvres et les faibles. Il a rétabli l'ordre avec une naïveté qui déconcerte un tant soit peu aujourd'hui. »¹⁰³

Ce film est à la fois une critique du capitalisme et du communisme tels que l'ont connu les auteurs. La Tchécoslovaquie, dans sa politique économique, nous l'avons vu, se réappropriait des procédés capitalistes sous couvert d'une meilleure éthique gouvernementale. La population ne fût pas dupe bien longtemps. Dans le film, Joe, ainsi que Winifred et son père, se présentent d'abord comme ceux qui détournent la communauté du mal que produit l'alcool : bagarres incessantes, troubles de la motricité. Nous pensons leurs intentions louables, quoiqu'à priori vaines dans un tel décor et face à un tel public. Mais au fur et à

¹⁰³ *Le Western B – les années 1930-1939*, Didier Lodieu, éditions Ysec, 2009.

mesure que le récit avance, nous comprenons le véritable enjeu pour Joe et ses amis, qui est de vendre du Kolaloka, boisson sans alcool fabriquée et vendue par l'entreprise paternelle. Winifred n'hésite pas à se dévêtir un peu et danse comme Tornado Lou lorsque Joe veut, quel que soit le prix à payer, triompher du Trigger Whisky Saloon. Finalement, les spectateurs découvrent tous les personnages frères et sœurs, à l'exception de Winifred qui épouse Joe. Il y a alors fusion entre le Trigger Whisky Saloon et le Kolaloka Saloon, et l'entreprise familiale propose plusieurs déclinaisons de la boisson, avec ou sans alcool. Cela pourrait être une critique politique envers un pays qui défend des idéaux (dans le film, les boissons sans alcool, meilleures pour la santé), partant du *vrai*, et qui tire finalement la communauté vers une politique contraire.

Enjeux esthétiques, trame esthétique

Le personnage de Joe tient du burlesque. À la fois dans son imbécillité, sa niaiserie, mais aussi dans ses postures. Nous évoquons plus haut les liens étroits entre Keaton et Milos dans *Trains étroitement surveillés*. Joe Limonade renvoie à Keaton exactement là où ne le faisait pas Jiri Menzel, et inversement. Joe limonade n'a rien de l'homme impassible, il ne subit pas du tout le récit mais y participe pleinement. Il a cependant le corps athlétique et il est enclin aux prouesses physiques (celles-ci sont figurées dans des scènes aux effets spéciaux ridicules qui participent du comique). À un moment du film, où il souhaite libérer Winnifred des mains d'Hogofogo, il prend la position du guetteur. À ce propos, Francis Ramirez écrit :

« le guetteur, omniprésent dans l'œuvre [de Keaton], propose une autre image. Main droite en visière, corps légèrement incliné dans la préfiguration d'une marche à venir, bras gauche faisant balancier vers l'arrière, c'est l'homme qui cherche et qui va partir. Vision keatonienne s'il en fût où la pensée, déjà, se conjugue à l'action, mouvement toujours préféré au statisme du penseur loré sur lui-même et contemplant le monde en lui.¹⁰⁴ »

La posture de Keaton dans *L'Homme du rail* est à la fois un gag (par la nature peu réaliste de sa posture) et une prouesse physique. Dans *Joe Limonade*, pour ce même gag, la prouesse physique est troquée contre des effets spéciaux qui ne prétendent à aucun réalisme. Ce gag est à l'image du film tout entier. Le rire est produit par excès. Tout est excessif, que ce soit les filtres de couleurs, les cascades, les effets visuels (accélérés, retours en arrière), la musique, en somme l'absurdité du récit. La caméra, le montage et le cadre mettent les corps des

¹⁰⁴ « Comique et beauté : la ligne Keaton », Francis Ramirez in *Le Genre comique, op.cit.*, p.97.

personnages à l'épreuve. Le burlesque passe avant tout dans un simulacre avéré et revendiqué. De cette façon, le réalisateur remet en question les prouesses dans les films qui le précèdent. Le goût de la cascade et du corps sportif résiste malgré tout dans les scènes de bataille. Même si elles peuvent aussi être altérées au montage, des acteurs enchaînent les acrobaties les plus spectaculaires, renvoyant au burlesque, au film d'action et aux débuts du western. Car là encore, Oldrich Lipsky épuise les concepts forts de l'histoire du western : là où Roy Rogers impressionnait par des figures avec son cheval, les cascadeurs du film de 1966 courent, dévalent, sautent et le travail de post-production accentue et accélère chaque geste.

Le pan burlesque du film le plonge dans l'absurde et le chaos général : le scénario et les personnages se déploient vers un désordre absolu où seul règne le désir capitaliste.

2. *Fin de l'agent W4C par l'intermédiaire du chien de Monsieur Foustka*, Vaclav Vorlicek, 1967 : critique de l'individu extraordinaire

Vaclav Vorlicek est connu pour ses comédies chorales et hautes en couleurs. Parmi ses nombreuses réalisations, deux films des années 1960 s'inspirent de genres étatsuniens, la bande-dessinée (*Qui veut tuer Jessie ?*, 1966) et le film d'espionnage (*Fin de l'agent W4C par l'intermédiaire du chien de Monsieur Foustka*). Le réalisateur explique qu'il choisit la parodie parce qu'« il est méritoire de railler tout ce qui est trop présomptueux, qui se donne des airs et n'est en réalité que bête. » Il ajoute que les spectateurs ne connaissent pas forcément le genre pastiché et que cela nécessite pour lui de « remplir deux objectifs : premièrement de présenter brièvement au public le « modèle » en question, et deuxièmement de parodier ce « modèle » de façon efficace. » Cela vaut surtout pour les *James Bond*, qui étaient interdits dans les pays du bloc de l'Est.

Fin de l'agent W4C par l'intermédiaire du chien de monsieur Foustka, le cinquième long-métrage du réalisateur, est le récit d'un agent secret malhabile qui est envoyé en mission après des années en tant que comptable au sein d'une « agence d'une grande puissance non désignée¹⁰⁵ ». L'agent secret W4C doit absolument retrouver une salière qui contient les plans d'un projet militaire, et monsieur Foustka doit le surveiller lors de son arrivée à Prague. Le

¹⁰⁵ L'agence tchécoslovaque est nommée ainsi sur les écriteaux.

réalisateur et le scénariste, Milos Maroucek¹⁰⁶, comme Oldrich Lipshy avec le western dans *Joe Limonade*, reformulent des entités figuratives spécifiques au cinéma d'espionnage, et plus particulièrement aux films de la franchise *James Bond*¹⁰⁷.

Le film s'inspire tout particulièrement du deuxième volet, *Bon baisers de Russie* (*From Russia with Love*, Terence Young, 1963). Dans ce film, James Bond doit récupérer une nouvelle invention par l'intermédiaire de l'agent russe Tatiana Romanova. Cette dernière travaille sans le savoir pour SPECTRE, une organisation criminelle qui tente de tuer l'agent 007. Tov Kronsteen, qui manigance toute l'opération, est un Tchèque sans scrupule. Sa stratégie repose sur la faiblesse de l'agent 007, c'est-à-dire les femmes. Tatiana Romanova doit donc paraître amoureuse du personnage de Sean Connery et lui obéir en tout point. À la fin du film, effectivement amoureuse de lui, elle le choisit bien qu'elle doive trahir son pays. Dans la parodie de Vaclav Vorlicek, nous sommes cette fois du côté des Tchèques. Le nom de Tatiana Romanova est troqué contre un nom plus américain, « Alice Roberts ». Dans le film, contrairement aux James Bond Girls habituelles, elle ne se laisse pas affaiblir par un flirt. L'agent 007 (James Bond) pour sa part, devient l'agent W4C (Cyril Juan). Les scènes qui d'habitude valorisent le protagoniste sont évidemment, dans le film de Vaclav Vorlicek, le lieu du comique. Mais si le film s'ouvre sur l'espion, le temps de l'exposition (qui reprend déjà des scènes de *From Russia with Love*), nous le quittons vite pour nous concentrer sur monsieur Foustka. Le thème musical de Cyril Juan tranche avec celui du comptable. La musique de l'agent, si elle est différente de celle de James Bond, atteste du caractère épique du personnage. Celle de monsieur Foustka est comique et prévient du caractère burlesque du personnage.

L'agent W4C, c'est l'individu extraordinaire, l'américain. Monsieur Foustka, différent en tout point, s'y oppose. La troisième figure, ceux qui ordonnent, qui préparent, c'est l'État. Parmi les autres personnages, aucun ne pourrait être considéré comme « lambda ». Il n'y a que des espions¹⁰⁸. Nous pourrions envisager que, de cette façon, les auteurs condamnent le principe de délation (tout le monde s'épie), mais, plus évidemment, il s'agit de l'explosion du genre : ce n'est plus une particularité américaine, ni celle des grands hommes. Comme si le

¹⁰⁶ Le scénariste a par ailleurs travaillé de nombreuses fois avec Oldrich Lipsky.

¹⁰⁷ Le cinquième opus de la série est en train d'être tourné (*On ne vit que deux fois*, Lewis Gilbert, 1967). Les premiers *James Bond* sont respectivement sortis en 1962, 1963, 1964 et 1965, en pleine Guerre Froide.

¹⁰⁸ Les séquences d'exposition des *James Bond* jouent souvent de cette idée : l'agent 007 arrive sur son lieu de travail et il est épié de toute part, il observe autant qu'il est observé. Cependant, dans le film tchèque, c'est un procédé qui demeure tout au long du récit et qui est largement accentué.

titre prestigieux, presque divinisé, d'« agent secret » dans les *James Bond* se sécularisait. Cette cassure participe à la déconstruction du mythe. Le personnage extraordinaire devient justement un peu trop ordinaire. Dans le film, le personnage qui est hors du commun, c'est, d'une toute autre manière, plus proche du burlesque, monsieur Foustka. Comme l'induit le principe de parodie, le comique intervient dans la reprise d'éléments structurels du récit propres au genre. Le caractère séducteur de James Bond est ainsi moqué. Dans l'exposition du film tchécoslovaque, alors que Cyril Juan et son amie sont allongés au milieu d'un terrain plat, et qu'ils sont la cible de nombreux tirs ennemis, l'espion prend d'abord le temps d'embrasser sa compagne avant de riposter. Monsieur Foustka, quant à lui, dévoile sa naïveté et sa bêtise dans de nombreuses situations où l'agent 007 aurait su se distinguer par son intelligence.

À la fin du film, tous les espions meurent, ou presque (à l'exception d'Alice Roberts et de M. Foustka). Mais celui qu'on tue particulièrement, c'est l'agent W4C, c'est James Bond et tout ce qu'il représente : une idée de l'homme extraordinaire associé au cinéma étatsunien. On tue l'idée de l'Amérique comme première puissance mondiale. La scène est esthétisée, mise en valeur. D'un côté, c'est le groupe qui meurt, la communauté (tous se jettent à la recherche de la salière dans une piscine électrifiée) et, de l'autre, c'est un homme, celui qui devait les surpasser (l'agent W4C meurt seul, dans une explosion, alors qu'il s'apprête à rentrer victorieux). À la manière de la tradition du burlesque, c'est celui qui, apparemment, est le plus incapable (monsieur Foustka) qui vainc celui qui est dans sa fonction (l'agent W4C). La quête de la salière et des plans militaires est en fait la quête d'une toute-puissance relative aux enjeux politiques énoncés. C'est dans cette quête que les personnages se perdent et meurent. M. Foustka, qui est l'incarnation d'une naïveté enfantine, est celui qui résiste puisqu'il ne comprend pas vraiment les enjeux politiques sous-jacents, et qu'il lui importe plus de limiter les morts. L'espionne, qui survit et garde la salière, est peut-être une ouverture sur la figure de la femme qui, ici, surpasse les hommes, en opposition à l'image habituelle de la *James Bond girl*, dont les seuls paramètres sont la beauté et sa relation, bien que souvent ambiguë, avec le protagoniste.

Qui veut tuer Jessie ? raconte l'histoire d'une chercheuse, Rose, qui invente une machine qui transforme les cauchemars en rêve. L'invention a cependant une faille importante : les personnages supprimés prennent vie dans le réel. Son mari, Henri, lui aussi chercheur, rêve une nuit de personnages de *comics*, qui prendront ainsi vie dans la Tchécoslovaquie de l'époque.

Dans ce film, ce sont les personnages des rêves qui sortent de l'ordinaire. Mais, tout comme l'agent W4C ou Joe, ils renvoient à une culture étatsunienne, cette fois par l'intermédiaire de la bande-dessinée et des films qui en sont inspirés¹⁰⁹. L'autre, c'est le protagoniste dont les personnages de bande-dessinée incarnent son fantasme étatsunien. Comme dans *La Fin de l'agent W4C par l'intermédiaire du chien de monsieur Foustka*, à l'image d'une figure triangulaire, le troisième pôle est l'État incarné par la femme du protagoniste. C'est cette dernière qui crée une machine permettant d'avoir tout contrôle sur les rêves des citoyens. Figure totalitaire, elle représente bien le régime communiste. Mais cette volonté de maîtrise absolue sur les citoyens se révèle bouleversée par les failles de l'invention. D'un point de vue esthétique, le film est par ailleurs audacieux. Les personnages du rêve ne peuvent, dans le « monde réel », s'exprimer qu'au travers de bulles, à la manière des bandes-dessinées.

Kaja Saudek, figure importante de la bande-dessinée en Tchécoslovaquie, a signé les dessins du film. Dans les années soixante, la police d'État débarque chez lui et trouve des œuvres érotiques qui lui valurent d'être emprisonné. C'est pourtant en prison qu'il réalise les premières planches qui inspireront le film.

Ces œuvres de Vaclav Vorlicek s'inspirent de formes qui sont dans un premier temps étatsuniennes, dans un deuxième temps des produits de consommation et, dans un troisième temps, des récits épiques qui vantent les mérites d'un homme. Si nous nous attardons sur le troisième point, nous remarquons que les protagonistes de ces films sortent de l'ordinaire non parce qu'ils ont des capacités intellectuelles et physiques extraordinaires, mais justement parce qu'ils sont normaux, et même excessivement naïfs. Ils sont pourtant les personnages extraordinaires du film, ceux qui sont au cœur de l'action.

Dans les deux films, la fin rappelle la morale de *Joe Limonade*. Face à la seule volonté de profit et de consumérisme, tout devient vite chaotique. Autrement dit, quel que soit le « camp » auquel les personnages appartiennent, tous sont identiques. L'idéologie naît aussi du genre auquel le film fait référence. Ces œuvres puisent dans un genre cinématographique, ce qui permet d'inclure au récit tout un discours qui lui préexiste. Si l'on considère ici des « genres » à part entière, il en était de même pour des procédés narratifs (ceux relevant du burlesque) et nous retrouvons cette même dynamique dans la création d'univers fantastique.

¹⁰⁹ La même année, par exemple, sort aux Etats-Unis le film *Batman* réalisé par Leslie H. Martinson et inspiré de la célèbre bande-dessinée de Bob Kane.

D. Fantastique

Dans l'histoire du cinéma, le qualificatif de « fantastique » renvoie bien souvent à des films de monstres ou de fantômes, produits durant des périodes de crise (Seconde Guerre mondiale pour les films français de la première moitié des années quarante, crise de 1929 pour les films de monstres étatsuniens...) Le fantastique, c'est l'apparition de personnages ou de faits invraisemblables tant pour les personnages qui évoluent dans le récit que pour les spectateurs. En ce sens, le fantastique, dans ces films, intervient soit comme remède à une société malade (*Le Baron de Crac, Un jour, un chat*), soit comme une représentation lyrique de cette société (*Un cas pour un bourreau débutant*).

Nous remarquons déjà, dans l'analyse de *Vive la République !*, que la nuit, lieu des fantasmes et des rêves, était un refuge pour l'enfant. Sa pensée devenait la seule possibilité d'une fuite et d'une reconsidération du monde. Il recréait le réel à sa façon. Ce film, en noir et blanc, joue des lumières qui écrasent ou encensent un geste, un corps, un visage ou encore un lieu. Lotte E. Eisner écrivait dans son ouvrage sur l'expressionnisme allemand :

« Pour l'âme torturée de l'Allemagne contemporaine, ces films emplis d'évocations funèbres, d'horreurs, d'une atmosphère de cauchemar, semblaient le reflet de sa grimaçante image et tenaient lieu, en quelque sorte, d'exutoire¹¹⁰ »

Nous pouvons aussi retrouver un style « fantastique » dans *L'Oreille* du même réalisateur : l'Oreille, chose indéfinissable (quoiqu'associable au Parti) est omniprésente, plonge le héros dans une paranoïa sordide et répand dans le film un souffle de panique et de mort.

Si le fantastique peut se définir par « là où s'arrête le naturel », par des faits qui paraissent comme impossibles à retranscrire dans le monde réel (celui du spectateur), nous pourrions ajouter que c'est la dynamique cathartique du jeune héros de *Vive la République !* qui essuie, dans ces moments, le « réel » d'un coup de balai. On ne peut se reconnaître dans ces méandres oniriques que dans la mesure où on l'associe au politique, au social et à une idéologie préexistante qui expliquent cette nécessité (exutoire). Le fantastique, au sein de notre corpus, est un autre possible, comme nous l'avons vu avec le burlesque, pour appréhender le social et le politique dans son rapport (immédiat) à l'individu. Ce serait donc

¹¹⁰ *L'Écran démoniaque*, Lotte Eisner, éditions Eric Losfeld, 1981, p.23.

l'usage d'un absurde horrifique et de figure monstrueuse comme esthétisation d'un autoritarisme.

Dans les films de cette partie, les réalisateurs créent des univers fantastiques qui, formellement, s'éloignent déjà foncièrement du réel, à la manière d'une échappatoire. Les formes rappellent celles du conte ou de la fable. Nous avons dit que les réalisateurs de cette période étaient *contre* une politique, et *contre* un cinéma de propagande. En somme, ils refusent tous les autoritarismes, même plastiques : le gouvernement n'appréciait guère les films de ce type, leur préférant des récits « réalistes ». À ce propos, après que *Les Petites Marguerites* soit censuré, Vera Chytilova pouvait réaliser d'autres œuvres si elle acceptait « d'opter pour une forme réaliste ». Ce qu'il y a de particulier avec ces œuvres, dans les périodes de censure, lorsqu'elles se tournent vers le fantastique, vers une narration saccadée et trop éloignée du réel, c'est qu'elles déplaisent surtout par leur forme, avant même d'envisager le fond.

1. *Le Baron de Crac*, Karel Zeman, 1962 : le fantastique comme contestation formelle

En 1962, Karel Zeman, cinéaste important dans l'histoire du pays, réalise une œuvre mêlant animation et prises de vues réelles. Ce film, s'il est réalisé dans la même période, ne correspond pas tout à fait à la cinématographie que nous étudions. Nous l'avons dit, des réalisateurs comme Jiri Trnka ou Karel Zeman échappent depuis longtemps à la censure (au niveau de la production) puisque les films d'animation, lors de leur conception, ne sont pas contrôlables. Cependant, ce réalisateur est une figure de proue du cinéma poétique et onirique et évoque lui aussi un pays qui change. Il se situe justement, à notre avis, *dans* ce changement, comme sur un fil, entre l'ancien et le nouveau.

Dans *Le Baron de Crac* (1962), un jeune astronaute atterrit sur la Lune où il rencontre, parmi d'autres personnages marquants dans l'histoire de la littérature, le baron de Crac. Le baron, qui suppose que le jeune astronaute est en fait un habitant de la Lune, l'invite à aller sur Terre. À la suite de ce voyage, ils vivront une succession d'aventures épiques.

Le cinéaste regrette peut-être un temps où les exploits militaires sont encensés et récompensés. Le baron représente la glorification d'un homme qui se hisse au-dessus des

autres, ce que rejette la pensée socialiste. Le baron est complètement perdu face à une modernité qui le dépasse. Le « *jeune sélénite* » représente une société moderne qui met en avant la science et les savoirs en général. Il se refuse à s'émerveiller devant le baron qui se veut pourtant hors du commun. Le *réalisme socialiste* met en scène des personnages hors-normes, des *héros nationaux*. Ce film, par le biais du personnage du baron, se positionne-t-il contre cette représentation uniforme du héros socialiste qu'il ridiculise ou, au contraire, regrette-t-il vraiment l'image du héros et du surhomme ? La représentation stylistique de ce personnage et du film tend déjà au fantastique et au merveilleux. Cela contraste là encore avec les « codes » de représentation du *réalisme socialiste*. Nous pouvons supposer que Karel Zeman prend position lorsque le jeune homme a pour projet de s'envoler à nouveau sur la Lune. La raison (que défend et représente le sélénite) a faibli face à l'aventure, au grandiloquent et au merveilleux. Le réalisateur le précise tout au long de son film par la figure du baron. Ce dernier regrette que l'imaginaire et la fantaisie aient perdu tant de poids face à l'humanité, comme s'il renvoyait ainsi à la censure qui a perduré tant dans le milieu artistique qu'individuel.

Le personnage du baron de Crac est un homme individualiste. Cette caractéristique semble contestée puisqu'il ne parvient pas à s'accomplir aux yeux des autres personnages et sans doute à ceux du spectateur. Cet individualisme sévère ainsi que cette absolue prétention qui le caractérisent tendent plutôt à nous faire rire. Le rire découle d'abord d'un sentiment de supériorité. Or, si nous nous sentons supérieur, c'est bien quant à son caractère : le baron ne tombe pas, ne bégaye pas, son corps ne fait rien qui aille contre la bienséance. C'est son esprit qui est en décalage, sa pensée et ses jugements qui marquent au fer rouge sa différence, son incompatibilité à vivre avec ceux qui l'entourent. Le spectateur s'identifie *a priori*, dans ce film, à tous les personnages excepté celui-ci. Le rire vient donc de la nature ridicule du personnage par rapport aux mœurs de ceux qui l'entourent et des spectateurs. Le baron n'est pas humain, ou plus vraiment. Il vit sur un satellite de la Terre, en orbite, et c'est là que nous, spectateurs, par le biais du jeune astronaute, allons le trouver. S'ensuit la confrontation entre cet homme lunaire, d'un monde ancien, qui n'est pas allé sur Terre depuis déjà trop longtemps, et nous autres terriens. Le baron pense pourtant connaître la planète bleue et se persuade que l'astronaute est l'étranger, le sélénite. Ce film constate bien l'éclosion d'une nouvelle société, et imprime la difficulté pour certains de la comprendre et de s'en accommoder. Ce film, par la figure du baron, renvoie à l'idée du surhomme en la moquant, et tranche ainsi avec le cinéma de propagande qui le précède. Nous avons déjà remarqué ces

conflits dans d'autres films, souvent générationnels, et ceux que nous allons étudier ici utilisent un même procédé lyrique pour en dessiner les contours.

2. *Un jour, un chat...*, Vojtech Jasný, 1963 : le fantastique comme échappatoire

Un jour, un chat..., scénarisé par Jiri Brdecka et Vojtech Jasný, est le neuvième long-métrage du réalisateur. Ce dernier, qui a débuté dans les années cinquante, est un cinéaste de l'entre-deux, qui raconte ici la vie d'un petit village et plus particulièrement d'un instituteur, Robert. Un jour, un trio étrange, semblant sorti d'un conte pour enfant, y fait escale. Parmi eux, un magicien, une jeune femme et un chat dont le regard permet de dévoiler les traits de caractère des humains.

Dès le premier plan, le film renvoie au conte (photogramme 11). Il s'ouvre sur un mur recouvert d'un dessin d'enfant, qui se trouve être la représentation de la petite ville où ils sont. Partant de ce cadre sur la production enfantine, la caméra se déplace en un léger panoramique droit vers la ville « réelle » dans l'espace-temps diégétique. Le début du film nous prévient : nous allons regarder le monde à partir d'un regard d'enfant. L'emprunt au conte est vérifié au plan suivant, lorsque Oliva, homme d'une cinquantaine d'années, particulièrement apprécié des enfants, dit les premiers mots du film : « *Il était une fois* ». Ce personnage de conteur est interprété par Jan Werich, notamment connu en Tchécoslovaquie pour avoir été le narrateur de plusieurs films de marionnettes réalisés par Jiri Trnka. Nous supposons que le public reconnaît sa voix, les enfants surtout, d'où cet usage du comédien dans le film.

Nous retrouvons ce même Oliva dans la classe de Robert. Les enfants ont un cours de dessin et le programme, strict, prescrit un portrait à partir d'un modèle vivant. Oliva pose pour les enfants à la demande de l'instituteur. Très vite, il va leur raconter l'une de ses anciennes aventures, où il rencontre, après un naufrage, deux personnages. Il s'agit d'une jeune femme d'une beauté particulière, Diana, et d'un chat qui porte des lunettes permettant de dévoiler les traits de caractères des humains¹¹¹. Très vite, les enfants abandonnent l'exercice du portrait, et, écoutant le récit d'Oliva, dessinent des chats à lunettes et des jeunes femmes, laissant libre

¹¹¹ Lorsque le chat regarde un individu, ce dernier se colore selon la codification suivante : en violet pour les « menteurs », les « pharisiens », les « hypocrites » et les « carriéristes » ; en jaune pour les « infidèles » ; en rouge pour les « amoureux » ; en gris pour les « tire-laine ».

court à leur imagination. Cela renvoie évidemment à une critique politique, dénonçant par là le système jdanovien d'il y a peu, et exaltant le principe même de création artistique (plus tard dans le film, le dessin sera même utilisé par les enfants comme arme contestataire et acte de rébellion).

Au moment où les enfants dessinent, lorsqu'Oliva termine son récit, ces deux personnages arrivent dans la petite ville. Par la fenêtre, Robert et le directeur de l'école (figure autoritaire et dogmatique) voient effectivement une foule s'agglutiner autour d'une voiture où se tient une jeune femme habillée de rouge, portant dans ses bras un chat à lunettes, et qui est conduit par un troisième personnage, un magicien ressemblant trait pour trait à Oliva. Les personnages du récit prennent corps dans la communauté, comme appelés par les enfants (ce sont eux, par exemple, qui ont représenté la femme, Diana, en rouge ; et qui ont donné au magicien les traits d'Oliva).

Peu de temps avant l'arrivée des forains, les enfants se plaignent des adultes en des termes accusateurs : leurs parents mentent, trichent alors qu'à l'école, ils apprennent tout le contraire. Le chat aux lunettes, d'après le récit d'Oliva, a justement le pouvoir de dévoiler ces types de comportement d'un seul regard. À la fin du film, leur venue apparaîtra comme salvatrice : les parents, parce que le chat a dévoilé leurs défauts, et parce que leurs enfants se rebellent (ils se cachent pour que Mourek, le chat, soit libéré du joug du directeur de l'école), vont faire rédemption. La communauté aura été bouleversée, à la fois pour des bienfaits communs et particuliers.

Altération de la notion d'espace-temps

Comme dans le conte, l'espace-temps diégétique est vite altéré. Au début du film, Oliva regarde du haut d'une tour, par sa loupe, la place principale du village et s'arrête un instant sur une petite fille qui dessine sur les murs. Elle peint un cheval et Oliva s'étonne : « *Pourquoi le fais-tu en bleu ?* », et l'enfant lui répond comme s'ils étaient à côté, peu importe toute logique spatio-temporelle. Dans le même esprit, alors que le regard du conteur se balade sur la place de la bourgade, un plan de personnes travaillant dans un champ s'immisce, créant là encore un caractère magique au récit ; ou bien encore une musique, semblant venir de nulle part mais entendue par tous, annonçant la venue des forains.

Il est difficile de bien définir l'endroit où se déroule l'action. Toujours à la manière du conte, Oliva nous dit « *Du haut d'une tour de taille modeste, dans une modeste bourgade, on peut observer les tragédies... et les trilogies.* » La trilogie, ce pourrait être ces trois

personnages nomades. Éphémères, appartenant à une mémoire collective, ils sont des archétypes. Plus précisément, ils renvoient à des figures circassiennes : un illusionniste, Diana, la trapéziste, et un félin. La jeune femme, comme souvent dans les représentations du cirque au cinéma, est au cœur d'un trio amoureux. Le trio amoureux, ici, se situe entre le maître d'école, la jeune acrobate et peut-être le magicien ou Oliva ; mais surtout entre la femme, l'idée de l'homme qui serait pur et qui aurait su garder quelque chose de l'enfance et l'idée d'un *autre* en devenir, étroitement lié à la *fonction* de la jeune femme. Sa fonction est d'incarner l'amour, un amour qui sauve l'adulte (quoique, chez Robert, déjà préservé¹¹²) de "l'âge adulte". Le maître d'école est l'objet de son amour, mais avant lui c'était Oliva, et après lui il s'agira d'un autre encore.

Autrement dit, il y a plusieurs figures importantes dans ce film, toutes à penser comme intemporelles et immuables :

- la « petite bourgade », lieu renvoyant à la fois à une communauté particulière (celle du récit) et à l'universalité du principe de communauté ;
- un homme au caractère pur, représenté par l'instituteur et Oliva ;
- le magicien et Oliva, *metteurs en scène* et conteurs ;
- le chat, véritable vecteur du savoir (savoir des êtres, tombeur de masque) ;
- la femme, trapéziste, renvoyant aux codes de représentation qui lui sont spécifiques : objet d'amour et vectrice d'une transformation chez l'homme aimé/amoureux ;
- le directeur et les parents : bureaucrates, figures autoritaires ou apathiques ;
- les enfants : représentent logiquement le futur, l'espoir d'un changement positif.

Cette notion d'intemporalité est importante et renvoie éminemment au conte, particulièrement dans le cas du trio. On ne sait pas d'où ils viennent, ni où ils vont. Ils sont des êtres de tout temps et de tout lieu. À ce propos, lorsque Oliva demande au magicien depuis quand il vogue de commune en commune, ce dernier lui répond « *depuis que les hommes en ont besoin.* » Cette réponse suppose qu'il existe depuis le début de l'humanité, et qu'il demeurera jusqu'à sa fin. Généralement, dans le conte, le récit s'inscrit dans un passé indéfini (« il était une fois »). Dans ce film, seul le trio relève du conte (ne serait-ce que dans le titre : « un jour, un chat ») et les repères temporels du trio sont eux aussi indéfinis : d'où viennent-ils, où vont-ils ? Sont-ils partout et de tout temps ? Sont-ils bien là, au moment où

¹¹² Dans ce film plus que d'autres, on retrouve l'idée chère au conte que les valeurs positives sont du côté du héros. Dans *Un jour, un chat*, le maître des écoles est particulièrement emprunt de bonté. C'est parce qu'il a su garder en lui ce quelque chose de l'enfance qu'il devient un ami privilégié des forains.

nous les voyons, ou étaient-ils déjà là, sont-ils déjà partis vers d'autres lieux ? En somme, ils semblent n'appartenir à aucun lieu et à tous dans le même temps. Cependant, les individus du village renvoient eux à un présent précis. Le récit se déroule dans une communauté communiste, renvoyant du même fait à un contexte particulier, au « Bloc de l'Est », et plus précisément à la partie tchèque de la Tchécoslovaquie (une chanson à caractère nationaliste intervient aux deux-tiers du film).

L'espace, selon comment est son agencement, est aussi un lieu propice au dogme. Au début du film, les enfants sortent de classe. Ils n'ont le droit de marcher que sur un côté du couloir et sautillent tous à la même cadence, enjoués et complices. Le concierge de l'école reprend un enfant qui marche du mauvais côté du couloir, en sens interdit, afin que ce dernier rejoigne les rangs. Tous font les mêmes gestes, marchent de la même façon : cela vise à chasser le naturel de la scène. S'ils sautillent, le spectateur comprend déjà qu'ils sont conditionnés et que c'est un bonheur soumis à l'ordre général incarné par le directeur de l'école. Par ailleurs, plus tard dans le film, une scène miroir semble lui répondre : Robert, l'instituteur, croise le directeur dans ce même couloir. Il marche au centre, sur la bande rouge qui délimite les deux côtés du couloir. Le directeur lui demande de marcher sur le côté droit alors que l'instituteur est dos à lui. À ce moment Robert pivote, sa droite n'est donc plus la même et, dans un geste de provocation, Robert simule de se méprendre et lui obéit à l'inverse : il marche donc à la gauche du couloir. Ce personnage est ainsi défini comme subversif et rebelle face à des conventions dogmatiques et ridicules.

Le spectacle de magie

Lors de la séquence du spectacle de magie, qui intervient à la fin du premier tiers du film, le magicien rappelle les prouesses de Méliès : il ne peut exister qu'au cinéma, ce qui renforce son caractère extraordinaire. Le spectacle (parallèle évident avec les arts en général, mais il s'agit aussi d'une mise en abîme du film de Jasny) vient dénoncer les agissements du directeur (renvoyant à la hiérarchie, au pouvoir, à l'État), puis ceux des spectateurs. Les masques tombent. À la fin du spectacle, Diana enlève les lunettes du chat et, ainsi, toutes les personnes présentes se colorent selon leur caractère profond.

L'art est alors considéré comme un possible vecteur de "vérité", comme un moyen de mettre en exergue, par le prisme du spectacle, certains travers de la société. Nous l'avons vu, les spectateurs sont touchés par le pouvoir du chat, et sont ainsi fragilisés. Les spectateurs

apparaissent comme “coupables“ de leurs vices, ils sont alors hissés au niveau du directeur. La responsabilité n’est pas l’apanage de l’État : le peuple est lui aussi désigné comme en parti responsable des maux de la société par ses agissements ou, au contraire, parce qu’il ne réagit pas. Nous l’avons déjà dit, cela rejoint un motif récurrent dans ce cinéma. Les personnages, dans le quotidien, obéissent à une idéologie dominatrice ou se révoltent. Majoritairement, ils rejoignent les rangs et cherchent leur profit, au détriment d’une idéologie communiste, et en accord avec l’application socialiste du pouvoir.

Nous avons fait plus haut une analogie entre le trio et le cirque, où la notion de masque est très prégnante. Il y aurait deux types de personnes : ceux qui portent des masques et ceux qui n’en portent pas. Dans le film, les adultes portent tous un masque, dévoilé par un regard félin. Étrangement, le caractère clownesque du spectacle intervient à la fois *dans le spectacle* sous forme de corps inexistant (mais ce qui fait rire est plutôt que le spectacle soit le reflet du réel) ; mais surtout, il intervient chez les spectateurs, et jamais chez les forains. Ceux qui font le spectacle (lorsque les spectateurs sont colorés selon leur caractère, un désordre s’ensuit et la séquence tirerait presque vers la comédie musicale), finalement, sont ceux qui s’indignent d’avoir été démasqués.

En ce sens, lorsque le magicien donne son spectacle, il apparaît aux yeux des habitants comme un histrion qui dénonce bien malgré eux leurs velléités et comportements les plus secrets. Le désordre s’ensuit, mais, à l’instar des scènes burlesques traditionnelles, il est moins immédiat, et plus sournoisement ravageur. Lorsque les deux protagonistes des *Petites Marguerites* se donnent gaiement en spectacle, pleines de naïveté et de drôlerie, le magicien dénonce directement les agissements de ceux devant lesquels il se produit et l’acte comique est légèrement décalé : ce n’est pas son action qui le produit, mais ses conséquences sur les autres personnages. Il n’est pas celui dont on rit, tout en étant la cause du rire. C’est lui qui, supérieur aux autres, maîtrise la situation. Il est un genre de surhomme, et cela contraste avec son inexistence : il est un vieux fantasme qui revient de temps à autre rétablir le calme dans la société. Charlie Chaplin crée le désordre, ce magicien le condamne.

Cette séquence, d’un point de vue idéologique, demeure ambivalente. De prime abord, on pourrait penser que dévoiler les secrets des personnes présentes dans la salle revient à accabler l’individu, en rappelant, encore une fois, l’importance de la responsabilité individuelle ainsi que le caractère destructeur de l’humain en général. Mais nous pourrions également envisager le regard du chat comme fascinant : il force chez l’individu l’aveu d’un tort devant tous. Si nous devons faire une analogie avec le régime communiste, cela pourrait renvoyer aux autocritiques publiques forcées. Cependant, les enfants, le maître d’école (du

côté desquels se trouvent les « valeurs positives » chères au conte, soit le *bien*) aident le chat contre ceux qui refusent son regard.

L'œil de la caméra

Ce n'est pas un hasard si les personnages principaux sont des enfants, des êtres magiques ou un professeur des écoles. Baudelaire écrit que :

« c'est à cette curiosité profonde et joyeuse qu'il faut attribuer l'œil fixe et animale extatique des enfants devant le nouveau, quel qu'il soit, visage ou paysage, lumière, dorure, couleurs, étoffes chatoyantes, enchantement de la beauté embellie par la toilette¹¹³ »

Dans ce film, tout est question de regard. Il y a principalement le regard des enfants, et, évidemment, le regard magique du chat. Plus largement, il y a les plans en caméra subjective (au début du film, on regarde la « petite bourgade » par la loupe d'Oliva), et les regards secrets, internes à la diégèse (lorsque le gardien et le directeur de l'école regardent par le trou de la serrure ce qui se passe dans la classe de Robert).

La première catégorie de regards est celle qui nous intéresse le plus, en cela qu'il est particulièrement perspicace. Nous avons dit que le film se faisait *par* les enfants. On commence avec eux. Leur regard est pur, ils n'ont rien à cacher et tout à dévoiler. La première fois que nous les voyons en classe, le cinéaste fait des gros plans de leurs yeux. Le seul regard-caméra du film est celui d'un enfant qui porte Mourek dans ses bras, et un plan établit clairement l'analogie entre le regard des enfants et celui du chat. Cette caractéristique rejoint le film *Vive la République !*, où l'horreur de la guerre et d'un régime politique se dévoilait par le regard du jeune Oldrich. Ceci est particulièrement flagrant lors du lynchage de Cyril. Le seul regard que nous percevons est celui de l'enfant, pourtant au sein de la masse des citoyens, comme s'il témoignait ainsi de l'horreur de la mise à mort. Là où les adultes voient de la justice, Oldrich voit de la cruauté.

Lors d'un cours, Robert leur demande de retranscrire un moment vécu de leur choix. Sur les feuilles des enfants, le cinéaste a superposé des prises de vue réelles. C'est-à-dire que non seulement l'œil de l'enfant est perçant, mais en plus il se souvient *parfaitement*, il capte le

¹¹³ « L'artiste, homme du monde, homme des foules et enfant » p.689 in « Le peintre de la vie moderne », *Œuvres complètes*, Charles Baudelaire, *op.cit.*

réel comme le capterait une caméra. De plus, nous évoquions plus haut la figure du masque, et elle intervient en tout premier lieu chez le chat, qui porte des lunettes.

Le choix de l'animal n'est selon nous pas un hasard : animal de compagnie, le chat rôde et se faufile. Prédateur, il sait ne pas se faire voir et ne pas se faire entendre. Mais *qui* est le chat ? Qui est le rôdeur ? Autrement dit, tous ces jeux de regards, bien évidemment, renvoient à l'œil de la caméra lui-même ainsi que, de fait, au cinéaste. Vojtech Jasny semble ainsi rendre possible toute analogie entre son film et le réel : nous l'avons évoqué, il parle du régime communiste et semble démasquer la paresse ainsi que la cruauté des gens.

A un moment du film, alors que Mourek a disparu, le directeur, le gardien de l'école ainsi que quelques amis s'en vont, armés de leurs fusils de chasse, tuer le chat. Si l'on s'accorde avec l'analyse précédente, les chasseurs évoquent évidemment la censure. Lorsque les chasseurs s'emploient à retrouver le chat, une musique est utilisée en bande-son, et il pourrait s'agir d'une musique traditionnelle tchèque¹¹⁴. Nous l'avons dit, à cette période, la fanfare représente « l'ordre et la tradition ». Si Jasny fait un parallèle entre les chasseurs et les choristes, c'est qu'il lie ainsi ses personnages au PCT. Le chat, c'est l'artiste, c'est l'auteur subversif, celui qui veut parler et dénoncer. Il est la caméra (l'œil du chat, comme l'œil de la caméra de Jasny, dévoile le spectateur, donc l'humain) et rend craintif le peuple (les spectateurs) qui peut à tout moment faire face à la vérité. Cette crainte, c'est la peur du changement ainsi que d'une remise en question (au niveau individuel puis collectif, sociétal). Dans cette même séquence, les chasseurs s'avancent dans un pré, allant de la gauche à la droite du cadre, et les enfants, dans le même pré, vont cette fois de la droite à la gauche du champ. Filmés en contre point des censeurs, les enfants, de notre point de vue, représentent la nouvelle-vague. Ils forcent le regard, se révoltent, défendent le chat et son pouvoir de monstration. La population refuse Mourek, les enfants vont afficher des chats partout dans le village.

¹¹⁴ Les paroles de la chanson sont les suivantes : « *Nous les musiciens tchèques / Le monde entier nous connaît / Celui qui veut nous voler / On va lui jouer notre musique / Nous ne laisserons pas nous enlever / Nos droits ni notre langue / Celui qui le tenterait / On lui répondra / Notre orchestre a toujours bien joué / Nous n'avons pas peur des médiocres / En avant et fort / Que le monde entier nous entende* »



Photogramme 11 [00:02:05]



Photogramme 12 [01:38:40]

A propos de la démarche du cinéaste, nous pourrions poursuivre avec Baudelaire :

« le génie n'est que l'enfance retrouvée à volonté, l'enfance douée maintenant, pour s'exprimer, d'organes virils et de l'esprit analytique qui lui permet d'ordonner la somme de matériaux involontairement amassée.¹¹⁵ »

Parmi « la somme de matériaux involontairement amassée » se trouvent les années de vie sous un ou plusieurs régimes spécifiques. La candeur enfantine propre à l'idée du « nouveau » contraste avec une rigueur d'analyse sociétale des auteurs. Cette dernière est optimiste en cela que le film porte en lui ce regard « fixe et animalement extatique » en même temps qu'il s'en dégage une profonde nostalgie. Dans les films du corpus, les protagonistes, lorsqu'ils ne sont pas enfants, portent souvent en eux la jeunesse. Le regard enfantin exprimé par Baudelaire apparaît dans la découverte de nouvelles formes artistiques et de nouvelles possibilités de vie dans un moment charnière de l'histoire du pays, comme nous l'avons vu dans la partie sur la contre-culture et la propension phagocytaire de ce cinéma.

Au début du film, un personnage dit qu'un astronaute ne peut rien voir aussi haut soit-il. Il pense préférable d'être en haut d'une tour à taille raisonnable pour voir le monde, c'est-à-dire à taille humaine. Nous pensons alors au *Baron de Crac*, filmé deux ans plus tôt, et sorti quelques mois avant le tournage de *Jasny*. Nul besoin d'aller sur la lune pour trouver des êtres extraordinaires, pour laisser libre cours à ses rêveries. Le cinéma de Zeman (et d'autres) serait donc trop éloigné de la vie, viserait l'épique en oubliant les « vrais gens ». Le film de Vojtech

¹¹⁵ *Ibid.*

Jasny use d'une féerie et du fantastique au sein même d'un quotidien réaliste. Le protagoniste est un enseignant du primaire, et l'univers magique du film, incarné par le magicien et sa troupe, vient à lui.

3. *Un cas pour un bourreau débutant*, Pavel Juracek, 1969 : le fantastique comme représentation cauchemardesque du régime

Après un accident de voiture, Lemuel Gulliver se retrouve dans un monde fantastique qu'il méconnaît : Balnibarbi. Ce voyage se construit sur des souvenirs et le mène à la rencontre d'une société autoritaire. La ville, qui s'est détachée du sol, flotte dans le ciel. Le roi est la seule personne capable de la conduire et d'orienter sa trajectoire. Cependant, il est parti à Monaco où il est devenu portier. L'endroit est donc abandonné, condamné à errer dans les cieux, bercé par des croyances fondatrices.

Le film débute ainsi, après que le pré-générique, illustré par des vignettes renvoyant aux aventures de Gulliver, nous informe de la filiation de l'œuvre avec celle de Jonathan Swift : une route, qui s'en va tout droit, comme vers l'infini, est barrée. Lemuel, en voiture, doit changer de voie et opter pour un chemin moins bien tracé, dont les virages obstruent l'horizon. L'image de la route qui se perd dans les lois de la perspective a été vue et revue de sorte qu'elle porte déjà en elle un discours connu du spectateur. La barrière, qui bloque l'accès à cet infini, est l'obstacle qui compromet le futur. L'idée d'« infini » peut ici renvoyer à une promesse d'un avenir serein. Ces lignes droites qui tranchent le cadre sont rassurantes, elles mènent vers un point précis, quoiqu'invisible. Mais le barrage force Lemuel à prendre une toute autre route, moins heureuse, qui le mène vers Balnibarbi. Les quinze premières minutes du film sont construites sur la base d'une voix-off qui commente ce que l'on voit et qui annonce le récit. Les derniers mots de l'introduction préviennent du caractère horrifique du film : « *Puisqu'on a placé tout cela sur mon chemin. Et qu'on m'y a tendu ce piège.* » « Tout cela », ce sont les souvenirs qui chargent le récit. Lemuel se rappelle ses premiers chagrins, ses rencontres, les couloirs de son école et son grand amour, Markéta. Mais à la façon du cauchemar, ce qui est doux devient vite bizarre, ou affreux : ces visages qu'il connaît bien, tout à coup changent de nom et lui veulent du mal ; cette femme qui est dans son lit, et qui renvoie à priori à un moment agréable passé en sa compagnie, le prévient, tout en

souriant, de l'arrivée prochaine de son mari qui, sans doute, voudra le battre. Des lieux connus qui, d'un mouvement, d'un regard, deviennent débris et vestiges de sa mémoire.

Construction narrative et esthétique

À l'image du rêve, le film se construit sur une dématérialisation de l'espace-temps diégétique. L'œuvre se module ainsi, sans respecter une logique narrative linéaire. Il suffit d'un regard, d'un instant pour que nous ne soyons plus au même endroit. Le décor se meut au sein d'un même espace-temps. Les choses matérielles, à la façon des souvenirs de Lemuel, sont propices au changement et à des revirements soudains. Dans le rêve, un rien peut faire glisser du côté du cauchemar. C'est le cas dans le film : chaque moment devient cauchemardesque. Si Lemuel est aidé par un individu, ce dernier peut aussitôt se tourner contre lui. Lorsqu'il retrouve des visages de son enfance, des corps connus au sein d'un univers sinistre, ils deviennent étrangers en un rien de temps, et souhaitent le battre également. Lorsqu'il se promène dans une grande demeure, le plancher, instable, bouge sous ses pieds et, lorsqu'il tourne la tête, les murs ne sont plus les mêmes : la grande et belle pièce est devenue espace en ruine. Ce procédé narratif et stylistique fait écho à quelques films de notre corpus, parmi lesquels *Vive la République !*, *Les Diamants de la nuit* et *L'Oreille*. Le récit fuit une quelconque logique narrative et rend floues les frontières entre réalité, fantasmes, rêves ou projections mentales. Dans le film de Pavel Juracek, cette déconstruction est annoncée dès le début. Le spectateur sait qu'il s'agit d'un voyage dans un lieu étrange qui se construit selon les souvenirs de celui qui s'y trouve :

« Si le hasard vous amenait un jour dans ces contrées, et que vous y aperceviez une petite chapelle, avec un sentier menant vers un étang, serpentant à travers les arbres jusqu'à une demeure isolée, ce paysage, ce paysage hospitalier, ferait rejaillir en vous des souvenirs. » et, plus tard, *« Je vous dis : « Si vous apercevez cette chapelle dans un pré, je vous en prie, n'oubliez pas que ce chemin emmène avec lui tout ce à quoi nous avons cessé de croire. » »*.

Ces paroles interviennent en voix-off, dans un long discours d'ouverture. Pendant les quinze premières minutes, Lemuel nous raconte son voyage. Il parle au passé ou au futur, emploie souvent des mots relevant du champ lexical du souvenir, et cela concorde avec cette idée d'une déconstruction de la mémoire au présent. Autrement dit, dans ce film, le présent n'existe que dans l'image en tant que telle, que dans ce rapport direct du spectateur au film. Cette idée de déconstruction du récit se retrouve dans *Les Petites Marguerites* : elle y révèle une difficulté des personnages à se retrouver dans une société particulière. Dans *Un cas pour*

un bourreau débutant, cette société particulière, empruntée à Jonathan Swift, c'est Balnibarbi. Dans ce lieu étrange, propice aux bizarreries les plus absurdes, nous avons constaté une altération du temps. Le temps n'existe plus en tant que tel, il est devenu quelque chose d'anecdotique. Les derniers mots du film y renvoient, et rappellent aussi le traitement du temps dans *Un jour, un chat*, où le cinéaste additionne les plans sur des montres, des aiguilles ou des horloges :

« Le fou du village s'appelait "Saute", il m'a sorti du pays de Balnibardi. Il m'est arrivé un jour d'être dans l'embarras. Je me suis à nouveau tourné vers lui. « Regarde, Saute, cette montre marche-t-elle à l'envers ou est-ce une impression ? » Il protesta. « Qu'est-ce qui vous prend ? Il ne vous suffit pas d'entendre son tic-tac ? » ».

Ce film se construit donc sur un imaginaire cauchemardesque, qui rappelle à la fois l'œuvre de Jonathan Swift, dont le film se réclame, ainsi que celle de Franz Kafka. Franz Kafka, écrivain allemand né à Prague à la fin du 19^{ème} siècle, est redécouvert en Tchécoslovaquie en 1962, après qu'il ait été l'objet de la censure¹¹⁶. La même année, Orson Welles adapte au cinéma l'une des œuvres les plus célèbres de l'auteur, *Le Procès*, publié en 1925. Dans cet ouvrage, monsieur K. ignore tout du procès qu'on lui intente, ainsi que des raisons de celui-ci. C'est le matin de son anniversaire que des hommes débarquent chez lui et lui font part de son arrestation. Le personnage est innocent, et l'absence d'objet de condamnation rend le récit absurde et absolument cruel. Dans le film de Karel Kachyna, *L'Oreille*, le héros anticipe un procès qu'il craint au regard de ses collègues emprisonnés. L'œuvre de Kafka semble être l'expression d'une impossibilité de vivre pleinement, les personnages étant contraints par des forces extérieures. Nous retrouvons cette idée tout au long de notre corpus, et ce film ne fait pas exception. D'un point de vue esthétique, Pavel Juracek semble d'ailleurs s'inspirer de l'œuvre du cinéaste étatsunien.

Comme nous l'avons déjà souligné, les films de notre corpus semblent pour la plupart se questionner sur la responsabilité individuelle. Entre le groupe et l'individu, où se situe la responsabilité ? On songe à l'universel et au particulier comme on songerait à la poule et à l'œuf. Dans ce film, il est important de noter que n'importe qui pourrait être bourreau. Déjà, dans le titre, on s'aperçoit du caractère aléatoire de la fonction de chacun. La séquence de mise à mort des condamnés est traitée de façon presque comique : la guillotine est troquée contre une machine des plus saugrenue et les condamnés attendent sur une grande scène face

¹¹⁶ *Histoire des Tchèques et des Slovaques*, Antoine Marès, *op.cit.*

à un public des plus enthousiaste. En bande-son, le tintouin des tambours participe à l'ambiance festive. À la façon du cauchemar, la terreur vient de l'immense contraste entre l'horreur d'une scène et le manque de reconnaissance de cette horreur par les autres personnages : le bourreau s'adresse aux condamnés sans filtre, comme si tout était normal. Comme le titre nous l'indique, ce « bourreau débutant » ne sait pas exactement se servir de la machine. C'est pourquoi il dit à la seule femme parmi les accusés, participant là encore du caractère à la fois horrible et absurde d'une telle situation : « *mademoiselle, vous passerez en dernier, quand j'aurai compris le mécanisme* ». Nous l'avons dit, ce qui dérange se situe dans le décalage entre l'atrocité d'un vécu (celui des condamnés) et l'absurde normalité revendiquée par les autres personnages (le bourreau n'oublie pas d'être galant, mais rappelle en même temps que la mort est terrible et, ici, barbare). Si Lemuel se retrouve sur la scène, c'est parce qu'il a décidé de se rendre auprès de la justice balnibarbienne. Lors de son procès, il est celui qui s'accuse, et il est condamné à mort bien qu'il n'y ait aucun chef d'accusation. Le juge est un enfant, et les jurés ont eux aussi l'air d'être là par erreur. Si l'on considère en plus que parmi les accusés, l'un d'entre eux est condamné pour son œuvre poétique, faisant ainsi écho à la censure, cela participe en somme d'une critique sociale évidente. L'horreur de la scène fait spectacle, ce qui n'est pas, là encore, sans rappeler l'ère des procès¹¹⁷. La peine de mort, lorsqu'elle s'accompagne de spectateurs, est le lieu d'une violence instituée qui tend à valoriser la toute-puissance d'une politique.

Cette valorisation peut aussi passer par l'écriture d'une Histoire. Si la théorie marxiste entend considérer le prolétariat comme véritable moteur de l'histoire, le « réalisme socialiste » s'évertue à étendre l'acte révolutionnaire dans le monde des arts, avec pour ambition de consolider en le légitimant le parti dominant. Au regard de l'Histoire, nous pouvons déjà différencier la Tchécoslovaquie communiste de son modèle politique, l'URSS. La particularité de la Tchécoslovaquie est de n'avoir pas de « mythe fondateur » qui permette de légitimer le pouvoir en place¹¹⁸. Le bloc soviétique a été construit sur la base d'une révolution, celle de 1917, portée par des penseurs. Ils réunissaient une partie de la population et légitimaient ainsi en partie la volonté de construire un État communiste. La Tchécoslovaquie se nourrit alors des représentations politiques soviétiques et du stalinisme.

¹¹⁷ Plus largement, l'Histoire est marquée par des exécutions publiques. Aux États-Unis, les exécutions sont publiques jusqu'en 1936, et jusqu'en 1939 en France. En Tchécoslovaquie, la peine de mort est légale jusqu'en 1990 (la dernière personne à être exécutée meurt en 1989).

¹¹⁸ Elle connaît pourtant, depuis le coup d'état de 1948, un procédé très similaire à la politique qui découle de la révolution de 1917 en URSS.

Nous l'avons déjà rappelé, cela s'était déjà produit dans le passé proche du pays et la Tchécoslovaquie était donc plus ou moins défaits de son identité et invitée à en adopter une autre.

La jeune vague, quant à elle, va au contraire réfuter l'idée d'un « sens commun partagé par tous les membres d'une communauté » en déconstruisant le groupe pour se recentrer absolument sur l'individu. Cependant, l'individu est évidemment à concevoir en fonction d'un groupe (qu'il y appartienne ou non), d'une société et d'une Histoire commune.

Cette image que regarde le gouverneur, c'est l'image d'un projet de société révolutionnaire conduit par l'effort et qui transcende l'existant (la communauté se hisse au-dessus des autres, se défait du sol). Ce déracinement profond semble promettre un avenir meilleur : la communauté s'envole vers le ciel. Le gouverneur, de dos, regarde d'en bas ce mythe fondateur. À ce moment du film, Lemuel lui dévoile la triste vérité : il n'y a plus de projet, la ville volante ne fait plus qu'errer dans les cieux, sur un même horizon. Ce contraste entre la position du gouverneur, les tons noirs et la splendeur de la toile renvoie à une désillusion politique. En somme, il s'agit d'une représentation écrasante (si l'on considère la position du gouverneur par rapport à celle de l'île) du mythe fondateur : un possible fantasmé, une promesse illusoire.



Photogramme 13

Violences

Le montage témoigne bien de l'univers fantastique du film emprunté à Jonathan Swift. Dans la moitié du 18^{ème} siècle, l'écrivain rédige *Les Voyages de Gulliver*, récit qui entend explorer différentes formes de violence.

À l'image de l'œuvre littéraire de Swift, le film se structure sur des rapports violents. Un siècle auparavant, le philosophe anglais Thomas Hobbes tentait d'édifier différents types de violences, toutes à envisager selon ce qu'il considère être le fondement anthropologique des relations humaines, provenant d'un « état de nature » : « une guerre de tous contre tous ». Cette guerre de tous contre tous existe tant au sein de la famille (souvenons-nous, par exemple, de *Vive la République !*) qu'au sein d'un groupe. La première grande catégorie de la

violence serait définie comme « négative », destructrice, dénuée de toute justification et considérée comme un mal absolu. Relevant de l'individu ou du groupe, elle serait le fruit d'une pulsion ou d'actions ponctuelles. La seconde, qui nous intéresse plus, est définie comme « positive » par ceux qui la mènent. Elle permettrait d'établir un ordre social promettant un « meilleur » pour tous. Si l'on poursuit notre raisonnement avec Hobbes, l'humain serait soumis à un « état de guerre » permanent, que seul un « État » peut maîtriser : c'est l'idée du « contrat social ». Dans la période communiste des pays du « Bloc de l'Est », les gouvernements expliquent les dégradations commises par une nécessité de tirer la population vers une politique socialiste dont le but serait une vie placée, pour tous, sous le sceau de l'égalité. Nous avons vu que de cette proposition politique, se dégagait pour la population une sorte de rapport paradoxal entre l'idéologie promise et la réalité des rapports entretenus entre les individus. Dans l'ouvrage de Swift, le voyage de Lemuel Gulliver qui renverrait à une violence positive et instituée, se déroule à Laputa et Balnibarbi, épisode repris par Pavel Juracek. Dans un article sur la représentation de la violence dans *Les Voyages de Gulliver*, Françoise Barbé-Petit écrit que la violence, chez Swift, résulte toujours d'un contexte, « est fonction d'un contexte »¹¹⁹. Le troisième voyage, celui dont le réalisateur tchèque s'inspire, renverrait plus précisément à la représentation d'une violence totalitaire. Il est donc aisé pour nous d'inscrire ce film dans la continuité de notre corpus, c'est-à-dire comme une œuvre qui, bien qu'elle soit indépendante du contexte où elle a été produite, renvoie pourtant constamment au régime politique de la Tchécoslovaquie communiste. Le cinéaste inscrit d'ailleurs son film dans un passé proche : Youri Gagarine apparaît sur un écran de téléviseur, ramenant à la fois au début des années soixante et à la volonté toute-puissante de l'Union soviétique¹²⁰.

Dans le film de Pavel Juracek, Gulliver rapporte aux ministres de Balnibarbi les décisions de l'Académie des inventeurs (qu'ils ne connaissent pas, avouant ainsi un fort désintérêt pour la politique du pays depuis que le roi est parti) : par exemple, pour palier à l'épidémie de grippe qui fait rage au mois de novembre, ils décident de supprimer le mois de novembre. La mesure est évidemment absurde, mais permet de pointer du doigt les modalités d'action des académiciens : à tout problème, ils proposent une solution radicale (et qui doit à tout prix être

¹¹⁹ « La violence et ses représentations dans *Gulliver's Travels* de Swift », Françoise Barbé-Petit, in *Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, n°44, juin 1997, d'après un colloque tenu en Sorbonne les 22 et 23 novembre 1996.

¹²⁰ Youri Gagarine est le premier homme à avoir volé dans l'espace, en orbite de la Terre (mission Vostok 1), le 12 avril 1961.

appliquée, comme lorsqu'ils interdisent aux individus de parler les lundis pour économiser l'air) bien qu'elle soit raisonnablement inapplicable.

La « violence de la raison », celle qui serait « positive », induit la mise à l'écart de ceux qui s'y opposent. Lemuel est marginal parce qu'il n'obéit pas et c'est pourquoi il se retrouve un temps sur l'échafaud. Cela renvoie à tous les films que nous avons étudié jusque là : l'impossibilité « d'être » pleinement pour les Tchécoslovaques, du fait qu'ils sont soumis à de fortes contraintes sociales et idéologiques.



Photogramme 14



Photogramme 15

Ces deux photogrammes renvoient à l'idée d'une violence qui résulte des rapports humains. Du côté des intellectuels comme du côté du peuple (que l'on pourrait associer au prolétariat), les rapports de force existent. Lorsque le premier orateur voit sa supériorité s'exprimer du côté du savoir, chez le second elle s'exprime du côté de la force. [14] Ici, Lemuel arrive à l'Académie des inventeurs, lieu des savoirs et de décisions politiques. Il est assis entre deux professeurs. Il est considéré comme un objet d'étude : le professeur donne son cours. Les trois personnages sont filmés en plongée, mais le seul à apparaître comme soumis aux volontés des autres est Lemuel – qui, d'ailleurs, ne sait rien de ces volontés. En contre-champ, l'amphithéâtre composé d'étudiants, filmé cette fois en contre-plongée, semble menaçant. [15] Au premier tiers du film, Lemuel se retrouve dans la forêt, chez les « défenseurs des fontaines ». Ce groupe, qui doit protéger certaines ressources pour la communauté, exécute les ordres donnés par un homme. Ce dernier, plus âgé que la moyenne, a une position très révélatrice : perché sur son rocher, la jambe gauche pliée, la main sur le genou, il apparaît tel un vainqueur. Qu'a-t-il vaincu ? Peu importe, ce qui compte est ce qu'il représente : la force de la victoire. Il touche presque au divin, encadré par des rayons de lumière.

Dans le film, la violence peut aussi venir de nulle part, ou des *autres* en général, sans que la raison soit immédiatement identifiable. À la fin du film, Lemuel, qui a tout de même bousculé l'ordre de la communauté, se retrouve seul face à une masse composée d'habitants de Balnibarbi. La scène commence comme un lynchage (qui rappelle *Vive la République !* ou *Les Diamants de la nuit*) mais est finalement écourtée par l'arrivée du gouverneur. Là encore, comme dans un rêve, et comme très souvent dans le film, un moment d'une effroyable violence est stoppé comme par l'inconscient, incapable de l'imaginer pleinement.

L'amour ou la piscine de Kafka

Contrairement aux films du « réalisme socialiste », ce cinéma exclut le personnage de leader politique. D'après Jérôme Bimbenet, historiquement, dans l'art de la représentation, « *l'apparition du héros conditionne celle du chef*¹²¹ ». Les films que nous étudions tranchent avec ce principe (actif dans le cinéma de propagande en général), et nous pouvons ainsi dire qu'il y a des *protagonistes* plutôt que des *héros*. L'individu n'est pas divinisé, il est au contraire on ne peut plus représenté à l'état d'humain. Il est inscrit dans la masse. Il est défini par son travail, par son âge, par ses désirs plus que par un quelconque héroïsme. Les questionnements du film sont ceux des individus, à la fois existentialistes et relatifs au quotidien ; cependant toujours en fonction d'une politique que nous avons déjà expliquée. *Joe Limonade* ou *La Fête et les invités* sont les exceptions qui confirment la règle. Il y a effectivement un *leader* politique (Joe ou l'hôte) qui mène la foule (qui se révèle malléable et naïve). Mais le leader est moqué, contesté par les auteurs des films, comme nous l'avons vu dans leurs analyses respectives. Tous les personnages sont ou opportunistes, ou ridicules.

D'ailleurs, plus largement, les personnages ont quelque chose d'absurde en eux, dans leurs agissements. Ils sont absurdes par bêtise ou par déviance à la norme. Chacun des récits étudiés est d'abord inscrit dans un ordre symbolique, dans une réalité diégétique reconnaissable et identifiable par le spectateur. Ces espaces-temps sont ensuite perturbés par des situations comiques, relevant de l'absurde et permettant ainsi une distanciation que nous pouvons rattacher à la méthode brechtienne. Le principe de distanciation permet un discours dialectique et ne prédestine pas le spectateur, comme le ferait le drame, à une unique échappatoire émotionnelle. Ce principe narratif lui permet d'avoir le recul nécessaire à une prise de conscience des différents éléments d'interaction entre les divers personnages et leur milieu, entre les effets et leurs causes. Les personnages ont presque tous quelque chose de tragique en eux, voire de minable et de pathétique, aussitôt tempéré par le genre comique. Comme le souligne Christian Rolot dans *Le Genre Comique*, « *rire et moquerie demeurent bien souvent confondus* »¹²². Philippe Ivernel écrit à propos du théâtre de Bertolt Brecht :

« [Sa] modernité est en effet due à la place prépondérante qu'il accorde au souci historique. Ce théâtre réflexif n'ignore pas sa situation en société ; il vise un certain public à une époque donnée,

¹²¹ *Film et Histoire*, Jérôme Bimbenet, p.19, *op. cit.*

¹²² *Ouverture*, p.8, in *Le Genre Comique*, *op. cit.*

et contredirait ses principes mêmes s'il n'était susceptible tantôt de suivre tantôt de précéder les évolutions historiques dans lesquelles il intervient : bref, s'il n'était capable de métamorphose.¹²³ »

Nous l'avons dit, comme Bertolt Brecht s'opposait à un théâtre « classique », omniprésent, le cinéma de la jeune vague s'oppose à celui du réalisme socialiste. Les films de Milos Forman, de Vera Chytilova, d'Ivan Passer, de Jiri Menzel, d'Oldrich Lipsky ou encore de Karel Kachyna affluent en ce sens. Leurs propos sont contemporains aux réalités sociales et politiques tchécoslovaques de l'époque. L'usage de l'absurde permet de décrédibiliser un temps le récit ou les personnages, de souligner en fait le médium artistique de sorte à le dissocier du réel. Cependant, cela s'ajoute aux décors et aux problèmes que rencontrent les personnages qui ancrent le récit dans une réalité nationale prégnante reconnaissable par le spectateur. Toutes ces narrations tendent vers un même dessein : l'autodérision, nous l'avons dit, ou plus largement vers une contextualisation historique et politique.

La quête principale de Lemuel – qui n'est pas perçue comme telle par le spectateur – c'est Markéta, son premier amour. Markéta est morte noyée quelques années plus tôt, et, dans ce déluge de souvenirs, dans ces décors d'un temps ancien, Lemuel la retrouve, quoiqu'un peu différente. Nous serions tentés de voir en Markéta la figure de la République, d'un système politique regretté par Pavel Juracek : nous écrivions plus haut que le récit puisait dans les souvenirs personnels de Lemuel, mais ne plongerait-il pas également dans une mémoire collective ? Cependant, ce qui nous semble essentiel, c'est de noter que les enjeux amoureux sont au moins aussi importants que les enjeux politiques ou culturels. Le particulier importe autant que l'universel ou le national, et il y renvoie, y participe pleinement : l'individu, en tant que particule d'un tout, importe tant d'un point de vue du groupe que du particulier. En ce sens, Pavel Juracek, lors d'un entretien avec Antonin Liehm, dit :

« Et puis j'ai réalisé qu'il y a des moments où l'on se dit que les grands événements de l'Histoire sont dérisoires et si fragiles, face à d'autres choses – humaines, personnelles, privées – qui sont souvent plus importantes, plus essentielles. On ne peut pas les mettre de côté contrairement aux autres.¹²⁴ »

¹²³ « BRECHT BERTOLT - - (1898-1956) », Philippe Ivernel, *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 7 décembre 2015. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/bertolt-brecht/>

¹²⁴ Entretien entre Pavel Juracek et Antonin Liehm, été 1968, édité dans le carnet de l'édition DVD de Malavida.

Tout au long de ce mémoire, nous avons dit que les films orientaient toujours leur scénario de sorte à faire référence à leur pays et sa politique. Comme si l'application communiste des pays dits « de l'Est » donnait lieu à un trauma générationnel. Si l'on suppose cela vrai, ce que nous avons essayé de démontrer, il serait évidemment injuste d'en omettre les particularités formelles. Car ce qui rend ce cinéma intéressant, c'est aussi l'esthétique, les désirs de beauté des auteurs. Nous pouvons également noter que les réalisateurs, s'ils parlent de leur société, la relègue souvent au second plan. Au premier plan, ce sont des histoires universelles, existentielles. De la sorte, ils parlent en même temps du danger de toute société autoritaire et de la leur en particulier.

Nous l'avons vu au début de ce mémoire, Milan Kundera, l'un des écrivains tchèques (aujourd'hui franco-tchèque) contemporains les plus célèbres, enseignait à la FAMU à une grande partie des cinéastes que nous étudions ici. Dans son ouvrage, *Le Livre du rire et de l'oubli* (1971), un de ses personnages évoque une particularité chez sa mère qui lui semble absurde, comme une déviance morale : alors que les chars soviétiques pénètrent dans Prague, et que tous sont affolés, elle ne semble se soucier que des poires de son jardin que l'on ne cueillera pas. Avant lui, dans son journal (2 août 1914), Franz Kafka écrit : « *L'Allemagne a déclaré la guerre à la Russie. Après-midi piscine.* »¹²⁵ Le personnage de Kundera s'exaspère de l'ordre des considérations de sa mère et la comprend finalement : pourquoi les poires, comme la piscine de Kafka, seraient-elles moins importantes que l'invasion soviétique ? Pourquoi le plaisir vaudrait-il moins que l'angoisse, la terreur et la guerre ? Dans les films du corpus, bien souvent, ce sont donc les questionnements amoureux, d'amitié ou d'ego qui sont au premier plan, et c'est en toile de fond que la guerre ou le régime communiste est dépeint. Autrement dit, pourquoi l'individu et son quotidien, extrais du contexte politique, intéressent tant les cinéastes ? Parce que c'est ce qui permet d'inscrire leur œuvre dans le temps, ce qui permet de l'ouvrir au monde. Ce qui persiste aujourd'hui dans ce cinéma sont effectivement les questionnements moraux et existentiels. Et c'est de cette façon que le spectateur peut revenir, s'imprégner, comme souterrainement, de la rudesse spécifique à la Tchécoslovaquie. En somme, les cinéastes, bien qu'ils évoluent dans une société précise au contexte politique particulier, et qu'ils entendent en parler, n'en sont pas moins des cinéastes et individus internationaux aux prétentions esthétiques et aux réflexions plurielles.

¹²⁵ L'écrivain, né à Prague mais de nationalité allemande, est d'ailleurs republié en Tchécoslovaquie à partir de 1962.

Nous l'avons écrit et réécrit, ces considérations n'empêchent pas le caractère politique de ce cinéma. Le système politique communiste, bien que niché dans le décor, influe bien sur les quotidiens. C'est la politique qui s'imisce dans le privé, l'individu pris à témoin.

Conclusion générale

« Nous étions plutôt liés par une opinion commune, plutôt politique qu'esthétique. Si la liberté manquait à l'époque, ce n'était pas le cas de l'espoir. C'est l'inverse aujourd'hui. Nous avons la liberté, mais nous manquons de cet espoir sans lequel les cinéastes, en particulier, ne savent pas encore vivre.¹²⁶ »

Tout au long de ce mémoire, nous avons pu constater à quel point une filmographie pouvait être empreinte de son contexte historique, politique et social. D'un point de vue historique, les réalisateurs de notre corpus se rejoindraient autour d'un système narratif et évocateur particulier. Ils projettent un état du monde sur des cas individuels ancrés dans un quotidien. Selon les principes propagandistes, « *la légende est toujours préférable à l'Histoire*¹²⁷ ». Comme nous l'avons noté plus haut, la jeune vague fuit la légende. Elle s'intéresse à l'histoire « du bas », de la population en tant que multitude d'individus aux désirs et aux idéologies diverses.

Peut-on identifier ce cinéma ?

Si la République tchèque et la République slovaque ont chacune leur propre histoire, elles la partagent un temps et l'éventuelle uniformité culturelle provient peut-être d'une approche phagocytaire. Cette dernière commence déjà au sein de la FAMU, lorsque les apprentis réalisateurs – tchèques et slovaques – découvrent de multiples cinématographies et de multiples cultures.

Durant ce mémoire, nous avons dessiné des grandes lignes que nous considérons comme participant de la particularité de ce cinéma, sans se préoccuper de préciser la nationalité des auteurs (s'ils sont nés Tchèques ou Slovaques). Néanmoins, si la Slovaquie paraît moins représentée, c'est parce que le ratio de productions culturelles correspond à 2 :1 (en faveur de la partie tchèque de la Tchécoslovaquie, dont Prague devient évidemment la capitale économique) mais également parce que nous avons choisi certains films pour les représenter tous. Nous pourrions aussi dessiner des ponts formels, idéologiques et politiques avec les autres films inscrits dans notre filmographie mais qui n'apparaissent pas dans le mémoire.

¹²⁶ Jaromil Jires, cité par Galina Kopanevova dans « Un quart de siècle de métamorphoses », in *Le Cinéma tchèque et slovaque, op. cit.*

¹²⁷ *Film et Histoire*, Jérôme Bimbenet, *op.cit.*, p.31.

Ceci dit, que peut-on déduire de toutes ces analyses ? Peut-on, parler *d'un* cinéma, et si oui, qu'est-ce qui le définit et qu'est-ce qui le constitue ? L'identité d'une telle cinématographie serait-elle formelle, ou bien se situerait-elle ailleurs ?

Nous avons dit dès l'introduction que s'il y a identité commune, elle ne serait pas esthétique mais dans une dynamique révolutionnaire (nous entendons par "révolutionnaire" une approche avant-gardiste, c'est-à-dire une volonté de trancher avec le cinéma précédent). Si la « jeune vague » tchécoslovaque, qui se réduirait aux films de Milos Forman, Vera Chytilova, Ivan Passer, Stefan Uher ou encore Juraj Jakubisko, se rejoint sur une forme esthétique proche du cinéma-vérité et de la Nouvelle-Vague française, et dont on peut ainsi déduire une esthétique commune, tous les films réalisés dans la période n'y correspondent pas.

Or, nous souhaitons ici définir une identité commune à un cinéma tchécoslovaque plus large, qui concernerait les films réalisés entre 1962 et 1968 (bien que nous n'ayons à notre disposition que les films sous-titrés en français et distribués en France). Nous avons perçu tout au long de ce mémoire plusieurs traits communs, que nous allons essayer d'énumérer ici, et qui sont regroupés en deux principaux points. Une volonté esthétique, soit filmer *contre* le réalisme-socialiste du point de vue de la forme, et une volonté politique, soit filmer *contre* le régime communiste et son autoritarisme, *contre* une idéologie dominante.

La volonté esthétique se retrouve dans les nombreuses sources d'inspiration nouvellement disponibles en Tchécoslovaquie. On la retrouve également dans un principe de déconstruction narrative ou esthétique, une politique de l'absurde, sur lequel nous reviendrons plus loin. Enfin, ce désir s'exprime aussi dans des expérimentations esthétiques qui fuient un « réalisme » visuel. Concernant ce dernier point, nous pensons particulièrement à *Un cas pour un bourreau débutant*, *Valérie au pays des merveilles*, *Les Petites Marguerites*, *Les Diamants de la nuit*, *Un jour, un chat*, *Le Baron de Crac*, *Les Fruits du Paradis* (Vera Chytilova, 1969), *La Vierge miraculeuse* (Stefan Uher, 1966)...

La volonté politique s'exprime déjà dans la volonté esthétique, mais nous la retrouvons aussi ailleurs. Nous avons remarqué que souvent, les réalisateurs filment la politique qui s'immisce dans le privé, c'est-à-dire comment le régime et ses dogmes impactent sur les quotidiens. Ces impacts interviennent, dans ces récits, surtout sur l'impossibilité du couple. Ceci est particulièrement limpide dans les films *Du courage pour chaque jour*, *Le Soleil dans le filet*, *Les Amours d'une blonde*, *L'Oreille*, *Alouettes, le fil à la patte*. On retrouve aussi cette idée dans une dimension satirique, par exemple dans les films *Alouettes, le fil à la patte*, *La fête et les invités*, *Un jour, un chat*, *Joe Limonade*, *Qui veut tuer Jessie ?*, *La fin de l'agent W4C par l'intermédiaire du chien de monsieur Foutska*, *Au feu les pompiers* (Milos Forman,

1967), *La Main*, (Jiri Trnka, 1965)... Un autre point important de ce cinéma est l'évolution des mœurs et les conflits intergénérationnels qui en découlent. Ce dernier point est présent dans tous les films du corpus, de différentes façons, bien que principalement visible dans *Vive la République !*, *L'As de pique*, *Du courage pour chaque jour*, *Le Soleil dans le filet*, *Le Baron de Crac*, *Konkurs*, *Si j'avais un fusil* (Stefan Uher, 1971) et *Valérie aux pays des merveilles* (Jaromil Jires, 1970).

Nous avons noté que l'un des points très particulier de ce cinéma, parce qu'il se retrouve dans la quasi-totalité du corpus, est l'usage de l'absurde et du burlesque. Adèle Van Reeth dit à propos du comique qu'il « *arrive à nous faire réfléchir sans nous faire la leçon.*¹²⁸ » Plus anciennement, nous pensons évidemment à Bertolt Brecht et au principe de distanciation, à Franz Kafka et son usage de l'absurde. Ivan Klima raconte que les Praguais ont pris l'habitude de dire « *kafkarna [...]* pour décrire leur propre aptitude à se moquer de ces absurdités », et de dire « *svejkovina* », en référence à l'œuvre de Jaroslav Hasek, *Le Brave soldat Chveik*, pour « *opposer à la violence leur humour et leur résistance passive* »¹²⁹.

C'est un cinéma où tout est permis. Se baigner dans du lait, parler à un chat, vendre de la limonade dans l'Ouest américain ou encore dupliquer à l'infini des portraits de jeunes chanteuses à la voix stridente. Ce savant travail de l'absurde et du burlesque, impliquant toujours la société dans les récits, c'est aussi raconter à quel point la violence d'une politique peut s'enraciner dans le quotidien des individus.

Le politique s'immisce dans le privé

L'un des grands principes de la pensée marxiste est que toute chose s'analyse en fonction d'un principe d'altérité. Il s'agit de prendre en considération les motivations, les enjeux et les applications économiques d'une société. Plusieurs films de notre corpus relèveraient de cette démarche. Dans *Les Amours d'une blonde*, Andula voit sa vie altérée par un souci d'ordre marchand. L'usine a besoin de main-d'œuvre et les responsables du P.C.T. n'entendent pas favoriser de rencontres amoureuses par crainte d'une baisse conséquente de la production. Ces conditions sociales conduisent à l'aliénation des individus¹³⁰. Ce cinéma, quelle que soit

¹²⁸ « Amour et argent dans la comédie américaine », conférence au Forum des Images, Adèle Van Reeth, visionné en ligne.

¹²⁹ *Esprit de Prague*, Ivan Klima, éditions du Rocher, 2002, p.54. L'ouvrage de Jaroslav Hasek, une satire politique burlesque, a rejoint le panthéon culturel tchèque.

¹³⁰ *Aliénation* : du latin *alius*, « autre », *alienus*, « qui appartient à un autre », « étranger », *alienatio*, « acte d'aliéner » ou « état d'aliéner ». Au sens philosophique, l'aliénation est le fait de « devenir autre » et

la forme qu'il prend, renvoie systématiquement à un contexte social. Même lorsque les films ne sont pas ancrés dans la Tchécoslovaquie communiste, ils posent des questions sur les effets qu'un système politique, économique ou idéologique peut avoir sur la population.

Ce cinéma se constitue de différentes couches de rapports dialectiques. Dans la théorie hégélienne, puis marxiste, la dialectique est l'idée pensée par contradictions et oppositions, le tout formant une réalité. Ces oppositions se situent, dans les films, principalement au travers des conflits générationnels. Là où Marx et Engels apportaient, dans leurs travaux sur les matérialismes historique et dialectique, la notion de « classes sociales », les réalisateurs déplacent ces systèmes d'opposition très présents dans le réalisme socialiste dans des clivages générationnels. Selon la pensée marxiste, pour comprendre le monde il faut cibler et comprendre ses transformations, et entendre que chaque société ne contient rien de stable, mais est une multitude de processus en mouvement :

« Dans la démarche des premiers hominidés, des traces sont laissées pour les Autres, ceux qui prendront possession d'un lieu momentané et qui eux-mêmes pourront à leur tour graver leur passage sur la paroi. [...] La reproduction de la réalité perçue à un moment donné de la vie d'un groupe s'inscrit dans le champ cognitif du groupe suivant ; les objets (ou les sujets) ainsi reproduits sont investis d'une signification qui permet la formation d'une identité culturelle et sociale commune, un sens commun, une réponse commune aux sollicitations extérieures et une explication plausible et rassurante aux forces naturelles, telluriques et ... humaines.¹³¹ »

Ces films rappellent et dénoncent en même temps les effets d'une politique autoritaire quasi-absolue, comme pour prévenir le futur. Cette démarche de précaution n'empêche pas un fort désir esthétique de la part des auteurs. Cette filmographie, riche en formes plastiques, se défend également d'un autoritarisme en art. Elle témoigne d'une expérience à la fois présente et passée, qu'elle analyse par le biais de la population.

« d'appartenir à un autre » : « l'aliénation consiste à remettre à autrui la direction de ses pensées ou de sa volonté. » L'individu est ainsi dépossédé d'une partie de sa liberté de penser et d'agir. D'après Marx, c'est « la conversion du sujet en objet, le double rapport de l'individu à l'altérité et à l'altération qui sont considérés. » L'ouvrier, dans le travail, « se nie lui-même », et devient « étranger aux conditions et aux modalités de son travail » : « la vie est sacrifiée à la chose », la « vie » étant celle de l'ouvrier, et la « chose » le produit fini qui ne lui appartient pas. L'aliénation (économique ou idéologique, cette-dernière faisant partie de la première) est étroitement liée aux rapports de production. D'après le *Dictionnaire de philosophie*, sous la direction de Jean-Pierre Zarader, éditions Ellipses, 2007 et le *Dictionnaire des concepts philosophiques*, sous la direction de Michel Blay, Larousse – CNRS éditions, 2013 (première édition en 2006).

¹³¹ *Film et Histoire*, Jérôme Bimbenet, *op.cit.*, p.15.

Cinéma politique – de la déconstruction

Il ne s'agit pas de plaquer des procédés analytiques dans le but d'ériger les films de ce corpus – ou des parties de celui-ci – en « cinéma politique » mais d'essayer de remarquer comment cette cinématographie relève du politique et pas seulement d'un regard critique sur la société. Nous avons vu que ces œuvres sont éminemment politiques, que ce soit en réaction à une idéologie préexistante, ou parce que leurs témoignages sont imbibés de la société d'alors. Mais le « cinéma politique » n'est pas un genre cinématographique, et il est difficile d'en déterminer les rouages. L'appellation recouvre en effet une multiplicité de formes et de contenus.

On a l'habitude de lier la notion de « cinéma politique » à celle de « dialectique » et plus largement à la pensée marxiste. Cette dernière envisage logiquement l'art comme contributeur au « combat révolutionnaire », édifiant la pensée d'un homme, et écrasant le capitalisme. Nous avons essayé de voir, tout au long de ce mémoire, comment ce cinéma, qui ne se prétend ni idéologue, ni politique, pouvait avoir une lecture politique. Cependant, à aucun moment nous n'avons vu, dans les films qui précèdent le printemps 1968, un désir de révolution de la part des personnages, ni même une volonté de s'organiser en groupe afin de contrer diverses puissances. Ce cinéma a tout de même un pan politique en perspective qui se traduit d'une part par une contextualisation qui renvoie systématiquement au communisme ; d'autre part parce qu'il se préoccupe des effets d'une politique sur un individu ou une population ; enfin parce qu'il prend position en condamnant certains préceptes, même s'il ne propose pas de solution. Les personnages doivent s'adapter à une société en crise et en mouvement en même temps que les auteurs se réapproprient le médium cinématographique. S'ils ont une large liberté dans leurs productions, ils doivent tout de même faire attention à ne pas trop attirer l'attention du Parti sur leurs réalisations. À ce propos, Antoine Marès rappelle que, de 1963 à 1967, la censure s'exerça trois cent quatre-vingt et une fois dans le monde des arts. Il ne fallut pas attendre la normalisation (1968-1969) pour pâtir d'une interdiction quelconque, même si cette courte période offrait de nouvelles possibilités artistiques.

Les réalisateurs filment contre le réalisme socialiste, le dogme officiel des gouvernements communistes qui se veut être la seule représentation possible et vraie à la fois du prolétariat (la « classe montante ») et du socialisme. Herbert Marcuse écrit :

« *l'art, en tant qu'art, exprime une vérité, une expérience, un besoin impérieux qui, sans être du domaine de la praxis radicale, n'en sont pas moins des facteurs essentiels à la révolution.*¹³² »

Alors qu'ils semblaient fuir tout discours idéologique, c'est en « *exprimant une vérité, une expérience, un besoin impérieux* » que les auteurs donnent à leurs œuvres un caractère éminemment politique. Les analyses plurielles, mais convergentes, de ces films octroient une nouvelle couleur politique au cinéma national. Nous retrouvons principalement ce paradoxe entre l'idée du communisme et l'application célébrée de l'idéologie. La propagande de masse qui encense le gouvernement et l'idéologie communiste semblent, au regard de l'histoire, être un masque qui cache les enjeux carriéristes et économiques de ceux qui dirigent. C'est sans doute de là que naissent ces œuvres difficilement qualifiables, qui font partie d'un patrimoine culturel national : sont-elles imbibées d'une idéologie marxiste, bien que les auteurs s'en défendent souvent, ou s'en éloignent-elles absolument ? L'apport artistique de cette décennie prévoyait déjà la révolution de velours. Le caractère politique de ces films s'exprime aussi, et peut-être surtout, dans la forme même des œuvres.

Principe de distanciation

A propos de ses films, Hitchcock écrivait que l'usage de l'humour lui était nécessaire dans l'élaboration d'une séquence de suspense parce qu'autrement, « *le spectateur ne pourrait supporter la charge émotionnelle* ». C'est peut-être de cela qu'il s'agit dans les films de notre corpus, d'ailleurs contemporains à la dernière décennie de réalisation du cinéaste anglais. La charge émotionnelle résulterait cependant plutôt d'un « scepticisme », pour reprendre le terme de Vera Chytilova, quant à la société communiste que d'une structure narrative basée sur le suspense. Nous avons remarqué que si les formes changent selon les auteurs, le point d'arrivée est souvent le même : une critique politique, sociétale ou idéologique. Il s'agit de se réapproprier l'industrie cinématographique restée trop longtemps au service du gouvernement.

Nous l'avons vu, le cinéma tchécoslovaque des années soixante s'inscrit dans une période de bouleversements idéologiques, institutionnels, moraux et culturels. Il s'imprègne d'une culture mondiale, dans une appétence pour les arts extranationaux, principalement occidentaux, alors que le leur stagnait autour d'un dogme spécifique. Cette période de dégel permet l'émergence d'un nouveau cinéma. Les cinéastes filment des réalités subjectives, assumées comme tel, en contraste avec un cinéma dit « objectif ». Le personnage prend

¹³² *La dimension esthétique*, Herbert Marcuse, *op.cit.* (p.15).

l'ascendant sur la communauté et sur l'idéologie. Les auteurs fuient une opinion préétablie et questionnent ce et ceux qui les entourent.

La caméra produit une impression de réalité. Cette dernière contient une idéologie préexistante et dominante puisqu'elle est le reflet d'un réel construit par des rapports sociaux, des structures, des architectures. La caméra, par essence, double donc, en cela qu'elle la reproduit, une certaine idéologie.

Nous avons noté que les films de ce corpus contenaient tous quelque chose d'absurde. Que produirait cet absurde sur le regard du spectateur ? Si l'on a dessiné ce que serait une pratique idéaliste du cinéma, quelle pourrait-être son approche matérialiste ? Cela pourrait passer par sa déconstruction. Dans *Les Petites Marguerites*, Vera Chytilova, sans doute inspirée par Jean-Luc Godard, semble bien déconstruire son film. D'abord parce qu'elle le segmente à l'aide de filtres de couleurs (qui interviennent tous dans un même espace-temps diégétique), parce qu'elle use d'un montage qui se donne à voir comme tel, ce qui en somme altère toute identification, de la part du spectateur, à la fois aux personnages et au réel.

Par ces procédés filmiques, Vera Chytilova distance en effet le regard spectatorial. Si l'on envisage sa pratique comme relevant possiblement d'une approche matérialiste, c'est parce qu'elle donnerait aux spectateurs les moyens concrets et immédiats (c'est-à-dire déjà dans le film) d'analyse de l'œuvre en tant qu'objet cinématographique. Elle met en relief les outils cinématographiques (effets spéciaux, montage) et affirme ainsi faire du cinéma, faire de la fiction et créer un discours propre. Dans un film dit « classique », le spectateur est plus franchement immergé dans l'œuvre, de sorte qu'il puisse s'identifier ou non à un personnage, un espace ou un contexte. Le discours serait noyé dans l'impression de réalité, alors que chez Vera Chytilova, et plus largement dans ce principe de déconstruction, le discours serait proclamé, dans le sens où il se donne à voir comme discours.

Toujours dans ce même principe, propre à Bertolt Brecht, de « distanciation du regard », nous pouvons penser à la pratique burlesque des cinéastes. Dans *Les Amours d'une blonde*, nous l'avons vu, le rire est lui aussi déconstruit. Certaines scènes causent le rire qui est aussitôt contrecarré par un retour à l'aspect tragique du récit. De cette façon, l'auteur questionnait le rire et le rapport du spectateur au réel.

Dans *Vive la République !* ou *Les Diamants de la nuit*, il s'agit d'une déconstruction du réel diégétique. Les auteurs y mêlent le présent, le passé et le futur aux fantasmes, aux rêves et aux cauchemars. En somme, il est difficile d'élaborer une vision globale d'un présent dans ces récits, et dans lequel évolueraient les personnages. Ici, le spectateur, perdu dans ces

différents espaces-temps, est obligé de recréer une logique. De cette façon, il est constamment amené à *remettre en cause, questionner* ce qu'il voit.

Dans les films de Vaclav Vorlicek ou dans *Joe Limonade*, il s'agit d'une déconstruction des codes archétypaux typiques d'un genre cinématographique. En mettant en transparence les procédés propres à un genre, en exagérant les traits (du récit, de caractère des personnages...), les auteurs mènent, par le rire, les spectateurs à mieux comprendre les enjeux narratifs spécifiques à tel ou tel genre. Autrement dit, en puisant dans des schémas de représentation connus des spectateurs (western, policier, bande-dessinée), en les transfigurant, en les pastichant, les auteurs questionnent le genre et donnent dans le même temps aux spectateurs *les moyens de son jugement* (non pas qualitatif, mais réflexif).

Nous pourrions ainsi appréhender ce cinéma et l'importance de son caractère « absurde » à partir d'une dynamique politique. Ce cinéma serait, en termes marxistes, « politique », voire « révolutionnaire » et à envisager en tant que « contenu devenu forme » : pour Herbert Marcuse,

*« le seul sens valable dans lequel on peut qualifier la littérature de « révolutionnaire » est celui qui la renvoie à elle-même, en tant que contenu devenu forme. »*¹³³

Ces différents principes de déconstruction participent tous d'un même désir de déconstruction générale du discours propagandiste. En ce sens, nous pourrions dire que ces films *montrent, témoignent, critiquent* mais ne *discourent* pas.

*« Le cinéma reflète-t-il la réalité ou la réalité reflète-t-elle le cinéma ? Lequel induit l'autre ? »*¹³⁴ Prenant en compte cette interrogation, quelle dynamique motive les auteurs ? Sans doute leur cinéma reflète-t-il une réalité, comme systématiquement, en même temps qu'ils ont la volonté que leurs films induisent, dans un travail de longue haleine, une autre réalité en devenir. L'image, forcément, comme l'ont écrit nombre de philosophes et de théoriciens, rend présent dans le temps et l'espace une réalité. L'idéologie est donc insinuée par le médium dont il est impossible de se défaire. Faire un film, c'est inscrire un objet dans la postérité (même si cela est peut-être moins vrai au fil du temps, au vu de la surenchère de productions cinématographiques). C'est fixer l'image, mais aussi l'Histoire. L'approche mnémonique, nous l'avons vu, est présente partout dans les films, de façon plus ou moins

¹³³ *La Dimension esthétique*, Herbert Marcuse, *op.cit.*, p.12.

¹³⁴ *Film et Histoire*, Jérôme Bimbenet, *op.cit.*, p.45.

évidente. Se rappeler c'est questionner et, éventuellement, ne pas reproduire. Lorsque les systèmes narratifs propagandistes usent de l'image pour rendre le pouvoir ubiquiste, les auteurs de la décennie s'évertuent à représenter autre chose, une réalité qui prévient et qui permet peut-être aux spectateurs de *prévoir*.

Cinéma tchécoslovaque des années soixante : quels héritages ?

Si nous avons souvent soulevé les influences qui ont nourri ce cinéma, ce dernier a lui-même aussi pu être regardé par d'autres. Pierre Étaix a peut-être visionné *Konkurs* avant de tourner *Pays de Cocagne*. Ce dernier sort la même année que *Taking Off* de Milos Forman, en 1971, et les deux films comptent quelques ressemblances. Par ailleurs, *Taking Off* est co-écrit avec Jean-Claude Carrière, lequel a souvent collaboré avec Pierre Étaix.

Aujourd'hui, des acteurs importants de la jeune vague tchécoslovaque enseignent à la FAMU. On y retrouve ainsi, parmi des enseignants qui ont travaillé dans les années 1980, 1990 et 2000, les directeurs de la photographie Jaromir Sofr (il a principalement travaillé sur les films de Jiri Menzel) et Miroslav Ondricek (il a été le directeur de la photographie de la quasi-totalité des films de Milos Forman, en Tchécoslovaquie comme aux États-Unis). La particularité de ce cinéma peut ainsi perdurer au fil des années et elle transparait dans certaines œuvres de réalisateurs ou techniciens qui ont étudié à la FAMU. Pour n'en citer qu'un, sans doute le plus célèbre, Emir Kusturica (il est diplômé de l'école de cinéma pragoise en 1978). Lorsqu'il était étudiant, son professeur de mise en scène était Otakar Vavra, qui avait déjà beaucoup participé à la culture cinématographique de certains réalisateurs de la période étudiée. Ses films sont évidemment marqués par ce cinéma. Cela se perçoit par l'usage de scènes absurdes et du caractère tragi-comique de ses films. Ses récits sont également à comprendre au regard de l'histoire et de la politique contemporaines de son pays, en certains points similaires à celle de la Tchécoslovaquie. Ken Loach, dont les films ont plus ouvertement un discours politique, dira à quel point il a été influencé par le cinéma tchécoslovaque des années soixante, et plus particulièrement par *Les Amours d'une blonde*¹³⁵. Carlos Saura, en Espagne, évoque le franquisme dans ses films, et doit lui aussi imaginer des narrations qui lui permettent d'éviter la censure. *Vive la République !* et *Cria Cuervos* (1976), où les structures politiques se retrouvent dans la structure familiale de la jeune héroïne, sont, par exemple, à bien des égards comparables.

¹³⁵ *The Telegraph* [en ligne] « Filmmakers on films : Ken Loach », de John Whitley, consulté le 22 mai 2016 ; *The Guardian* [en ligne], « The film that changed my life : Ken Loach », Tom Lamont, 16 mai 2010, consulté le 22 mai 2016.

Les cinémas tchèque et slovaque d'aujourd'hui ont peut-être l'empreinte de ces œuvres en eux, mais nous supposons que les changements politiques qui ont depuis eu lieu participent d'un changement radical de contenu. Les caractéristiques du cinéma tchécoslovaque pourront se retrouver dans autant de cinématographies que de régimes autoritaires car elles naissent de contraintes politiques, d'un fort désir esthétique, d'un besoin de mémoire et de résistance.

BIBLIOGRAPHIE

1. ÉTUDES CULTURELLES.

Études historiques des arts et du cinéma tchécoslovaque.

- L'intégralité des livrets de la collection tchèque et slovaque de *Malavida*.
- *Army Film and the Avant Garde: Cinema and Experiment in the Czechoslovak Military*, Alice Lovejoy, éd. Indiana University Press, 2014.
- « Milos Forman » par Philippe Coutarel, (p.113) et « Témoignages », « Milos Forman », (p.149), in *L'Âge d'or du cinéma européen – chefs d'œuvres des années 1950-1970* dirigé par Denitza Bantcheva, éditions du Revif, 2011.
- *Le Cinéma tchèque et slovaque*, sous la direction d'Eva Zaoralova et Jean-Loup Passek, éditions du Centre Georges Pompidou, collection cinéma/pluriel, 1996.
- « Du nouveau réalisme aux contes de fées : Tchécoslovaquie, 1945-1955 », « La deuxième génération : Tchécoslovaquie, 1956-1962 » (p.215) et « Tchécoslovaquie » (p.259) in *Les Cinémas de l'Est – de 1945 à nos jours*, Mira et Antonin Liehm, les éditions du Cerf, 1989.
- *Culture tchèque des années 60*, textes réunis par Michael Wellner-Pospisil et Jean-Gaspard Palenicek, éditions L'Harmattan, 2007.

Le « réalisme socialiste », notion et histoire.

- « Le « réalisme socialiste » et ses usages pour l'histoire du cinéma soviétique », Valérie Pozner (p.11) ; « Le cinéma soviétique sous Staline (1928-1953) », Peter Kenez (p.19) ; « Cinéma et stalinisme, pour une histoire des institutions », Natacha Laurent (p.35) ; « Ford, fordisme et stalinisme (1935) », Anabelle Creissel et Kristian Feigelson (p.73) et « Staline et les années 50 vus d'Europe Centrale : corps et décors, témoignages et nostalgies » par Gabor Eross (p.253) in *Caméra politique – Cinéma et stalinisme*, sous la direction de Kristian Feigelson, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005.
- *Le Cinéma stalinien, questions d'histoire*, sous la direction de Natacha Laurent, Presses Universitaires du Mirail, 2003.
- *L'Œil du Kremlin*, Natacha Laurent, éditions Privat, 2000.

- *Réalisme socialiste et cinéma – le cinéma stalinien (1928-1941)*, Éric Schmulevitch, éditions L’Harmattan, 1996.

Études théoriques et historiques sur l’art.

- *Contre-culture*, Alain Touraine, *Eyclopædia Universalis*, [en ligne], consulté le 19 février 2015.
- *Quand les images prennent position – l’œil de l’Histoire, 1*, Georges Didi-Huberman, éditions de Minuit, 2009.
- *La Dimension esthétique – pour une critique de l’esthétique marxiste*, Herbert Marcuse, éditions du Seuil, 1979 (première parution en 1977, Allemagne).
- *Une histoire de la publicité*, Stéphane Pincas et Marc Loiseau, éditions Taschen, 2008.
- *Belles de pub*, François Bertin et Claude Weil, éditions Ouest-France, 2004.

Études théoriques sur le cinéma.

- *Camera Politica*, Emmanuel Barot, éditions Vrin, 2009.
- *Film et Histoire*, Jérôme Bimbenet, éditions Armand Colin, 2007.
- *Cinéma et histoire*, Marc Ferro, éditions Danoël/Gonthier, 1977, puis réédité aux éditions Gallimard, 1993.
- *Qu’est-ce que le cinéma ?*, André Bazin, éditions 7^{ème} art, 1976.
- *Cinéma et idéologie*, Jean-Patrick Lebel, éditions sociales, 1971.
- *Le Western, approches, mythologies, auteurs – acteurs, filmographies*, sous la direction de Raymond Bellour, édition revue et augmentée, Gallimard, 1993.
- *Buster Keaton*, Stéphane Goudet, éditions des Cahiers du cinéma, collection Grands Cinéastes, 2007.
- *Le Cinéma burlesque ou la subversion par le geste*, Emmanuel Dreux, éditions L’Harmattan, 2007.
- *Le Genre comique*, textes réunis par Christian Rolot et Francis Ramirez, actes du colloque de Montpellier des 9 et 10 mai 1996, publications du Centre d’Étude du XX^{ème} siècle, 1997.
- *Le Rire – Essai sur la signification du comique*, Henri Bergson, 14^{ème} édition Quadrife, 2012. Première édition aux Presses Universitaires de France, 1940.

Littérature.

- *Œuvres*, Milan Kundera, éditions *La Pléiade*, 2011.
- *Diamonds of the Night*, Arnost Lustig, Northwestern University Press, 1986, première édition en 1978.
- *Trains étroitement surveillés*, Bohumil Hrabal, éditions Folio, 1965.

Musique.

- « Le rock comme culture oblique », partie I, chapitre II (p.43) in *Rites, code et culture rock – un art de vie communautaire*, Bertrand Ricard, éditions L’Harmattan, 2000.
- *Volume !*, revue numérique, numéros 9 : 1 et 9 : 2, *Contrecultures – théories et scènes*, 2012.

Revue de cinéma.

- *Cinéma et guerre froide, l’imaginaire au pouvoir*, co-dirigé par Lori Maguire et Cyril Buffet, *CinémAction* n°150, éditions Corlet, 2014.
- *Utopie et cinéma* dirigé par Yona Dureau, *CinémAction* n°115, éditions Corlet, 2005.
- *Les Cahiers du cinéma* n°139-169 (1963-1965).

❖ ÉTUDES HISTORIQUE, SOCIOLOGIQUE ET POLITIQUE.

- *Histoire de l’Europe de l’Est, de la seconde guerre mondiale à nos jours*, Jean-François Soulet, éditions Armand Colin, 2011 (premières éditions en 2006).
- *Vie quotidienne et pouvoir sous le communisme. Cconsommer à l’Est*, sous la direction de Nadège Ragaru et Antonela Capelle-Pogacean, éditions Karthala, 2010.
 - « *Reklama ou Propagace ? Les vicissitudes de la publicité socialiste en Tchécoslovaquie communiste* », Bradley Abrams, chapitre 3.
- *Une déstalinisation manquée. Tchécoslovaquie 1956*, Muriel Blaive, éditions Complexe, 2005.
- *Les Tchèques et leur communisme – mémoire et identités politiques*, Françoise Mayer, éditions de l’École des hautes études en sciences sociales, 2004.
- *Le Printemps tchécoslovaque 1968*, sous la direction de François Fejtö et Jacques Rupnik, éditions Complexe, 1999, puis réédité en 2008.

- *Histoire des Tchèques et des Slovaques*, Antoine Marès, éditions Hatier, 1995, réédité aux éditions Perrin, 2005.
- *Histoire des Pays tchèques*, Pavel Belina, Petr Cornej et Jiri Pokorny, éditions du Seuil, 1995.
- « Quelques types de caractères et de sociétés » in *La Foule solitaire*, David Riesman, éditions Arthaud, 1964.
- *Dialectique et histoire*, sous la direction de Luc Vincenti, éditions Kimé, 2014.
- *Dictionnaire du communisme*, sous la direction de Stéphane Courtois, éditions Larousse, 2007.

WEBOGRAPHIE

- Site officiel de la FAMU.
 - *FAMU's biography – History of the national film school in Prague*, Jan Bernard, texte téléchargeable sur le site de la FAMU, rubrique « History ».
- Site officiel des studios Barrandov.
- *Encyclopædia Universalis* [en ligne].
 - « Tomas Garrigue Masaryk – (1850-1937) », Vladimir Claude Fisera, consulté le 31 janvier 2015.
 - « Russie (arts et culture) – Le cinéma », Bernard Eisenschitz, consulté le 16 janvier 2015.
 - « Tchécoslovaquie », Marie-Élizabeth Ducreux, Michel Laran et Jacques Rupnik, consulté le 26 février 2015.
 - « Contre-culture », Alain Touraine, consulté le 7 février 2015.
 - « JDANOV Andreï Alexandrovitch (1896-1948) », Georges Haupt, consulté le 16 janvier 2015.
- Radio.cz – site officiel de « Radio Prague », en langue française.
 - « Le cinéma de Jiri Menzel, une simplicité toute littéraire », Perre Meignan, mis en ligne le 11 février 2014.
 - « La Tchécoslovaquie en 1956 (II) », Pierre Meignan, mis en ligne le 4 décembre 2013.
 - « La Tchécoslovaquie en 1956 (I) », Pierre Meignan, mis en ligne le 13 novembre 2013.
 - « La musique dans le cinéma tchèque des années 1960 », Pierre Meignan, mis en ligne le 25 août 2013.
 - « Le cinéma militaire à la source de la nouvelle vague tchécoslovaque », Anne-Claire Veluire, mis en ligne le 3 juillet 2013.
 - « Retour sur l'âge d'or du cinéma tchécoslovaque avec Albert Marencin et Martin Sulik », Zuzana Borovska, mis en ligne le 1^{er} mars 2013.
 - « Petr Vaclav : « La nouvelle vague tchèque, un petit miracle qu'on arrive plus à s'expliquer » », Anna Kubista, mis en ligne le 4 août 2012.
 - « L'épopée de Radio Free Europe, service tchécoslovaque », David Alon, mis en ligne le 9 mars 2011.

- Rferl.org – « History / Archives / Books » sur le site officiel de « Radio Free Europe ».
- « Le Cercle de Jiri Menzel » sur le site « Cinematek ».

FILMOGRAPHIE

- Période de « dégel ».
 1. *Les Aventures fantastiques*, Karel Zeman, 1958.
 2. *Le Baron de Crac*, Karel Zeman, 1961.
 3. *Le Soleil dans le filet*, Stefan Uher, 1962.
 4. *L'As de pique*, Milos Forman, 1963.
 5. *Un jour, un chat...*, Vojtech Jasný, 1963.
 6. *Le Boxeur et la mort*, Peter Solan, 1963.
 7. *Joe Limonade*, Oldrich Lipsky, 1964.
 8. *Du courage pour chaque jour*, Evald Schorm, 1964.
 9. *L'Orgue*, Stefan Uher, 1964.
 10. *Les Petites Perles au fond de l'eau*, 1965, comporte cinq courts-métrages :
 - a. *La Mort de M^r Balthazar*, Jiri Menzel
 - b. *Les Imposteurs*, Jan Nemeč
 - c. *La Maison de la joie*, Evald Schorm
 - d. *Bistrot « Le Monde »*, Vera Chytilova
 - e. *Romance*, Jaromil Jires
 11. *Vive la République !*, Karel Kachyna, 1965.
 12. *Les Diamants de la nuit*, Jan Nemeč, 1965.
 13. *Les Amours d'une blonde*, Milos Forman, 1965.
 14. *Éclairage intime*, Ivan Passer, 1965.
 15. *Le Miroir aux alouettes*, Jan Kadar et Elmar Klos, 1965.
 16. *La Main*, Jiri Trnka, 1965.
 17. *Les Petites Marguerites*, Vera Chytilova, 1966.
 18. *La Fête et les invités*, Jan Nemeč, 1966.
 19. *Qui veut tuer Jessie ?*, Vaclav Vorlicek, 1966.
 20. *La Vierge miraculeuse*, Stefan Uher, 1966.
- Pendant le printemps de Prague
 21. *Marketa Lazarova*, Frantisek Vlacił, 1967.
 22. *Des trains étroitement surveillés*, Jiri Menzel, 1967.

23. *Au feu les pompiers !*, Milos Forman, 1967.
24. *Fin de l'agent W4C par l'intermédiaire du chien de Monsieur Foustka*, Vaclav Vorlicek, 1967.
25. *Trois filles*, Stefan Uher, 1967.
26. *Les Années du Christ*, Juraj Jakubisko, 1967.
27. *La Plaisanterie*, Jaromil Jires, 1968.
28. *Chronique morave*, Vojtech Jasny, 1968.

- Pendant la « normalisation ». Films censurés à leur sortie.

29. *Les Oiseaux, les orphelins et les fous*, Juraj Jakubisko, 1969.
30. *L'Oreille*, Karel Kachyna, 1969.
31. *Un cas pour un bourreau débutant*, Pavel Juracek, 1969.
32. *322*, Dusan Hanak, 1969.
33. *Les Fruits du paradis*, Vera Chytilova, 1969.
34. *Alouettes, le fil à la patte*, Jiri Menzel, 1969.

35. *Valérie au pays des merveilles*, Jaromil Jires, 1970.
36. *Si j'avais un fusil*, Stefan Uher, 1971.
37. *Monsieur vous êtes veuve !*, Vaclav Vorlicek, 1971.