

Cinéma tchèque

Le nouveau miracle tchèque

Christina Stojanova

Volume 20, Number 3, Summer 2002

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/33317ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Stojanova, C. (2002). Cinéma tchèque : le nouveau miracle tchèque. *Ciné-Bulles*, 20(3), 52–55.

Le nouveau

PAR CHRISTINA STOJANOVA

miracle tchèque

Le nouveau miracle tchèque a émergé tranquillement, sans façon, sans manifestes ou maîtres à penser, voire sans ces ennemis communs déclarés, qui ont aidé l'émergence des Nouvelles Vagues. La décennie avait commencé dans l'apathie, comme partout en Europe post-communiste, où les cinématographies nationales, au début des années 1990, couraient derrière le démantèlement du soutien étatique des industries cinématographiques nationales. L'attribution de l'Oscar du meilleur film étranger en 1997 à **Kolya**, du jeune mais réputé cinéaste Jan Sverak, montrait pourtant que le cinéma tchèque préparait quelque chose. Et puis le nouveau miracle tchèque éclata au tournant du millénaire grâce aux travaux de bon nombre de cinéastes à peine sortis de l'école. Leurs films, réalisés avec des budgets de misère, continuent de jouir d'une reconnaissance internationale grâce à leur visibilité dans les festivals internationaux, et grâce aussi à un succès local sans précédent.

La rétrospective du nouveau cinéma tchèque, dont j'eus l'honneur d'être la curatrice et qui eut lieu à la Cinémathèque québécoise en avril dernier, fut également présentée à la Cinéma-thèque Ontario de Toronto et à la Vancouver Pacific Cinéma-thèque, aussi bien qu'au Metro Repertory Cinema d'Edmonton. Comportant 13 films représentatifs des courants esthétiques et thématiques dominants au sein du nouveau cinéma tchèque, elle tente également d'établir un lien entre ce « nouveau miracle tchèque » et son prédécesseur célèbre, la Nouvelle Vague tchèque des années 1960, avec son pathos de dissidence et sa propension typique à dégager l'aspect existentiel et absurde de situations *a priori* banales.

Certainement l'auteure la plus proche des complexités non édulcorées du réel, Helena Tøestikova est passée maître dans l'art du portrait documentaire, notamment célèbre

pour ses films sur la vie de personnalités féminines remarquables. **La Douce Amertume de Lida Baarova** (*The Sweet Bitterness of Lida Baarova*, 1995) est un portrait de l'un des plus grands sex-symbols de l'Europe centrale des années 1930. Le film ne manqua pas de faire sensation, d'autant plus que l'héroïne s'avéra extrêmement rébarbative à l'idée de discuter de sa liaison notoire avec Josef Goebbels et du scandale qui s'ensuivit, qui passa près à l'époque de mettre un terme au mariage de Goebbels et fut aussi perçu comme une menace auprès de l'infâme élite nazie. L'approche quelque peu distanciée et froide de la réalisatrice construit l'image d'une femme qui, bien qu'elle ait franchi le cap des 80 ans, lutte encore contre les dommages psychologiques infligés par sa gloire et sa notoriété passées sans pouvoir arriver à régler ses comptes avec eux.

Au fil des ans, Tøestikova a développé un style documentaire unique, qui implique une observation longue et patiente de ses sujets pendant plusieurs années. Aussi sa série **Sweet Century (le Doux Siècle)**, réalisée pour la télévision tchèque, offrait une galerie de portraits de femmes — jeunes ou vieilles — aux existences marquées, altérées, voire détruites par les turbulences du XX^e siècle. Dans **Trapped** (a.k.a. **Katka**, 2001), elle aborde de front la dépendance à la drogue, un problème qui a atteint des proportions endémiques dans les sociétés post-communistes. Le film demeure fidèle aux préoccupations majeures de Tøestikova: sensibiliser son public sur des questions sérieuses et souvent ignorées, comme la délinquance juvénile et les comportements autodestructeurs. En évitant avec grâce les écueils routiniers de la condescendance ou du sensationnalisme, Tøestikova présente sa jeune héroïne non pas comme une victime sans défense, mais comme un individu complexe, complice dans la fabrication de son propre malheur.

La fiction branchée de Vladimír Michálek's, **Sortie des anges** (*Angel Exit*, 2000) aborde aussi la dépendance à la drogue. Le film fait alterner les tentatives peu sincères du héros à regagner le droit chemin avec ses visions angoissées, «mauvais voyages» filmés dans un style clippé et les images crues d'un quartier pragoïse défavorisé. On y trouve tous les ingrédients d'un film-culte: s'inspirant d'un roman populaire de Jáchym Topol, il met en vedette certains des jeunes talents les plus populaires du cinéma tchèque (Klára Issová et Jan Cechticky notamment) et, pour couronner le tout, est essentiellement tourné en vidéo digitale pixellisée sur pellicule 35 mm. Une technique peu coûteuse qui a permis de tourner quelques scènes exotiques en décors africains et qui a donné le *look cool* et graveleux du film. De plus, sa riche trame sonore bardée de rock dur a contribué à son succès auprès du public jeune. Apparemment, dans l'un des rares pays européens à disposer d'un faible financement de l'État pour son industrie cinématographique nationale, «nécessité est mère de l'invention.»

Tøestikova et Michálek représentent la «génération du milieu» des cinéastes tchèques, ceux qui ont passé leurs jeunes années durant les décennies de 1970 et 1980 à tenter de défier les restrictions débilatantes de l'(auto)censure. Ils ont aussi dû supporter le poids de la période de transition qui suivit la chute du communisme alors que l'industrie du cinéma tchèque était pratiquement balayée par la privatisation des systèmes de production et de distribution des films. La quasi totale désintégration du réseau de distribution et l'américanisation à tous crins les a forcés, avec leurs collègues, à chercher de l'aide auprès de la télévision tchèque, devenue leur sanctuaire contre l'offensive des libres-entrepreneurs ambitieux, et, au milieu des années 1990, une terre fertile pour l'émergence du nouveau cinéma tchèque. Pour citer Roman Vávra, il s'agit en effet d'«un miracle si des noms comme Sverák et Gedeon ont pu se développer dans une situation comme celle-là».

D'un autre côté, Jan Svankmajer est demeuré la personnification emblématique de la résilience de la génération plus âgée des cinéastes dissidents tchèques, piliers de la Nouvelle Vague des années 1960. Svankmajer sait encore convertir en inspiration son dialogue toujours complexe avec les pouvoirs en place — fussent-ils communistes ou post-communistes.



Trapped
de Helena Tøestikova

Et si le **Katka** de Tøestikova occupe le pôle réaliste de la palette esthétique de cette rétrospective alors que **Sortie des anges** (*Angel Exit*) de Michálek incarne la fine pointe de l'expérimentation avec les nouvelles technologies sonores et visuelles, **Little Otik** (2001), dernière œuvre en date du maître, se situe au point le plus reculé de cette palette esthétique: celui de l'imagerie inquiétante et de la narration absurde. Sa reconstitution contemporaine et opulente d'une légende traditionnelle tchèque sur un bébé de bois qui croît pour devenir un monstre insatiable peut se voir comme une métaphore sans pitié de la «jeune» culture consumériste qui a vite comblé le vide idéologique du post-communisme. Le film se réfère aussi aux travaux antérieurs de Svankmajer, particulièrement aux jeunes et précoces héroïnes d'**Alice** (1988) et **Dans la cave** (*Down to the Cellar*, 1983): comme elles, Alzbetka, la fille des voisins, prend les devants de la scène lorsqu'elle s'avère la seule à savoir ce qui risque d'arriver si Otik ne retient pas son appétit vorace. Son manuel favori de contes de fées tchèques annonce le déploiement de l'histoire d'Otik mais, puisque personne autour d'elle ne croit que les contes de fées et les mythes sont une source indispensable et concentrée d'enseignements et d'expériences, la tragédie se renouvelle.

La Fabrique de boutons de Petr Zelenka (*Buttoners*, 1997) prend un tour sardonique sur les joies nouvellement découvertes du consumérisme — cette fois, dans le monde des nouveaux riches. Le film combine une mixture impossible mais divertissante de *remakes* en noir et blanc des secondes qui précèdent le bombardement atomique du Japon — dans la cabine des pilotes et au sol, où les Japonais apprennent à jurer en anglais — avec des épisodes de la vie nocturne de Prague, vus à travers



La Fabrique de boutons
de Petr Zelenka

le regard d'un chauffeur de taxi sous tranquillisants... Comparable aux jeux narratifs circulaires d'un Tarantino dans **Reservoir Dogs** ou **Pulp Fiction** ainsi qu'aux satires surréalistes de Svankmajer ou Buñuel, les concoctions impertinentes de Zelenka ressemblent aux «thrillers-pour-rire» des années 1960 de Jirí Menzel et Josef Skvorecky: **Crime at the Girls' School** et **Crime at the Pub**. Encore une fois, et pour citer Svankmajer, «le surréalisme n'est pas un genre artistique mais un moyen d'explorer la réalité».

Les autres films de la rétrospective représentent une mixture savoureuse d'observation documentaire et d'interprétation surréaliste. **Combat pour la vie (Battle for Life, 2000)**, de Roman Vávra, Miroslav Janek et Vit Janecek, est un docu-drame hilarant sur une fête rurale au dénouement inattendu, raconté dans le style d'**Au feu les pompiers!** de Milos Forman (1967), qui offre encore aujourd'hui l'une des meilleures illustrations filmiques du désordre le plus absolu... Quant à elle, la première œuvre fictive de Roman Vávra, **Dans les blés (In the Rye)**, témoigne aussi de l'abolissement des frontières entre le fantasme et la réalité dans l'œuvre des cinéastes plus jeunes. Il s'agit d'une trilogie sur les trois âges de l'amour, préparée

dans l'esprit malicieux d'**Éclairage intime (Intimate Lightning, d'Ivan Passer, 1966)**, une autre pierre de touche de la (première) Nouvelle Vague tchèque.

De la même façon, le premier long métrage d'Alice Nellis, **Eeny Meeny (1999)** et **les Solitaires (Loners, 2000)** de David Ondricek, d'après un scénario de Petr Zelenka, abordent le phénomène des nouveaux pauvres à partir de la perspective inattendue d'un collage surréaliste d'événements comiques, banals et dramatiques, de manière à exprimer la confusion morale et la solitude existentielle de la «génération de velours». Contrairement aux réalisateurs de l'«ancienne» Nouvelle Vague, les jeunes Tchèques ne sont pas des «auteurs» au sens propre et ne font pas ostentation d'un désir (quelque peu messianique) de révéler d'importantes vérités morales ou philosophiques sur la condition humaine. S'il nous fallait les définir de manière «post-moderne», nous pourrions dire avec Roland Barthes que ces jeunes Tchèques disparaissent dans le texte du film, qu'ils pratiquent un certain auto-effacement — «la mort de l'auteur» — au nom d'une interaction ludique et inventive avec le spectateur: un jeu aux règles évidentes, qui peuvent être respectées ou brisées, mais toujours dans le souci de procurer un surplus de plaisir au spectateur. Par ailleurs ces jeunes réalisateurs font des films sur ce qu'ils connaissent le mieux: les appartements surpeuplés, la famille (généralement en faillite), les amis égoïstes, les «jobs» mal payées, les histoires d'amour catastrophiques, les rêves frustrés. Et comme pour les films de la précédente Nouvelle Vague, leurs histoires réalistes, contées avec une certaine élégance visuelle et un humour facétieux et ironique, se fondent en métaphores philosophiques. Comme l'a exprimé Alice Nellis en entrevue: «Puisque nous n'avons pas d'argent pour faire exploser des voitures, nous devons nous concentrer sur les idées et les nuances psychologiques...» Après avoir vu leurs films, impossible de ne pas admettre qu'ils s'y «concentrent» extrêmement bien... Par exemple dans **Cozy Dens (1999)**, basé sur un roman de Petr Sabach intitulé, de manière significative, **la Merde fume (Shit Burns)**, Jan Høbejk offre l'un des plus puissants comptes rendus du traumatisme national apporté par la transition entraînée par l'invasion soviétique de 1968, et ce, sans quitter les confins claustrophobiques de deux

appartements dans un immeuble dévasté. L'impression d'un «paradis perdu» élève le film au rang d'un hommage — très tchèque! — au chez-soi et à la famille, ultime refuge en un monde miné de périls politiques.

Une lumière oubliée (*A Forgotten Light*, 1996) de Vladimír Michálek est son second film à paraître dans cette rétrospective tout simplement parce qu'il est le réalisateur le plus prolifique à travailler dans la République tchèque (sept fictions depuis 1994). Il jongle également volontiers avec les styles et les thèmes, ce qui semble évident dans **Sortie des anges** (*Angel Exit*). **Une lumière oubliée** s'inspire du roman de Jakub Deml, censuré par le régime communiste, et aborde un autre épisode traumatique de l'histoire tchèque: le déchaînement de la répression communiste dans les années 1950. Tourné dans un style aussi subtil que celui de **Cozy Dens**, mais plus proche du registre tragique de son humour désabusé, le film invite à contempler le combat futile d'un curé de campagne pour le salut de ses paroissiens. Évoquant le classique de Robert Bresson **le Journal d'un curé de campagne** (1950), le film rappelle aussi **All My Countrymen** (1967), le chef-d'œuvre de la Nouvelle Vague tchèque de Vojtěch Jasný sur l'affrontement, perdu d'avance, entre l'idéalisme avec la peur et la trahison.

Mondes parallèles (*Parallel Worlds*, 2001), de Petr Vaclav, est un drame moderne exquis qui se situe dans la même veine thématique que **Dans les blés, les Solitaires**, et **Eeny Meeny**, quoique dans une tonalité radicalement pessimiste. Bien que le film précédent de Vaclav, **Marian** (1996) — sur la vie d'un garçon gitan et ses tentatives frustrées d'intégrer la société moderne tchèque — ait causé un certain remous tant chez lui qu'en pays étranger, Vaclav s'impose avec **Mondes parallèles** comme un cinéaste extrêmement sensible, capable d'interpréter les plus subtils mouvements de l'âme humaine. Le portrait de son héroïne le rend comparable à des maîtres du cinéma mondial, tels que Bergman et Antonioni, mais dévoile aussi l'influence de Milan Kundera avec **le Livre du rire et de l'oubli** et **l'Insoutenable légèreté de l'être**. La symbolique onirique de ses visions reflète la désintégration émotionnelle et psychologique de deux amants, qui ont perdu toute notion de sens dans le brouhaha de la vie quotidienne. **Victimes et meurtriers** d'Andrea Sedláčková (*Victims and Murderers*, 2000) explore également le terrain d'une autre



Les Solitaires
de David Ondříček

relation compliquée — celle d'un demi-frère et d'une demi-sœur — au cours d'une période de plus de 20 ans, poussant les limites thématiques du nouveau cinéma tchèque dans la direction plutôt inattendue du tabou de l'inceste...

Le Retour de l'Idiot de Sasa Gedeon pourrait pour sa part être défini comme un «film à clés» non seulement pour cette rétrospective, mais aussi pour la «révolution de velours» en général. Il s'agit d'une adaptation audacieuse de **l'Idiot** de Dostoïevsky transposé dans le milieu de la vie provinciale tchèque au tournant de l'an 2000, où l'«idiot», déclaré inapte à la vie en société de par son incapacité congénitale à mentir (!), rejoint le monde de la république tchèque post-communiste après un séjour en asile psychiatrique. Grâce à ce «mal», il devient le substitut rébarbatif de la conscience refoulée de ses nouveaux amis, mêlés dans un réseau de relations destructrices. Et bien que le film demeure ambigu en ce qui consiste à savoir si quelque chose sera changé après le passage de l'Idiot, un mince filet d'espoir perdure... ■

Traduit de l'anglais par Jean-Philippe Gravel