

Jiri Menzel

Michel Buruiana

Number 135-136, September 1988

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/50627ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Buruiana, M. (1988). Jiri Menzel. *Séquences*, (135-136), 51–58.

JIRI MENZEL



Photo Pierre Foussez Séquences

Refusé à l'école de théâtre, Jiri Menzel devient acteur et joue dans plusieurs films avant de décider d'entreprendre une carrière de cinéaste. Fortement influencé par le grand écrivain tchèque Bohumil Hrabal dont il portera à l'écran plusieurs oeuvres, il en assimile l'esprit que l'on retrouve dans la plupart de ses films. Alors fusent de partout l'humour, la poésie, le désir amoureux qui agrémentent ses longs métrages. Discret sur la vie politique, il n'entend pas faire oeuvre engagée. Il se contente de filmer pour son plaisir et le plaisir des spectateurs, heureux s'ils peuvent en tirer quelque idée généreuse. De passage à Montréal pour présenter *Une blonde émoustillante*, Menzel a pu nous faire apprécier sa chaleur et son ironie.

Michel Buruiana

FILMOGRAPHIE

- 1965 : Les Petites Perles (un sketch)
 1965 : Crime dans une école de jeunes filles (un sketch)
 1966 : Trains étroitement surveillés
 1967 : Un été capricieux
 1968 : Crime dans un café-concert
 1969 : Le Corps de Diane
 1974 : Celui qui cherche de l'or
 1975 : En solitude près de la forêt
 1978 : Ces hommes merveilleux avec leur manivelle
 1980 : Une blonde émoustillante
 1984 : Festivités de perce-neige
 1986 : Mon cher petit village

Séquences — Vous êtes à Montréal pour présenter votre film *Une blonde émoustillante* réalisé en 1980. Quelle est la raison pour laquelle ce film arrive si tardivement chez nous ?

Jiri Menzel — C'est une question de distribution ou de commerce.

— Pourtant vous étiez très populaire en Occident à partir de 1966. Votre film *Trains étroitement surveillés* avait gagné un Oscar à Hollywood.

— Il s'agissait de mon premier long métrage.

— En 1966, on parlait d'une certaine libération de la Tchécoslovaquie avec le fameux *Printemps de Prague*.

— C'était une époque exceptionnelle, parce que toutes les conditions économiques, sociales et culturelles étaient favorables pour les débutants aussi timides que moi. Ordinairement, tous les réalisateurs doivent se battre pour faire leur entrée dans le cinéma. Moi, j'y suis arrivé très facilement grâce à mes amis. Ce sont des réalisateurs un peu plus âgés que moi : Schorm, Nemeč, Herz, Jires, Chytilova, Passer. À cette époque, les générations plus âgées étaient un peu fatiguées. On sentait une renaissance venir. Milos Forman, par exemple, a commencé à faire ses premières œuvres en amateur. Il a emprunté une caméra 16mm et a tourné son premier film dans des conditions non professionnelles. Immédiatement après, il a réalisé son premier long métrage *L'As de pique*. Tous les nouveaux réalisateurs étaient prêts à faire des films de niveau professionnel avec des idées bien fraîches. Ils ont eu un succès non seulement commercial dans notre pays, mais aussi un succès international dans plusieurs festivals. Et tous ces réalisateurs sont mes amis.

— Quand avez-vous eu l'idée de faire une carrière cinématographique ?

— Tous mes amis étaient devenus célèbres. J'ai terminé l'école et j'ai dû ensuite faire le service militaire pendant deux ans. Cela a retardé mes projets. À cette époque, quelqu'un m'a dit que plusieurs étaient en train de faire un film à épisodes tiré des textes de l'écrivain Bohumil Hrabal. Je lui ai dit que Hrabal était mon écrivain préféré et que j'étais déçu de ne pouvoir collaborer à une telle entreprise. Alors mes amis se sont rendus à la direction de la cinématographie en me recommandant. C'est ainsi que j'ai pu, sans problème, passer l'étape d'assistant à la réalisation et faire directement un sketch intitulé *Les Petites Perles*, en collaboration avec Ivan Passer et tous les autres. Ce petit épisode m'a fait remporter un certain succès. J'ai même reçu le manuscrit d'un livre du même auteur. Le titre : *Trains étroitement surveillés*. Ce texte avait été proposé à trois réalisateurs et tous les trois l'avaient refusé. J'ai saisi l'occasion parce que je voulais travailler. J'ai donc fait ce film. C'est ainsi que j'ai accédé à la profession de cinéaste. J'ai été un enfant de la chance.

Trains étroitement surveillés



— **Comment vous est venu ce goût du cinéma? Comment avez-vous pensé à cette carrière?**

— Mon mariage avec le cinéma est un mariage de raison. Les couples les plus durables sont ceux qui se créent par raison et non par amour. Il s'agit, en fait, d'une histoire d'amour qui a débuté quand j'avais douze ou treize ans, alors que j'ai découvert le théâtre. Après mes études, j'ai voulu entrer dans une école de mise en scène de théâtre. Malheureusement, je n'ai pas été accepté. C'était mieux ainsi, parce que l'école de théâtre n'avait pas bonne réputation à cette époque, contrairement à l'école de cinéma. Alors j'ai travaillé pendant un an à la télévision comme assistant. J'avais dix-huit ans. Comme mes chances étaient faibles pour le théâtre, j'ai donc essayé d'entrer à l'école de cinéma et de télévision. La télévision était nouvelle et plusieurs possibilités se présentaient pour ceux qui voulaient commencer. Mais mon professeur Vavra ne m'a appris qu'à faire du cinéma et je n'ai rien vu de la télévision durant ces quatre années. Pendant tout ce temps, j'avais la trouille car je manquais de courage. Durant mes études, je ne faisais que de petits travaux et de petits films.

— **Et le théâtre alors?**

— Un peu plus tard, devenu populaire comme réalisateur de cinéma, j'ai pu intégrer le monde du théâtre. J'ai fait une première mise en scène qui a eu beaucoup de succès. Mon premier spectacle a été joué pendant plus de onze ans. La pièce a été vue partout en Europe, en Grande-Bretagne, en Allemagne, en Yougoslavie, en Suède, partout. Encore une fois, j'ai eu de la chance. C'est heureux d'avoir un autre métier, parce qu'entre deux films, je peux toujours travailler pour le théâtre. Chaque homme doit avoir à côté de sa femme, sa maîtresse. Avec ma femme, je fais mes devoirs; avec ma maîtresse, je m'amuse.

— **Que faites-vous avec le manuscrit de *Trains étroitement surveillés*?**

— J'aimais beaucoup l'écrivain. Je me suis dit que je n'étais qu'un serviteur ayant appris à l'école comment faire du cinéma. J'ai décidé de mettre toutes mes énergies au service de cet écrivain génial pour traduire son texte en langage cinématographique. Hrabal et moi, nous nous sommes rencontrés à plusieurs reprises. Je lui ai demandé ce qu'il fallait faire pour transposer ce manuscrit, parce que le lecteur le perçoit différemment que le spectateur. Hrabal a fait le script avec moi. Pendant le tournage, il a continuellement travaillé avec moi et nous avons dû modifier quelques passages. Par la suite, j'ai choisi l'opérateur qui était un ancien collègue de l'université. Nous avons décidé que le film serait en noir et blanc. Sachez que je reproduis ce qui est écrit dans le script aussi fidèlement que possible. Je me rappelle qu'un journaliste sur le plateau de tournage m'a demandé pour quelle raison je faisais ce film. Je lui ai répondu que je voulais m'acheter une voiture avec le salaire que j'allais gagner. Il était tellement fâché qu'il a écrit des choses méchantes à mon sujet avant la sortie du film.

— **Quand on regarde vos films, on remarque que votre cinéma est un cinéma d'influence théâtrale. Vous essayez toujours de situer vos films dans un cadre très calme.**

— Il faut être clair. Il faut que le spectateur sache de quoi il s'agit et qui est qui. Ainsi vous pouvez mieux entrer dans la peau du spectateur. Je n'aime pas les mystères. Je veux être simple comme les écrivains antiques: les Grecs et les Romains. Ainsi je préfère la simplicité et la clarté. Je ne bouge pas beaucoup la caméra, parce que si la caméra se met en mouvement, c'est que le langage du cinéma devient plus complexe.

— **Comment travaillez-vous avec les acteurs?**

— Je dois dire que le garçon qui joue dans *Trains étroitement surveillés* en était à son premier film. Il n'a jamais été acteur. À l'époque, c'était un chanteur vedette. Mais je dois dire que les grands acteurs savent habituellement bien jouer et vous ne pouvez pas souvent percevoir la différence entre leur jeu et la réalité. Ce sont des gens qui jouent toujours intérieurement. Ils sont très différents des autres. Il y a vingt ans, Milos Forman m'a donné un truc. Il faut dire qu'il travaille beaucoup avec les gens de la rue. Il demande à quelqu'un s'il veut jouer dans un film et alors il observe ses réactions. Si ce type n'a pas une attitude trop débordante, il conclut qu'il peut faire l'affaire. Certaines personnes commencent à bouger, à grimacer. Dites-vous que vous êtes en présence d'un citron. Milos Forman pense également que les meilleurs sont les gens qui sont bien dans leur peau, des gens bien posés, satisfaits d'eux-mêmes et de ce qu'ils font.

— **Avec *Trains étroitement surveillés* vous avez gagné l'Oscar du meilleur film étranger. Quelle a été votre réaction?**

— En janvier 1968, mon directeur au Studio de Prague m'a dit: « Vous devez aller en Italie. Nous achèterons pour vous un smoking et ensuite vous irez en Amérique. » Je connaissais l'existence des Oscars, mais c'est beaucoup plus tard que j'ai compris ce que cette récompense signifiait. Je suis allé rendre visite à Jan Kadar qui avait gagné un Oscar⁽¹⁾ deux ans auparavant. C'était un bon copain. Il m'a montré son Oscar. Il avait acheté une armoire très ancienne pour en faire un autel. Cela m'a un peu gêné de voir ça. Quand je me suis rendu à la cérémonie pour les Oscars, j'étais amoureux et cela me préoccupait beaucoup. J'étais amoureux mais pas très heureux, car j'étais tellement jaloux. Toute l'atmosphère entourant la cérémonie était pour moi comme enveloppée d'un brouillard. Je me rappelle avoir rencontré Norman Jewison, Gregory

**Trains étroitement
surveillés**



(1) Pour *La Boutique dans la grand rue*.

Peck, Alfred Hitchcock, mais je ne me souviens pas de ce que je ressentais. Tout le monde me tapait sur l'épaule. J'étais un peu hébété et je ne savais pas ce que tout cela signifiait. Tout à coup, j'entends l'hymne national tchèque. Je me suis dit: « Voilà, c'est comme pour les Olympiques. » Je ne connaissais pas l'anglais. J'avais appris une phrase dans cette langue. À la sortie, des journalistes se pressaient pour me poser des questions. Je n'y comprenais strictement rien. Danny Kaye se trouvant à mes côtés répondait à toutes les questions à ma place. Je n'avais rien à dire parce que je ne comprenais rien. Ensuite, mon Oscar dans les mains, je suis revenu dans la salle et l'ai déposé sur le plancher. Je regardais le spectacle donné par Armstrong, Sinatra et Sammy Davis Jr. J'étais enchanté par le show. Je voyais derrière moi Faye Dunaway et Warren Beatty. Tous deux étaient en nomination, mais aucun n'avait gagné. Ils étaient très déçus. C'est finalement Rod Steiger qui a gagné le prix d'interprétation masculine. Il fallait voir comment Faye Dunaway était triste. J'ai ressenti alors un sentiment de honte et j'ai changé mon Oscar de place pour ne pas déplaire. Cette soirée se tenait deux jours plus tard que prévu à cause de l'assassinat de Martin Luther King. Immédiatement après le spectacle, j'ai dû me rendre à l'aéroport et m'envoler pour Prague. J'allais commencer le tournage d'un autre film. Avouez que je ne soignais pas beaucoup ma célébrité.

— **Comment s'est passé votre retour en Tchécoslovaquie?**

— C'était au printemps de 1968. Toute la Tchécoslovaquie avait d'autres soucis. Je sentais quelque chose dans les yeux de mes collègues. Tous étaient mes amis, mais je constatais qu'ils étaient un peu distants, peut-être parce que cela n'était pas juste. J'étais le plus jeune et je volais leur succès. Je sais très bien que ce film n'était pas meilleur que ceux des autres. C'est un hasard s'il a été si populaire. Les Italiens l'on acheté pour le distribuer en Amérique. En août 1968, la situation en Tchécoslovaquie était tout à fait différente. L'Oscar fut oublié, effacé.

— **L'écrivain de *Trains étroitement surveillés* avait-il une intention engagée ou des métaphores politiques?**

Au sujet des métaphores, j'ai une réponse très simple. Chacun peut trouver ce qu'il veut dans les films ou dans les livres. La littérature, le drame, le film peuvent provoquer des pensées et des idées. Toutefois si vous faites une métaphore directe, une provocation toute simple, je crois que ce n'est pas « juste ». J'aimerais bien, après avoir vu le film, que vous soyez plus riche de quelques questions ou de quelques réponses. Cependant, dans aucun film, je ne veux dire quelque chose de direct ou faire une métaphore parce que ce n'est pas la raison d'être du cinéma.

— **Trouver dans un film des métaphores selon son imagination ou selon son expérience est justement un des soucis de la critique. Celle-ci peut y voir divers éléments qui existent ou non. Mais l'auteur lui-même, au moment où il fait une oeuvre, a certainement une bonne raison d'en faire. C'est rare de faire de l'art pour l'art. Habituellement, on fait l'art avec une tendance.**

Une blonde émoussillante



— La tendance fait partie de la personnalité de l'écrivain. Durant toute sa vie, cette tendance s'est développée. Il ne veut, à mon avis, que raconter une histoire. Si cette même histoire est racontée par deux personnes, chacune aura une tendance différente. Je crois que si l'écrivain Hrabal a voulu laisser passer une tendance, c'était par l'entremise de sa vie et de ses opinions. C'est pourquoi il ne peut écrire quelque chose de différent. Ce sera la même chose si je me sers de son livre. Il est beaucoup plus riche que le film, car le film sera fait avec mes tendances et mes réflexions. Si je le fais pour exprimer quelque chose, j'en ai honte parce que je dois me demander de quel droit je peux dépenser quatre millions de dollars pour m'exprimer personnellement. Pourquoi ce droit n'appartient-il pas à quelqu'un d'autre, plus riche intérieurement que moi, mais qui n'a pas la possibilité de faire du cinéma? Je me demande aussi qui est intéressé par ce que j'ai à dire. Je ne suis ni Einstein ni Tolstoï. Je ne suis qu'un réalisateur qui fait du cinéma comme les artistes font des tableaux.

— Vous êtes plus un artisan qu'un intellectuel?

— Vraiment, je suis un artisan. Je pense que, pour faire quelque chose de satisfaisant au cinéma, il faut absolument être honnête et spontané. En fait, il faut être soi-même. Il ne doit pas y avoir une trop grande distance entre ce que l'on veut dire et ce que l'on est en réalité.

— Donc en tant que réalisateur, vous ne prenez jamais position. Vous faites un film un peu comme on fait une automobile. C'est donc un processus de production.

— Exactement. Imaginez que vous êtes dans un café et que vous observez deux garçons. L'un travaille sans conviction, l'autre s'applique à vous bien servir. Pour ce dernier, il s'agit d'un travail créatif. Naturellement, pour celui qui fait du cinéma, la possibilité d'être créatif est plus grande que pour celui qui sert du café. Mais c'est un peu la même chose.

— Vous voulez faire un film qui va plaire au public. Les possibilités sont multiples, mais finalement vous choisissez une certaine voie.

— Il s'agit d'être positif. Il y a plusieurs cuisiniers et plusieurs cuisines. Une cuisine peut être piquante et peu nourrissante. Une autre peut être riche en vitamines, mais pas très bonne à manger. On trouve aussi une cuisine simple et de bon goût, mais également assez riche pour permettre de vivre. C'est celle que je veux réaliser. Naturellement, il y a des cuisines bien populaires parce que très épicées, mais qui mange toujours piquant risque de perdre le goût pour ce qui est vraiment bon. C'est très facile de faire de la pornographie ou d'exploiter la violence pour satisfaire les instincts, mais on peut aussi élever le niveau de pensée des gens. Pour moi, le meilleur exemple, est Charlie Chaplin. Il a satisfait les gens en les faisant rire, mais en même temps, il leur proposait l'idée d'un sentiment social. Prenez l'exemple de Shakespeare. On trouve beaucoup de violence dans ses pièces, mais également beaucoup d'humour et d'effets de scène. Il avait besoin que les gens assistent à ses représentations, mais en retour les spectateurs recevaient ses opinions sur la vie et la mort, sur le bien et le mal. C'était la même chose pour Chaplin et Tchekhov ou pour Jean Renoir ou René Clair qui font des films plein d'humanité sans aucune tendance. C'est la maladie d'aujourd'hui d'imposer ses opinions.

— Vous semblez avoir subi l'influence des grands comiques américains. Dans *Trains étroitement surveillés*, votre assistant chef de gare fait penser un peu à Harold Lloyd et, en regardant *Mon cher petit village*, je pensais à Laurel et Hardy.

— Nous sommes influencés par toutes sortes de choses. J'ai les mêmes racines que les spectateurs et je suis obligé d'utiliser le langage qu'ils connaissent. C'est tout à fait voulu si je reprends une plaisanterie de Laurel et Hardy parce que, par exemple, si quelqu'un est mince et très grand, c'est toujours « graceful comic ». Et pourquoi ne l'utiliserais-je pas? Tous les anciens films comiques se sont influencés réciproquement. Toute l'histoire de la littérature est influencée par les parents, par les parents des parents, par les parents des parents des parents. C'est tout à fait normal comme phénomène.

— Quand vous étiez enfant, votre admiration allait-elle d'abord au genre comique?

— J'ai toujours aimé le comique. J'ai fait connaissance avec Chaplin et les autres vers dix-sept, dix-huit ans. On trouvait beaucoup de livres humoristiques à l'époque, mais aussi des comédies tchèques. Tout cela m'a influencé.

— Qui ont été vos maîtres?

— Il y avait les grands comiques d'avant guerre: Voskovec et Werich. Ils ont fait quatre films et aussi beaucoup de théâtre. Leur théâtre s'appelait le Théâtre des libérés, parce qu'ils faisaient des blagues pendant la représentation. Ils ne se prenaient pas au sérieux et se moquaient d'eux-mêmes. Ils ont fondé la tradition moderne comique dans notre théâtre et dans notre cinéma. Ils sont morts aujourd'hui. Ce sont eux qui m'ont formé. Et si vous interrogez Milos Forman, il vous donnera les mêmes sources.

— Après avoir vu les trois films présentés à Montréal, quelqu'un pourrait vous dire que vous êtes le cinéaste des villages. Vos histoires se déroulent dans une communauté presque paysanne. Pourquoi toujours des villages?

Une blonde émoustillante



— Prague est un petit village. La mentalité est la même dans toute la Tchécoslovaquie. Dans les milieux restreints, les gens se reconnaissent entre eux. C'est pourquoi il est plus facile d'écrire sur ces personnages et de les mettre en situation. Évidemment, ça dépend du scénario que j'utilise, car je suis citadin et ne suis jamais allé vivre à la campagne. Je préfère le confort de la ville.

— Pourtant vous semblez bien connaître la campagne et vos personnages sont bien dessinés.

— Les gens sont semblables à la ville comme à la campagne. Dans un village, vous pouvez mieux observer les gens, parce qu'il y a moins de promiscuité. Les relations y sont bien définies, tandis qu'à la ville tout est anonyme. Vous ne connaissez pas vos voisins. Il est donc plus difficile de percevoir les gens. Je dirais même que le tournage dans une ville donne des résultats affreux. Si vous posez la caméra dans une nouvelle banlieue composée de maisons préfabriquées, ce sera absolument vide et nu: du béton. Esthétiquement ce sera laid.

— Truffaut disait qu'il y a plus d'érotisme dans un baiser chez Hitchcock que dans tous les grands films pornographiques de l'Occident. On trouve beaucoup d'érotisme dans vos films. Est-ce que je me trompe?

— J'espère que vous ne vous trompez pas. Hitchcock a une passion pour les femmes. Il les filme d'une façon très particulière. On retrouve la même chose dans les films de Renoir et de Welles. Même si je n'ai pas apprécié ces films, les effets y sont plus intéressants que ceux que Lelouch emploie. Hitchcock, Renoir et Welles photographient les femmes en fonction de leur façon de les percevoir.

— Est-ce que cet érotisme est dosé selon la cuisine dont vous parliez précédemment? Est-ce un besoin tout à fait naturel?

— Je crois que c'est une vitamine dont les gens ont besoin.

— Vous soignez le montage de vos films. Vous opposez des expressions, des têtes villageoises. Pourquoi?

— J'ai déjà appris à l'école qu'il faut intéresser le public. Je ne veux pas m'ennuyer durant le tournage et c'est pourquoi j'utilise rarement le dialogue. Je favorise plutôt la superposition. Il n'y a rien de cinématographique dans le dialogue. C'est pourquoi je préfère utiliser un gros plan et, si possible, glisser un petit commentaire à l'aide d'un détail qui crée un certain contraste.

Mon cher petit village



— **Qu'est-ce qui vous a amené à tourner *Une blonde émoustillante*?**

— C'était un livre du même écrivain que *Trains étroitement surveillés*. À l'époque, où j'ai lu le livre, j'ai pensé qu'il ferait un bon film. Je savais que ce livre reflétait l'histoire de ses parents. J'étais imprégné par cette lecture et j'ai finalement trouvé un thème bien défini pour le film. Faire un film d'amour, mais avec une histoire particulière entre une femme et un homme mariés. L'amour peut exister entre gens mariés: un amour avec tous les changements et tous les problèmes que cela implique.

— **Vous prenez encore le village comme terrain d'action. Vous ouvrez le film avec un petit poème: « Pour faire le feu qui dure, buvez de la bière mûre. » C'est une phrase drôle. Par la suite, vous enchaînez avec une scène dure, la scène où l'on sacrifie le porc.**

— C'est la même chose. Je n'aime pas les films rose tendre et sucrés. C'est ennuyeux. Chaque cuisinier peut vous dire que, dans un gâteau, il faut mettre un peu de sel, sinon vous ne pourrez pas saisir le goût sucré. Si cette scène n'y était pas, tout le film dégoulinerait.

— **Par la suite, apparaît le frère qui hurle. Jusqu'à la fin du film, on se demande ce qu'il vient faire dans l'histoire.**

— Sa présence n'a pas de signification particulière. Hrabal avait un oncle qui était un peu fou. C'était quelqu'un qui dérangeait et qui provoquait. Le film présente un mari qui veut vivre en toute tranquillité. Il voudrait bien que la paix règne, mais sa femme et son frère sont des anarchistes qui bousculent tout. Il apporte donc un élément d'humour.

— **Cet humour finit par déranger le spectateur.**

— S'il dérange le spectateur, il ne peut que mieux comprendre le sort du pauvre mari. Je sens une grande satisfaction dans la salle quand l'oncle s'endort.

— **Vous faites une diversion en assaisonnant votre film de scènes érotiques comme celle de la baignade. Vous semblez faire de l'érotisme comme un peintre.**

— J'avais un très bon chef opérateur. C'est à lui que le mérite revient.

— **Comment est survenu l'élément comique de la queue du cheval qu'on prend pour les cheveux de la blonde?**

— Cette idée vient du premier assistant à la caméra. Il est venu me taper sur l'épaule en me demandant de l'accompagner. Il a saisi une autre caméra et fit le cadrage de la scène. Je l'ai trouvée intéressante et je l'ai conservée.

— **Le progrès est omniprésent dans vos films. Est-ce une préoccupation réelle?**

— Ce film est idyllique et, à l'époque des années 20, il y avait un grand espoir. Le régime autrichien est terminé. La République est libérée. Des influences viennent de France, d'Angleterre, de toute l'Europe et même de l'Amérique. C'est pourquoi toute la population, sans le savoir, sentait venir quelque chose d'important, grâce à la libération et aux nouvelles techniques. C'était le moment ultime où nous pouvions penser que la technique pourrait aider à sauver la civilisation. Après la guerre, tout était terminé. Quelques années plus tard, Hitler est venu et que de bouleversements! Pourtant, il restait encore de l'espoir: la radio, les voitures, l'électricité. Cela semble ironique aujourd'hui mais, à cette époque, ces éléments symbolisaient l'espoir.

— **Vous avez obtenu le Prix du jury à Montréal pour *Mon cher petit village*. Vous dénîchez des acteurs formidables. Comment avez-vous découvert le grand taré et le petit patron du camion?**

— D'après le livre, le garçon devait être grand. Peu d'acteurs avaient la taille voulue. Un an auparavant, j'avais monté une pièce de théâtre en collaboration avec lui. J'ai trouvé qu'il était un bon comédien.

— **Il est Hongrois.**

— Oui et cela me donne beaucoup de possibilités. D'abord, il est inconnu en Tchécoslovaquie. Cela le rend original aux yeux des gens. Il ne comprend pas le tchèque. C'est pourquoi il est toujours isolé. S'il pouvait toujours lire dans les yeux, il ne pouvait pas comprendre ce qui se disait exactement. Cela m'a beaucoup aidé. De plus, c'est quelqu'un qui travaille énormément et se montre très coopératif.

— **Et le petit patron du camion?**

— C'est un acteur qui ne joue pas à Prague, car il demeure à Bratislava. Il remplit des rôles comiques à la télévision et au cinéma, comme des rôles de capitalistes et de mafiosi. Je dois dire que son talent est mal utilisé. Pour le film, le scénariste avait pensé qu'il fallait prendre un homme de type ouvrier. L'inconvénient avec un tel personnage, c'est qu'il n'attirerait aucune sympathie du public. La préférence du spectateur allait plutôt au garçon. C'est alors que j'ai compris que le chauffeur devait avoir lui aussi un handicap pour que tous deux puissent éveiller des sentiments positifs. Le patron étant petit, il fait paraître le garçon plus grand. Comme il n'est pas beau physiquement, il doit toujours se battre pour revaloriser son image.



Jiri Menzel dans
Un été capricieux

Mon cher petit village



En conséquence, cela lui donne une force intérieure. C'est pourquoi sa femme également doit être jeune et ainsi compenser ses handicaps. Des gens ont fait le parallèle entre mes deux personnages et ceux de Laurel et Hardy. Pourquoi pas? Toutefois ce n'était pas intentionnel de ma part.

— On a l'impression que vos films n'ont pas d'action ou du moins pas de fil conducteur. Vos films naissent de personnages bien taillés et c'est à travers eux que se développe l'action.

— Il faut dire que le scénario est toujours bien construit. Chaque acteur doit lire le scénario et comprendre vite ce qu'il faut faire et comment le faire. Le scénario d'abord; l'action ensuite. Pourquoi faire un film? Je trouve que le plus important, c'est qu'à la sortie de la salle le spectateur garde quelque chose dans son cœur et dans sa tête, si le film l'a fait vibrer. C'est pourquoi il faut tout faire pour que le spectateur fasse un transfert dans la peau des personnages, qu'il s'identifie à ceux-ci et qu'il les ressente intérieurement.

— Dans vos films, il ne s'agit pas d'opposer le bon au méchant. Finalement, les « méchants » sont des gens très bien.

— Vous pouvez les comprendre. Vous savez qu'ils sont méchants, mais vous pouvez ressentir quelque empathie pour eux. Comment cela? Le spectateur doit pouvoir s'identifier au personnage pour pouvoir mieux le comprendre et se reconnaître en lui. Il peut voir ses propres fautes à travers un personnage. Cela lui fait réaliser qu'en chacun de nous on trouve du bon et du mauvais. Et c'est bien de dire au spectateur: « Voyez ce qui se passera si vous restez mauvais. »

— Vos personnages ne glissent jamais dans la tragédie?

— Faire de la tragédie, c'est complètement autre chose.

— Trains étroitement surveillés devient tragique par un concours de circonstances. Toutefois c'est un film plutôt amusant.

— Beaucoup plus tragiques sont les choses qui ne parlent pas de la mort, mais qui parlent de la tragédie intérieure, comme dans les contes de Tchekhov. En effet, dans quelques-uns de ses contes, le destin d'un personnage peut vous faire pleurer et sourire simultanément. Voilà un exemple à suivre.

— Vous ne semblez pas faire du cinéma politique comme on en trouve en Pologne ou en Union soviétique. Vous faites plutôt un cinéma spectacle.

— Si vous faites un film pour exprimer à tout prix quelque chose, vous n'êtes pas sincère et libre. Vous utilisez le cinéma pour donner une tendance à un film. Le spectateur pourrait être satisfait de vos idées sans se donner la peine de voir le film. Ou si quelqu'un n'aime pas vos idées politiques, il s'abstiendra d'aller voir le film. Je crois que la vraie politique est dans chaque film. Tchekhov ne nous sert pas de discours politique, mais je crois qu'il est plus politique que tout autre. Autrefois, il y avait à Prague deux théâtres. L'un était politique, l'autre offrait de la poésie, des sketches et de la musique. Une certaine semaine, j'ai fréquenté les deux théâtres. Dans l'un, j'ai ri et j'étais content parce que j'y ai trouvé bien des choses satiriques. Mais cela ne m'a rien apporté de neuf, mais a simplement confirmé ce que je pensais déjà. Dans l'autre théâtre, rien n'était politique. Quand je suis sorti, je me suis dit: « Moi, je suis libre. J'ai obtenu l'esprit de liberté. Pourtant on ne m'a rien dit sur la liberté et la politique dans cette salle. On donnait des textes poétiques, on faisait des blagues innocentes et on chantait la rose. Tout cela était fait avec cœur par quelqu'un qui était libre intérieurement. Je me sens libre et cela est plus politique que tout le théâtre satirique. » Ce fut une école pour moi. Pour influencer les gens, je ne dois pas imposer mes idées. Vous ne pouvez rien changer en faisant de la propagande politique pour un certain parti. Mais vous pouvez influencer les gens qui font de la politique. En restant libre.

Une blonde émoustillante

