

# Une Blonde émoussillante

Tchécoslovaquie • 1980 • 98 mn • Couleur • VOSTF • VERSION RESTAURÉE  
PRIX DU JURY INTERNATIONAL VENISE 1981  
LUMIÈRE CLASSICS 2020 / ARRAS FILM FESTIVAL 2020

Au début des années vingt, Francin dirige la brasserie d'un petit village et tente de la développer. La chevelure de Maryška, sa femme, cascade de boucles blondes, fait l'orgueil des villageois. Elle adore la bière, la bonne nourriture et être entourée d'hommes, ce qui agace fortement son mari... Pourtant, ils s'aiment profondément et il supporte - tant bien que mal - son exubérance et sa libre sensualité. Mais Pépín, le frère de Francin, débarque et bouleverse tout ce petit monde...

Adaptation par Jiří Menzel d'un roman de Bohumil Hrabal (*La Chevelure sacrifiée*, 1974), le film est une des œuvres majeures du cinéaste. Hrabal participe de nouveau à l'adaptation, garant de l'humour, de la subtilité du scénario et d'un ton inimitable. Le film est rempli de scènes à la fois délicieusement érotiques et franchement comiques. Une ode aux plaisirs de la vie qui incite le spectateur à la déguster sans modération.

La sortie d'*Une Blonde émoussillante* fait partie d'un hommage à Jiří Menzel avec la ressortie de *Trains étroitement surveillés* et *Alouettes, le fil à la patte*.

## Autobiographie de Jiří Menzel (extraits)

Je me prends à sourire lorsque je me souviens des difficultés avec lesquels certains de mes films sont nés, le chemin ardu qu'il leur fallut emprunter avant qu'ils puissent être tournés. Sur le moment, la chose n'avait d'ordinaire rien de bien drôle. A l'exception de mes premiers films, la plupart de ceux que je fis par la suite me prit souvent beaucoup de temps, de leur conception à la finalisation des copies. Les causes pouvaient être diverses. Le travail soigneux de l'écriture du scénario de *Mon cher petit village* prit sept ans environ. Pour les raisons que l'on sait, *Alouettes, le fil à la patte* dut attendre plus de trois décennies avant d'avoir sa première.

La genèse d'*Une Blonde émoussillante* fut complexe elle aussi. Comme à notre habitude, peu après son écriture, Hrabal me fit lire le roman *La Chevelure sacrifiée* encore en manuscrit. J'eus immédiatement la certitude qu'il y avait là matière à faire un beau film. Hélas, nous étions à une époque où Hrabal était interdit de publication et moi de tout travail au cinéma. Dans le régime orwellien d'alors, ni Hrabal ni moi n'avions d'adversaire apparent. Personne ne nous dit jamais directement que nous étions considérés comme des ennemis du régime. Simplement, tout le monde craignait ce que diraient les supérieurs. Mais on accepta enfin de me laisser tourner mon petit conte sur une vieille brasserie. La clef du film était simple pour moi. Je savais qu'il devait s'agir d'un film sur l'amour, comme c'est souvent le cas au cinéma, avec cette différence que dans cette romance hrabaliennne, il ne devait pas s'agir d'une passion entre amants mais d'un véritable amour conjugal. Il y a finalement assez peu de films sur l'amour entre époux.

Avec Hrabal, puis avec le chef opérateur Jaromír Šofr, nous réfléchîmes à l'actrice qui pourrait jouer l'épouse du gérant de la brasserie. Nous passâmes en revue toutes les jeunes filles autour de la trentaine que nous connaissions sans réussir à choisir l'une d'elles. Jusqu'au jour où, par hasard, je croisai Magda Vášáryová à Prague. Je me rendis compte alors que Magda n'était plus cette fillette fragile vue dans ses films et à la télévision slovaque. Elle était devenue une femme mûre. On pourrait presque dire que Magda était littéralement née pour jouer ce rôle. Elle n'était plus la fée diaphane de jadis, cette princesse de contes de fées télévisés, mais une vraie femme en chair et en os. Cultivée et gourmande de la vie, digne et sensuelle à la fois.



J'eus de la chance aussi avec mon Francin. C'était Jiří Schmitzer. Un des rares acteurs tchèques à être capable d'une minute à l'autre d'incarner un dur à cuire de western. Par la suite, il prouva dans tant d'autres rôles l'extraordinaire force de sa personnalité. Schmitzer nous causa pourtant un problème. Dans le film, il devait être capable de conduire un sidecar. Jiří est un garçon intelligent, mais une fois assis sur la moto, il devenait suicidaire. Il n'est pas si facile de conduire pareil tricycle, le side qui y est accroché n'arrête pas de tirer l'engin vers le côté. Il n'en avait que faire. Il roulait toujours plus vite que nécessaire et comme il se retrouvait à lutter avec la moto, il n'arrêtait pas de valser avec d'un fossé à l'autre de la route. A chaque prise de vue de Jiří sur son sidecar, je tremblais littéralement de peur.

Trouver la bonne brasserie ne fut pas chose facile dans la Tchécoslovaquie socialiste de l'époque. Le régime totalitaire avait progressivement liquidé toutes les petites fabriques. Dans le temps, les bâtiments des brasseries formaient d'eux-mêmes une image de marque. La seule vue d'une brasserie, avec ses deux cheminées et son apparence bien ordonnée, constituait la meilleure des réclames. Or, dans les années 1970, les brasseries tchécoslovaques en avaient été réduites à un état lamentable. On finit par dénicher une ancienne brasserie qui avait arrêté de produire de la bière quelques années auparavant seulement, dont l'apparence générale était correcte. L'équipement de la brasserie, les cuves, venaient d'être enlevées il y a quelques semaines, mais nous pouvions bien tourner les scènes avec l'équipement ailleurs.

Magda est une personnalité à part. Faire l'actrice ne l'amusait pas vraiment. Elle avait étudié la psychologie sociale et terminé ses études au moment où commençait la normalisation. En pareilles circonstances, il avait été vain pour elle de tenter de se lancer dans une carrière de sociologue. Elle avait un peu d'expérience au cinéma : après tout, elle avait été Marketa Lazarová... Elle décida de se mettre au théâtre, au cinéma et à la télévision. A la différence de la plupart des actrices, elle ne prenait pas son travail trop au sérieux. Pour elle, le théâtre et le cinéma représentaient des activités secondaires, en attendant d'autres emplois possibles. Elle n'y était pas aussi attachée, ce qui lui donnait une certaine liberté. Elle jouait toujours parfaitement détendue. Chez les stars hollywoodiennes, on sent toujours une sorte de tension, une volonté de percer à travers leurs rôles. Chez Magda, j'admiraais le fait que la qualité de sa performance lui était en quelque sorte un peu indifférente. (...)

La scène où Maryška se baigne, nécessitant un éclairage nocturne, devait être tournée de nuit. Ni moi ni Jaromír Šofr n'aimons tourner de nuit. Travailler la nuit est contre-nature, il fait toujours froid et l'on a envie de dormir. De plus, il arrive que certaines personnes au sein de l'équipe s'enivrent assez facilement lorsqu'on tourne une nuit entière. C'est pourquoi nous voulions tourner la scène de façon rapide et efficace. La pièce était petite, Šofr avait peu de place pour disposer ses lumières, il n'y installa que quatre petites lampes. De plus, l'environnement me faisait un effet étrange et j'eus la forte sensation que le résultat ne serait pas beau. Même Magda ne me sembla pas jolie dans cette lumière nocturne. Elle entra nue dans la baignoire et malgré l'environnement se mit à chanter tranquillement, comme si elle faisait cela tous les jours. Comme j'étais persuadé que nous finirions par jeter ce que nous filmions, nous tournâmes la scène en quatre ou cinq prises seulement. Deux ou trois jours plus tard, nous la projetâmes. Je restai alors le souffle coupé en voyant ce petit miracle que Jaromír Šofr était parvenu à créer avec ses quelques lampes. Et dans mon esprit, je m'excusais à Magda en voyant ce que je n'avais pu voir au moment du tournage, ce que la caméra avait réussi à capter : son incroyable charme. En vérité, Magda est belle également du dedans, et cette beauté-là est plus importante que toute beauté physique de surface.

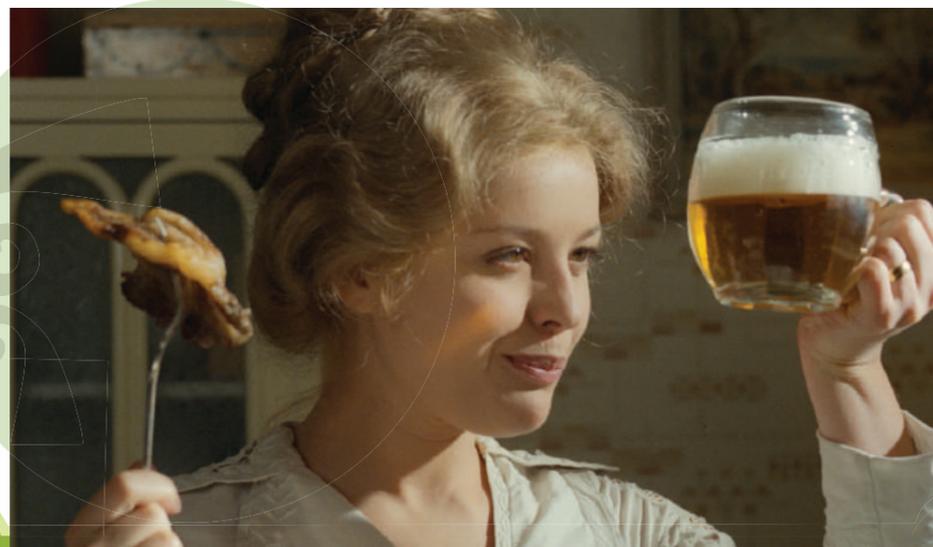
On m'a toujours posé beaucoup de questions au sujet de la scène sur la cheminée : avions-nous tourné en hauteur ? Comment l'avions-nous tournée ? Magda, Jaromír et Petr sont-ils vraiment montés au sommet ? Nous n'avions pas l'autorisation d'y grimper. La production et les consignes de sécurité nous l'interdisaient. Mais personne ne résista à l'envie de le faire. Magda y compris. Moi, à plusieurs reprises. J'adore les hauteurs. Pour les plans larges, il va de soi que ce sont des cascadeurs expérimentés que l'on voit au sommet de la cheminée. Pour les plans rapprochés, nous fîmes construire une réplique du sommet de la cheminée sur le toit plat d'un bâtiment situé non loin et dont l'arrière-plan était identique à celui de la vraie cheminée. C'est ainsi que nous tournâmes ces scènes. Élémentaire, mon cher Watson.

Une fois le film terminé vinrent les projections de contrôle. Il s'agissait d'ordinaire de moments particulièrement humiliants et bêtes, je n'aime pas m'en souvenir. Je m'étais autorisé une plaisanterie. Au début du film, Maryška tranquillise un cochon avant sa mise à mort, elle le caresse et lui dit : « Tu feras un jambon délicieux, mon petit Louis. » Or, Louis, c'était aussi le prénom du directeur de production, qui d'ailleurs ressemblait un peu au cochon du film. Lors des projections de contrôle, cela enchantait tous les pontes car personne ne l'aimait. Lui-même faisait exprès de venir en retard, une fois cette scène-là passée.

Le film eut du succès en salles, la même année je reçus prix de la Critique et le Grand Prix du Festival de Venise. On ne me le pardonna pas. Le film fit couler pas mal d'encre : cela déplut à certains de mes collègues cinéastes qui allèrent se plaindre plus haut, prétextant que j'idéalisais les temps révolus de la république bourgeoise de l'avant-guerre. On dit aussi que j'étais un des cinéastes du Printemps de Prague et qu'il n'était pas judicieux de me donner tant de visibilité. Magda Vášáryová remporta le prix de l'actrice la plus populaire du pays, et fut invitée dans une émission télévisée. Elle me présenta ses excuses ensuite : bien que l'émission fut consacrée au film, il lui avait été défendu de prononcer mon nom.

Après le tournage, la brasserie resta à l'abandon. Peu à peu, les bâtiments tombèrent en décrépitude. Lorsque le régime communiste s'écroula, la brasserie devint la propriété du bourg. Elle fut finalement mise en vente. C'est alors qu'un couple d'entrepreneurs en voyage vint à passer par là. Ils étaient gérants d'une société de rénovation de bâtiments anciens. A la cheminée et à quelques autres éléments, ils reconnurent que c'était là qu'avait été tournée *Une Blonde émoussillante*. Au moment de la vente, il n'y avait personne pour acheter la brasserie, ils décidèrent alors de l'acheter eux-mêmes. Par amour pour monsieur Hrabal et pour le film. Ils prirent la décision de sauver non seulement les bâtiments, mais la brasserie elle-même. Ils achetèrent du matériel, firent appel à des spécialistes, prirent un maître brasseur et d'autres employés, restaurèrent admirablement la brasserie et en devinrent les gérants. Ils brassent aujourd'hui une bière désormais célèbre. Et depuis une dizaine d'années, chaque fin mois de juin se tient là un festival de cinéma et de musique. Je ne connais pas de film qui ait reçu plus grande distinction que celle de la renaissance d'une brasserie ! »

Extrait de l'autobiographie de Jiří Menzel (*Rozmarná Léta*), Slovart, Prague, 2013, Traduction : Jean-Gaspard Páleníček. Reproduit avec l'aimable autorisation de Jiří Menzel.



malavida présente  
Lumière CLASSICS  
ARRAS FILM FESTIVAL

Jiří Menzel  
La comédie est une arme

# Une Blonde émoussillante

d'après le roman de Bohumil Hrabal

un film de Jiří Menzel



Le dernier représentant de la Nouvelle Vague tchécoslovaque Jiří Menzel  
Oscar du meilleur film étranger en 1968,  
s'est éteint chez lui à Prague, le 5 septembre 2020 à l'âge de 82 ans.

Si il est abusif de limiter les représentants de la Nouvelle Vague tchécoslovaque à ces quatre noms, on ne peut contester que leur notoriété à l'étranger fut plus grande que celle de leurs collègues : six ans après le décès de Věra Chytilová, deux ans après celui de Miloš Forman et neuf mois après celui d'Ivan Passer, la disparition de Jiří Menzel referme cette page de la cinématographie tchèque – et slovaque.

Né le 23 février 1938, ce fils d'un traducteur polyglotte et écrivain pour enfants se destine d'abord au théâtre, mais, recalé à l'école, il entre à l'Académie du film de Prague en 1957, cette FAMU par laquelle passeront les grands noms du cinéma tchécoslovaque, mais aussi d'autres pays de l'Est (Agnieszka Holland, Emir Kusturica...). Y enseigne le cinéaste Otakar Vávra. Il prend sous son aile ces jeunes gens qui vont révolutionner le cinéma de leur pays. Malgré, l'année précédente, le XX<sup>e</sup> Congrès du Parti communiste de l'URSS dénonçant le culte de Staline, le soulèvement polonais et la révolte hongroise matée dans le sang, le dégel ne se fera véritablement sentir en Tchécoslovaquie qu'à la toute fin des années 1950.

Acteur dès 1960 dans les films de ses collègues, Menzel sort diplômé de la FAMU en 1962. Après quelques courts-métrages, il s'attelle, avec Věra Chytilová, Jan Němec, Evald Schorm et Jaromil Jireš, à l'adaptation des *Petites perles au fond de l'eau* d'après Bohumil Hrabal. Ce film pour lequel les cinq réalisateurs ont tourné chacun une histoire, sorti en 1965, devient le manifeste de cette Nouvelle Vague.

### Humour anticonformiste

Pour son premier long-métrage, c'est une autre nouvelle de Hrabal qu'adapte Menzel : avec *Trains étroitement surveillés*, le cinéaste affirme un style, entre poésie baroque et humour anticonformiste, qui va le propulser de sa sortie commerciale en Tchécoslovaquie, en novembre 1966, à sa présentation hors compétition à Cannes, en 1967, puis à l'Oscar du meilleur film étranger qu'il obtient, en avril 1968 (deux ans après celui qu'avaient remporté ses collègues Ján Kadár et Elmar Klos pour *Le Miroir aux alouettes*).

L'histoire de ce chef de gare tourmenté par sa timidité et sa virilité fait de cette tragi-comédie une réflexion humaniste, sillon que les autres représentants de cette Nouvelle Vague creusent également : Věra Chytilová avec *Les Petites marguerites* (1966), Miloš Forman avec *Les Amours d'une blonde* (1965) et *Au feu les pompiers !* (1967), Ivan Passer avec *Eclairage intime* (1965), Jaromil Jireš avec *La Plaisanterie* (1968), d'après Milan Kundera – l'autre source littéraire de cette génération.



Jiří Menzel et Bohumil Hrabal sur le tournage de *Une Blonde émoustillante*. © Archives personnelles de Jiří Menzel

L'Oscar arrive en plein « printemps de Prague », mais, le 21 août 1968, les chars soviétiques écrasent les velléités de « socialisme à visage humain ». Nombreux sont ceux qui choisissent l'exil (Jean-Pierre Rassin et Claude Berri partent dans la nuit avec la voiture de François Truffaut chercher la famille de Forman déjà à Paris) – Jireš, Passer, Němec, Kundera... –, mais pas Chytilová et Menzel, qui décident de rester.

Les carrières de ceux qui se voient taxer de « contre-révolutionnaires » vont subir les aléas de la politique. Après *Un été capricieux* sélectionné au Festival de Cannes 1968 (interrompu par les « événements »), Menzel tourne une comédie dramatique, *Alouettes, le fil à la patte*, toujours d'après Hrabal : le film, qui évoque un camp de rééducation pour d'indécrottables bourgeois, est interdit. Il ne sort qu'en 1990 et remporte l'Ours d'or au Festival de Berlin.

### Amour du théâtre

Après quelques films adaptés de l'œuvre de cet écrivain, il s'en éloigne et filme *Mon cher petit village* (1985), qui manque de remporter l'Oscar du meilleur film étranger en 1987. Il adapte ensuite le mythe romain soviétique *Les Aventures d'Ivan Tchoukine* (coproduction tchéco-russe, 1994) avant de revenir vers son cher Bohumil Hrabal pour son avant-dernier film, *Moi qui ai servi le roi d'Angleterre* (2006). Gravement malade depuis 2017, il n'aura pas pu porter à l'écran le sujet qui lui tenait à cœur : la vie d'Edvard Beneš, qui fut président de la République tchécoslovaque de 1935 à 1938 et qui continua d'exercer cette fonction en exil pendant la guerre.

Jiří Menzel avait toujours gardé l'amour du théâtre et put, dès la fin des années 1970, assouvir sa passion en montant des pièces à Prague, mais aussi à l'étranger (Bulgarie, Hongrie, Yougoslavie), disant de lui-même qu'il était un metteur en scène de théâtre tombé dans le cinéma. Décidé à rester dans son pays au risque de voir sa carrière entravée, il ne cosigne pas, en 1977, la Charte 77, que rédige notamment Václav Havel et qui symbolise le mouvement de protestation des intellectuels tchécoslovaques. Néanmoins, en janvier 1989, il adhère à la pétition demandant la libération du futur président : « *Je ne peux plus supporter de vivre confortablement quand quelqu'un qui est plus honnête que moi doit payer en prison (...). Je suis opportuniste, je n'aime pas les conflits. C'est en cela qu'il est plus honnête que moi* », déclare-t-il au *Monde* cette année-là.

Doté d'un sens de l'humour qui traverse bon nombre de ses 29 films, esprit libre dans un pays qui ne l'était pas, héritier de l'absurde kafkaïen, Jiří Menzel aura aussi promené son visage de lutin facétieux dans près de quatre-vingts films, Costa-Gavras lui donnant dans *La Petite Apocalypse* (1993) un rôle – celui d'un émigré... polonais ! – à la mesure d'un talent que les étrangers ne lui connaissaient guère. Le cinéaste Jiří Menzel est mort.

Par Joël Chapron, Le Monde, le 5 septembre 2020

## Entretien avec Jiří Menzel

### Il me semble que tu te tournes plus délibérément vers le comique dans tes derniers films ?

Je ne peux pas juger ; j'ai fait du théâtre et j'y ai mis des éléments burlesques et gais, physiquement gais comme dans les anciens films américains, les Keaton ; j'aime bien ça et je pense que ce type de films donne quelque chose au spectateur. Ce n'est pas du comique pour le comique, mais ça montre l'humanité. Le grotesque « ouvre » un homme et donne accès à l'intérieur c'est le plus court chemin pour explorer son intimité ; voyez Keaton, s'il court, s'il s'arrête, ça dit ce qu'il a dans la tête, on respire pour lui ; c'est concret et plus fort que ce que dit un film réaliste. Parmi tous les comiques, seuls Keaton et Chaplin restent dans l'humain. C'est là ce qui m'a influencé pour mes films. *Une Blonde émoustillante* sans l'humour aurait été sentimental. La littérature et la cuisine sont proches : il faut du sel, du poivre, de la force, du goût, etc... Mon chemin de professionnel, c'est offrir un plat aux autres.

### Il y a aussi de l'humour noir et ce personnage qui se mufile progressivement ?

Oui, oui. S'il y a du sucré il faut rétablir l'équilibre, à l'image comme en cuisine ; Aristote dit que la situation la plus forte consiste à faire basculer le bonheur dans le malheur. Il faut des changements dans une œuvre ; mélanger le comique et le tragique c'est nécessaire pour le spectateur. Dans ce film, si nous voulons montrer la femme sympathique, tendre, amoureuse, il faut la mettre dans quelque chose de dégoûtant, sinon le personnage reste statique, ennuyeux. Mais tout ça, ce sont des théories que je fais maintenant et non dans le travail. L'essentiel c'est un sujet, un livre vraiment fort avec lequel vous pouvez réaliser quelque chose.

### Ce bonheur de vivre que tu exprimes dans le film passe par la sensualité ?

C'est par réaction ; je connais des films, des pièces, des spectateurs qui ne vivent pas. C'est comme les gens qui ne vivent que pour résoudre leurs difficultés ; ce n'est pas bien. Les gens ont inventé les machines pour être aidés dans leur travail, les machines se sont mises à travailler, les gens se sont mis à bouger, courir, faire de la gymnastique. Avant, les gens s'aimaient, faisaient l'amour et vivaient l'orgasme ; maintenant ils veulent l'orgasme et oublient l'amour. Ils ont tout fait pour faciliter la liberté et ils oublient la liberté.

### Concrètement, comment as-tu fait pour ton film ?

Quand j'ai lu le livre, j'ai vu plusieurs chemins dramatiques. J'ai voulu raconter l'histoire à quelqu'un et j'ai dit : c'est un film d'amour entre mari et femme. Ce n'est pas souvent traité ; ensuite je me suis demandé : Qu'est-ce que c'est que l'amour ? Des relations entre les gens avec des hauts et des bas ; une dynamique ; les gens qui s'aiment sont plus sensibles à ces variations ; ce n'est pas une exaltation superficielle.

Mes personnages donc s'aiment ; ils ont des caractères différents ; lui a peur, il doit respecter ses maîtres, il veut s'élever dans la société ; elle est plus riche, libre, mais elle sait que son mari l'aime d'une pleine force, plus que les autres ; c'est la base du film. Pour le conflit, il faut une intervention extérieure qui trouble leur tranquillité ; un homme survient (le personnage du frère, libre, lui) et l'équilibre est rompu.



### Comment as-tu rencontré Hrabal ?

C'est une longue histoire. C'est un homme très cultivé qui a interrompu ses études pendant la guerre, il fut ouvrier, acteur, écrivain. Rien n'a été publié avant 1962, dans une revue. Quand je l'ai lu, j'ai ri, j'ai pleuré, j'ai dit : « Qui est ce Hrabal ? » Il n'y avait rien de publié, sauf *Les Petites perles*. Je faisais mon service militaire, Jireš m'a dit que Chytilová et lui voulaient faire un film manifeste, j'ai dit : « Moi aussi ». On s'est retrouvés, Passer, Chytilová, Němec, Schorm, Jireš et moi ; on a été le voir tous ensemble ; j'ai été stupéfait, il avait quarante-huit ans et ressemblait à un joueur de foot. Quand nous sommes sortis, j'étais tombé amoureux. Dans chaque nouvelle des *Petites perles*, quelque chose touche à la catastrophe ; on meurt, on est blessé, la mort est partout, c'est notre vie ! Depuis, on est devenu amis, si on ne fait pas de scénario, on bavarde. Il vit à la campagne, coupe son bois, fait son feu, cultive des pommes de terre. Il n'est pas pauvre mais il a une vie simple ; il aime manger mais n'est pas gourmand, il est noble et sait écouter les gens.

### Tu parlais hier de ta technique pour donner l'impression de vitesse ?

C'est ennuyeux de reproduire la vie sur l'écran. Le film est proche du rêve, il faut en profiter et donner des images qui rappellent le rêve. Nous avions très peu de pellicule à notre disposition. Il fallait économiser ; je me suis rappelé les films muets, au début on s'étonne, puis on s'habitue comme au N&B. Le film va plus vite que la vie, se rapproche de la vitesse de la pensée. Chaque fois que le mouvement du personnage va dans l'axe de la profondeur nous avons accéléré à 16 ou 18 images/seconde et on s'est débrouillés pour monter les dialogues qui sont en son direct ; on filme les passages accélérés en muet et on fait le son après.

### Tu peux dire ce que le théâtre t'a apporté comme auteur ou dans la vie ?

Ça m'a fait plaisir. Je suis peut-être exhibitionniste mais c'est aussi physiquement un bon exercice pour moi parce qu'au théâtre il faut passer de l'expression triste à la gaieté. Une discipline dont j'ai besoin pour quand je suis derrière ma caméra ; je dois me mettre dans une situation différente, être proche de mes acteurs pour les comprendre. Mais le plus important, c'est de faire connaissance avec le public. Le public au théâtre, ce sont des gens qui réagissent, le théâtre c'est le contact entre les acteurs et les spectateurs, quelqu'un qui regarde et quelqu'un qui montre ; une relation dynamique, qui change chaque soir si l'acteur est sensible aux spectateurs. Quand je fais un film, j'imagine la situation du spectateur qui verra cette image.

### Peux-tu dire que tu t'es mis à aimer le cinéma dans le plaisir que reçoit le spectateur ?

J'ai eu de la chance parce que je crois qu'il suffit de voir quelques bons films, pas trop parce qu'alors on mélange tout. Chez moi, il n'y avait pas de ciné-club mais il y avait des enthousiastes qui amenaient des films classiques et en ont montré une vingtaine. J'avais seize ans, j'ai vu Chaplin, *La Chevauchée fantastique*, *Partie de campagne*, *Le Jour se lève* ; ça m'a donné l'esthétique, je crois que depuis on a rien fait de nouveau ; le zoom, le son, la couleur, ça n'est pas nécessaire ; les anciens n'avaient pas de technique, ils usaient de leur cerveau ; on cherchait le moyen de dire quelque chose ; c'est comme l'amour, on ne savait rien, on faisait l'amour avec le cœur ; plus tard on a amélioré les techniques, on a fabriqué plus de films et l'amour s'est perdu. Je n'utilise pas le zoom ni le grand angle pas plus que Chaplin. Si je fais bouger la caméra, c'est pour dire quelque chose, ça a une fonction. C'est comme quand on souligne dans un texte, si on souligne tout, ça n'a plus de sens. Au cinéma, on doit travailler pour les autres ; ceux qui disent : « bla, bla, bla j'ai ça à dire au monde ». Mais non ! Les vieux peintres étaient anonymes, ils ont fait leur travail avec du respect pour le spectateur.

Propos recueillis à Venise par A. Tournès et B. Nave, dans *Jeune Cinéma* n° 139, *Portrait d'un cinéaste tchèque*, décembre 1981. Édité par la Fédération Jean Vigo. Tous droits réservés. Reproduit avec l'aimable autorisation de Lucien Logette