

Entretien avec Jan Svankmajer

Charles Jodoin-Keaton and Katerina Plotzovd

Number 88-89, Fall 1997

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/23418ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Jodoin-Keaton, C. & Plotzovd, K. (1997). Entretien avec Jan Svankmajer. *24 images*, (88-89), 64–71.

ENTRETIEN AVEC JAN SVANKMAJER

PROPOS RECUEILLIS PAR CHARLES JODOIN-KEATON

Jan Svankmajer, cinéaste d'animation tchèque et sur-réaliste proclamé, tourne des films depuis les années 60. Au bilan: 26 courts et 3 longs métrages. Afin de nous garder au pas de ce cinéaste chevronné dont le souffle ne raccourcit pas avec l'âge, nous avons trouvé opportun de nous entretenir avec lui lors du tournage des *Conspirateurs du plaisir*. Une entrevue de 40 minutes, qu'il a continuée ensuite par écrit, accordée dans l'immeuble d'un ancien cinéma converti en studio à quelques kilomètres de Prague. Le lieu est un véritable cabinet de curiosités: on y retrouve sur le sol des «poèmes tactiles», des créatures exposées dans des terrariums, sortes de squelettes hybrides, des marionnettes géantes ainsi que les peintures surréalistes de la femme du cinéaste, Eva Svankmajerova. Réfléchi et disposé, le créateur des têtes arcimbolques des *Possibilités du dialogue* (1982) répond à nos questions entre deux moments du tournage.

24 IMAGES: *Quand l'idée de tourner Les conspirateurs du plaisir (1996) a-t-elle germé?*

JAN SVANKMAJER: Le film est né originalement d'un scénario de court métrage intitulé *Barbe-bleue pâle*. J'ai commencé à tourner en 1995 mais au cours du processus créatif, le sujet s'est développé et il a atteint par lui-même la longueur d'un long métrage. C'est quelque chose qui se situe entre le grotesque noir, le roman gothique, l'étude psychanalytique, la magie et ma pornographie originale...

Vous avez beaucoup traité le thème de l'enfance dans vos films précédents. Même si, dans Les conspirateurs du plaisir, les personnages ne sont pas des enfants, leurs actions semblent dictées par un principe ludique où l'irrationnel de l'imaginaire échappe aux règles établies du monde adulte. Il y a, comme chez Lewis Carroll dont deux textes vous ont inspiré — le poème de non-sens Jabberwocky et Alice au pays des merveilles —, révolte par l'irrationnel. Quel est l'objet de votre révolte?

C'est indiscutable que l'enfance constitue une des sources fondamentales de la création authentique. Manifestement parce que dans l'enfance nous sommes dominés par le principe du



Inspiration arcimbolde pour cette séquence du début des *Possibilités du dialogue*.

plaisir, contrairement à ce qui se passe dans le monde adulte, dominé par le principe de la réalité. Et tout notre processus d'acquisition de la maturité est en fait un duel entre ces deux principes. En même temps on ne peut pas oublier que le principe du plaisir côtoie la liberté, l'imagination et la poésie, alors que «le comportement raisonnable» implique la soumission aux buts de la société, le devoir de se conformer aux codes d'une civilisation. Il s'agit donc de la révolte contre le principe de réalité. Freud a expliqué qu'il existe quelque chose comme une sexualité des



Svankmajer sur le tournage d'*Alice*.

enfants. La libido s'organise en phases, elle est orale, sadique, sadique-anale et puis phallique. Durant la phase sadique-anale arrive la destruction; l'enfant détruit, c'est une expérience sadique qui a des prolongements jusqu'à l'âge adulte. Moi je mène un véritable dialogue avec mon enfance, dont certains éléments se retrouvent à ce stade de destruction dans mes films. Il ne s'agit pas de la destruction au sens strict. La destruction est toujours une destruction de quelque chose dans l'intérêt de quelque chose d'autre. C'est pourquoi vous trouverez dans mes films une série de moments destructifs de caractère libidinal, comme si le créateur y prenait plaisir.

Justement, dans Jabberwocky (1971), la petite poupée donne naissance à des clones qui lui sortent du corps en déchiquetant tout sur leur passage. La matière que vous creusez est-elle l'obstacle malléable d'un contenu caché? La destruction de la matière est-elle une fin en soi ou le passage à la découverte d'un autre contenu?

En général, on peut dire que je vise la négation de la négation (ce qui n'est évidemment pas le négativisme). La destruction est une condition préalable à une nouvelle création. Mais la destruction est, bien sûr, la mère de la connaissance. Dans mes films la destruction a toujours des racines idéologiques, philosophiques et psychologiques. Mais je manquerais de sincérité si je niais que certains procédés destructifs, lors du tournage même, par exemple la relation avec la nourriture, provoquent de

«mystérieux» sentiments libidineux. Donc il s'agit aussi de l'expression d'émotions étroitement reliées à l'enfance.

Vos films s'adressent-ils aux enfants ?

Il n'existe pas un art spécifique pour les enfants. Ce sont les pédagogues et certaines branches d'art commercial (qui font des enfants leur business) qui essaient de nous faire croire le contraire. L'art (la poésie) est indivisible. Nous ne pouvons que nous quereller à propos d'une œuvre, à savoir si elle est ou non convenable pour les enfants. De plus, tout comme pour les adultes, il n'existe aucun spectateur-enfant «universel». De ce point de vue, mes films s'adressent même aux enfants. Du moins à certains d'entre eux.

Après une vingtaine de courts métrages, vous avez fait avec le film Alice (1987) un premier saut dans le long métrage. Cette transition change-t-elle quelque chose dans votre façon de travailler? Faites-vous toujours place à l'improvisation quand vous tournez?

Je ne vois pas de différence essentielle entre un film de courte ou de longue durée, mais c'est probablement parce que je ne vois pas plus de différence essentielle entre, par exemple, une image ou un poème, ou la statue et le film dans lequel elle se trouve, etc. Seule la poésie est unique, le reste n'est qu'affaire professionnelle et technique. Je ne change pas mes habitudes. Il existe un scénario écrit sur la table et un deuxième écrit

sur le plateau de tournage, puis un troisième monté en salle de montage. On ne peut pas faire un film sur une table. On le fait devant une caméra et au montage.

Le montage de vos films est très serré. Le rythme du montage suit de très près le rythme de l'animation. À quel point le montage est-il conçu à l'avance? Comment collaborez-vous avec votre monteur? Vous dirigez vous-même le montage?

Le monteur est plus ou moins une machine. Pendant toute la durée de son travail, je suis assis près de lui et je le dirige. Je coupe continuellement. J'ai compris que le montage est d'une importance capitale pour un film. J'ai commencé mes études en théâtre et non en cinéma. Mes débuts se firent donc dans un milieu théâtral de marionnettes avec le Théâtre noir et ensuite le Théâtre de masques. J'avais aussi fait l'École des beaux-arts, donc le genre de théâtre dans lequel je travaillais misait beaucoup sur le côté «artistique» du travail. Mais le théâtre, qui se déroule en temps réel, consomme trop de temps pour permettre de passer d'une composition à une autre. Au cinéma, le montage permet de passer d'une composition à une autre sans la contrainte du temps réel. Donc, la première chose qui me captiva au cinéma fut le montage. Dans quelques-uns de mes films, le montage est même hypertrophié. C'est une chose qui est inatteignable au théâtre. Quand je tourne, la pellicule exposée est tout de suite amenée en salle de montage. Si je vois que le montage n'est pas parfait, je reprends le tournage, etc. Ma méthode de montage a aussi une autre fonction. En combinant les prises de vue réelles avec de l'animation, j'évite les longues prises ainsi que les longs mouvements de caméra. Les parties jouées sont séparées des parties animées. En animation, pour obtenir une certaine qualité technique, la caméra doit rester très stable. On ne peut donc pas faire bouger la caméra lors des segments animés et espérer que le tout concorde avec le mouvement des parties réelles. C'est pourquoi je tourne des plans très courts et je coupe dans des distances très longues. C'est par le montage que je fais «bouger» la caméra.

Vous faites partie du Groupe surréaliste tchèque depuis les années 70. Quelles sont les activités de ce groupe aujourd'hui?

Le travail du Groupe surréaliste se concentre en ce moment avant tout sur l'édition de la revue *Analagon* qui s'oriente vers le surréalisme, la psychanalyse, le structuralisme, l'anthropologie et les sciences «transversales». Quelques expositions sont aussi au calendrier. Le groupe coopère étroitement avec le mouvement surréaliste international. Mes films, comme l'activité de tous les membres du groupe, sont soumis à une critique du groupe. En cela, rien n'a changé. Et je dois avouer que cette critique est pour moi la plus importante. Au sein du groupe, c'est avant tout Ludvik Svab qui s'intéresse théoriquement et pratiquement au cinéma. Il a tourné quelques films, (*L'outré chien*), des documentaires sur le Groupe depuis les années cinquante. Depuis les années soixante-dix, le groupe publie à l'étranger dans des périodiques et dans des recueils d'autres groupes surréalistes.

Dans tous vos films, les objets que vous choisissez d'animer semblent déjà avoir servi: l'usure est apparente. Vous intégrez le sens

du tactile à l'écran. Comment avez-vous pu transposer dans un médium visuel les impressions qui vous ont été transmises par le toucher?

Je suis conscient que faire passer l'expérience tactile par le film est dans une certaine mesure une expérience frustrante. C'est pourquoi je conçois aussi des objets tactiles destinés directement au contact tactile.

Dans les années 70, pour le Groupe surréaliste, vous avez mené des expériences tactiles dans lesquelles vous interprétiez les sensations tactiles qui accompagnaient le toucher aveugle de certains objets, ou plutôt de certaines matières...

J'ai fait de l'expérimentation tactile en 1974 en préparant une pièce d'interprétation surréaliste et les résultats étaient tellement encourageants que j'ai continué à m'y intéresser. J'ai même publié un livre sur le sujet, qui contient les multiples expérimentations individuelles et collectives que je faisais avec le groupe. Il y a quelques «enquêtes» qui ont approfondi le sujet, comme l'enquête sur les dégoûts. Ce livre devrait maintenant être publié, il est déjà imprimé, il ne reste plus qu'à le relier. J'en avais publié six exemplaires en samizdat au début des années 80, mais maintenant le tirage sera de 1000 exemplaires. Entre 1970-1973, il m'était interdit de tourner. En conséquence, à cette époque, je me suis voué à l'expérimentation tactile. Quand j'ai recommencé à tourner, en 1980, j'ai transmis cette expérimentation dans mes films.

Ce qui ne veut pas dire que dans mes films précédents on ne trouvait pas de fortes émotions tactiles, mais à partir de mon retour au cinéma, c'est consciemment que j'ai intégré ces recherches dans mes films. Alors vous trouvez dans *La chute de la maison Usher* (1980) ou dans *Les possibilités du dialogue* (1982) toute une expérimentation tactile d'un poème. Dans le conte *La pendule, le puits et l'espoir* (1983), la torture est en fait du tactilisme employé à contre-poil. L'impression tactile y est fort présente même s'il n'y a pas d'interprétation tactile comme telle. Dans *Les conspirateurs du plaisir*, le tactilisme est aussi très exploité. C'est un film d'humour grotesque qui traite de liberté, de magie ainsi que de la perversion du monde. On y retrouve beaucoup de perversions tactiles individuelles que j'appellerais «nouvel érotisme». On y retrouve un personnage qui pratique ce «nouvel érotisme» à l'aide d'un rouleau à pâte.

Déjà dans J.S. Bach (1965) la texture des choses est prédominante. Vous passez la caméra comme une éponge sur les murs, scrutant la moindre porosité. Dans Le jardin (1968) la caméra bondit inopinément sur les tics faciaux des personnages et ne laisse échapper aucune goutte de sueur, aucune éraflure. L'expression tactile est déjà éloquente.

En ce qui concerne mon intérêt pour les détails et la texture des objets quotidiens, j'utilise de vieux objets, des objets qui ont été manipulés par des gens. Je ne travaille pas avec des objets neufs. Les nouveaux objets n'ont pas de contenu. Les vieux objets que les gens ont touchés au cours de plusieurs générations sont chargés de tensions et d'émotions auxquelles j'essaie de donner forme. Pour entrer en contact avec les objets, il faut pouvoir les montrer en détail pour évoquer le toucher.

Votre Alice dit: «Vous devez fermer les yeux sinon vous ne verrez rien.» Filmez-vous les yeux fermés?

Je ne tourne pas mes films pour les aveugles (d'ailleurs même les objets tactiles ne sont pas désignés pour les non-voyants). L'ordre «fermez les yeux» dans *Alice* signifie (pas dans tous les cas) orientez votre vue en vous-même. Et puisqu'il ne s'agit pas d'obscurité et de tâtonnements impuissants autour de soi aux fins d'une survivance utilitaire, mais au contraire, de l'ouverture d'un «nouveau» monde de souvenirs, d'associations et de rêves, il s'agit donc d'un «ordre» de percevoir le monde avec imagination.

Le principal organe du toucher est la main. La main de l'animateur intervient souvent dans vos films: les empreintes digitales dans les figurines de glaise de *Les possibilités du dialogue*, les mains qui manipulent les marionnettes dans *La leçon de Faust* (1994) et *La fabrique des petits cercueils* (1966). La présence de la main renvoie-t-elle à l'envers du décor? Vient-elle renverser l'illusion d'un spectacle?

Les mains ont bien sûr des fonctions différentes. Par exemple dans *La leçon de Faust*, elles représentent ou symbolisent une certaine détermination de la vie humaine. Les marionnettes sont aussi un symbole de la manipulation de l'individu par la civilisation à travers notre éducation, par exemple. Mais la manipulation est aussi abyssale, elle est aussi dans nos gènes, elle n'est pas seulement subie de l'extérieur comme un fait social. Dans *La chute de la maison Usber* on voit dans la glaise des empreintes de doigts, ils modèlent la glaise. C'est bien sûr une relation interne et subjective qui rend la matière plus sensible pour le spectateur. Ce passage du film, je l'ai animé moi-même, parce qu'un autre animateur y aurait apporté des sentiments différents de ceux que je cherchais à communiquer.

Un autre organe récepteur s'est incrusté dans votre œuvre: la langue. Une inclination non seulement pour le tactile mais pour le gustatif «pimente» plusieurs de vos films. Pourquoi la nourriture occupe-t-elle une place si particulière dans l'ensemble de votre œuvre?

La nourriture fait partie de mes obsessions les plus acharnées. Elle se fraie un chemin partout, même là où je ne lui attache aucune importance «particulière». C'est un de mes dialogues éternels avec l'enfance. Et en même temps il s'agit d'une relation ambivalente et spéciale.

Elle a bien sûr une grande place dans *Les conspirateurs du plaisir*, elle est même dans *La leçon de Faust*. Elle est pratiquement dans tous mes films. Moi, comme enfant, je souffrais fortement d'un manque d'appétit et j'étais obligé de manger d'une façon horrible. Je fus même envoyé dans certaines maisons de convalescence qui se consacraient littéralement à l'engraissement des enfants, ce qui augmentait encore mon dégoût pour la nourriture. Donc la nourriture est profondément codée dans ma mor-



En parallèle avec le cinéma, Svankmajer s'adonne à des recherches artistiques comme dans cet assemblage de son *Cabinet d'histoire naturelle*.

phologie mentale. Je me suis aperçu qu'elle pénètre inconsciemment dans mes films. On m'a fait remarquer l'importance de la nourriture dans *La leçon de Faust* une fois le film projeté. Je ne m'en étais pas rendu compte avant. Et puis soudainement, en revoyant le film, il m'est apparu évident que la nourriture était un motif dominant. Voilà, c'est un de mes thèmes obsessionnels, c'est vrai.

Dans le film *Nourriture* (1992), vous en faites le sujet principal...

Oui, le sujet de la nourriture a exigé son propre film. C'est une façon de se débarrasser de ces fantômes qui nous suivent depuis l'enfance. Bien sûr l'effet n'est que temporaire. Les vieux hermétistes affirmaient que si vous voulez vous débarrasser d'un démon qui vous dérange, vous devez l'appeler par son nom, ce qui le fera disparaître. C'est ça le problème, trouver son nom, invoquer son vrai nom. Et c'est exactement ça que je tâche de faire dans mes films.

Vos derniers films ont été coproduits avec la Suisse, l'Angleterre et l'Allemagne. Quelle est la situation financière des studios Kratky Films à Prague?

LES CONSPIRATEURS DU PLAISIR

PAR CHARLES JODOIN-KEATON

Si vous voulez utiliser le cinéma comme moyen d'expression et comme outil idéologique ou par commerce, il y a toujours des difficultés. Dans n'importe quel régime politique, il est difficile de trouver du financement pour réaliser des films. Moi, je ne suis pas réduit seulement au film. C'est un moyen artistique parmi les autres que j'utilise. C'est pourquoi les interdictions de faire du cinéma, je ne les ai pas prises trop tragiquement. Je faisais tout simplement autre chose, comme des expériences tactiles.

Considérez-vous le cinéma comme le meilleur médium pour vos expériences, vous qui êtes aussi peintre et sculpteur ?

Je ne pense pas que le film soit le meilleur médium pour présenter ce que je fais. Si je le croyais, je ne ferais pas d'objets tactiles. Vous savez, je ne me suis jamais pris moi-même pour un cinéaste, ou exclusivement pour un cinéaste. J'ai fait du graphisme, des collages, de la céramique... Je fais du cinéma par dilettantisme. Tout ce que j'utilise dans mes films comme accessoires, figurines... me sert aussi dans mes créations sculpturales ou mes céramiques. Et vice versa, mes collages, mon graphisme peuvent se transposer dans mes films. Tout est relié. Le reste est une affaire purement professionnelle. L'animation de toutes ces choses n'est qu'un tour de manivelle, une chose mécanique.

On fait souvent référence au cinéma d'animation des frères Quay en comparant l'univers fantastique de vos films aux leurs. En quoi distinguez-vous votre travail du leur ?

Même si l'animation des frères Quay se rapproche beaucoup de ma création, je m'en éloigne par l'utilisation que j'en fais. Je ne crée pas dans mes films un nouveau monde fantastique. J'utilise le monde dans lequel je vis et les objets que l'on reconnaît pour leur usage quotidien. Alors le fantastique dans mes films prend sa source dans la réalité. Comme vous savez, je sympathise avec le surréalisme et le surréalisme n'a jamais travaillé avec le fantastique par hasard. Breton dit que le fantastique est aussi réel que la réalité. Ainsi la réalité se trouve toujours contenue dans le fantastique et c'est ce qui m'intéresse. (C'est pourquoi je n'aime pas la science-fiction.) Il y a une certaine subversion dans mes films parce que le spectateur se trouve tout à coup dans des situations où les objets d'usage quotidien se comportent d'une façon différente et par cela ils bouleversent ses relations utilitaires avec ces choses.

Le son dans tous vos films appuie le côté réel des choses, au point où le son anime la texture que vous filmez. On pense à la richesse des sons qui accompagnent les têtes arcimboldesques dans Les possibilités du dialogue.

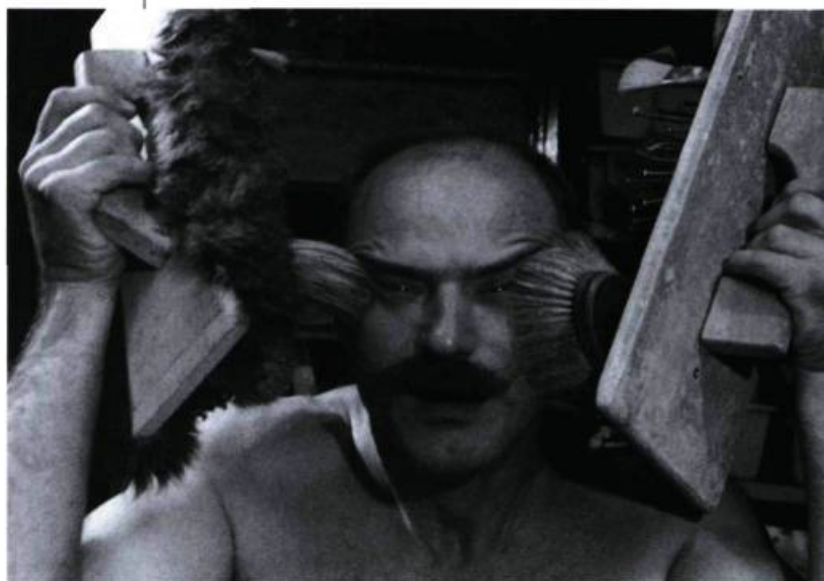
Vous savez que dans la première partie de ma filmographie, j'ai beaucoup utilisé la musique.

(Suite à la page 70)

Les *conspirateurs du plaisir*, troisième long métrage de Jan Svankmajer, nous gêne, comme toujours, par des situations inusitées et proprement surréalistes dans un film dont la structure dramatique, plus complexe que celle de ses œuvres précédentes, nous conduit dans l'univers fantasque de six personnages.

Avec un titre emprunté à Freud (à qui le cinéaste rend hommage ainsi qu'à Sade et Buñuel), *Les conspirateurs du plaisir* nous fait suivre le parcours d'individus qui obéissent aux pulsions libidineuses qu'engendrent leurs fantasmes particuliers et dont la réalisation réservera à chacun l'extase sensuelle. Svankmajer nous présente le fantasme comme un acte subconscient de création lié à la perception des choses qui nous entourent. Continuellement étonnés, nous suivons les personnages sur la piste des objets qu'ils flairent dans le

Pavel Nory avec un des accessoires tactilo-érotiques des *Conspirateurs du plaisir*.





La leçon de Faust (1994).



Jan Svankmajer à gauche, sur le tournage de *Nourriture* (1992).

Elle couvrait tout le film, pas seulement des parties. J'ai collaboré avec un musicien génial, Zdenek Myska, qui réussissait à saisir les rythmes les plus fins du montage. Je n'ai jamais utilisé la musique pour créer «de l'atmosphère». Je déteste faire ça. La musique dans mes films suivait leur rythme intérieur. Mais notre société devient de plus en plus musicalisée. Je considère cela comme un des phénomènes décadents de la civilisation. La musique, contrairement aux autres arts, est complètement

abstraite; par elle-même elle est incapable de porter, encore moins de développer, ni une idée, ni une imagination. En plus, il lui manque tout à fait une dimension de gnoséologie. Elle influence directement et non au figuré. C'est avant tout une affaire physiologique. Comme par exemple la diarrhée. C'est pourquoi dans mes films je construis une bande sonore faite de bruits concrets qui sont, eux seulement, capables de créer le réel espace sonore qui stimule l'imagination. Au plus, j'utilise la musique comme artifice.

Vous avez réalisé un clip pour la chanson de Hugh Cornwell, Another Kind of Love (1988). Avez-vous d'autres projets de clip musical?

Non.

Le son acquiert même une fonction «vitale» qui complète la dimension visuelle de certains de vos films. Dans L'ossuaire (1970) les images ne sont qu'ossements et squelettes, fétiches de la mort, tout ce que contient finalement l'ossuaire de Kutna Hora. Dans ce film, la voix du guide que nous ne voyons pas renvoie au monde des vivants. Même chose dans La chute de la maison Usher où l'absence même du corps humain génère son omniprésence presque tangible. Cherchez-vous un effet d'aliénation ou de peur par la tension que provoque cette opposition?

L'absence de l'homme physique est apte parfois à créer paradoxalement chez les spectateurs sa présence «totale» et les impliquer ainsi plus directement dans l'action. Il y a des personnages «dramatiques» que je ne peux pas visualiser malgré tous mes efforts.

Chacune de leur matérialisation paraît fautive, imparfaite, trop unilatérale et par conséquent pas objective, incapable d'exprimer la complexité des processus psychologiques, comme dans *La chute de la maison Usher*. Les personnages dans ce conte de Poe sont seulement réels et imaginables en apparence. Par exemple le visage de Usher, qui est décrit dans ses détails les plus intimes, reste malgré tout un visage impossible à imaginer en chair et en os. Du moins ma propre imagination a complètement échoué sur ce



Sur le plateau d'*Alice*, le cinéaste tire les vers que la petite fille tente d'attraper.

point. Car il s'agit non seulement de son apparence physique mais des frémissements et des métamorphoses de son âme, lesquels devraient se refléter sur son visage dans l'action. C'est pourquoi je me suis résigné à sa représentation «réelle» à l'écran. À l'aide d'une description objective d'images (à l'instar de la description verbale de Poe), j'ai essayé d'évoquer des sentiments identiques par analogie. J'ai remplacé les gens par des objets et les objets sont devenus non seulement porteurs d'action, mais aussi porteurs d'émotions et d'atmosphère.

Quelle est la première expérience tactile dont vous vous souvenez ?

L'arrachement de la peau de mes jambes à la fin d'une scarlatine, à l'âge de cinq ans. ■

Traduit du tchèque par Katerina Plotzová.

Remerciements à Monsieur Pierre Rousset, Monsieur Jaromil Kallista, Madame Eva Svankmajerova, David Filčík et Madame Ludmila Plotzová pour leur contribution à la réalisation de cet entretien.

Voici le détail du programme consacré à Jan Svankmajer, le mercredi 3 septembre à 19 h et le dimanche 7 septembre à 17 h, à la Cinémathèque.

L'homme et la technique	1 min	1967
Le logement	13 min	1968
Historia naturae (Suite)	9 min	1967
J.S. Bach: Fantaisie en sol mineur	10 min	1965
La chute de la maison Usher	15 min	1980
Le château d'Otrente	18 min	
La cave	15 min	1983
	81 min	