

malavida
présente

LUMIÈRE2019
GRAND LYON FILM FESTIVAL
12/20 OCTOBRE

L'INCINÉRATEUR DE CADAVRES

UN FILM DE
JURAJ HERZ



SDI

L'adrc

CNC

NFA

Lumière
CLASSICS

malavida

L'Incinérateur de cadavres

(Spalovač mrtvol)
Un film de Juraj Herz

96 mn 1968 N&B VOSTF Visa 38497

Festival de Karlovy Vary 2019

Festival Lumière 2019 / Lumière Classics

Avec Rudolf Hrušínský, Jiří Menzel, Vlasta Chramostová, Jana Stehnová, Miloš Vognič

Scénario : Ladislav Fuks, Juraj Herz d'après le roman *Spalovač mrtvol* de Ladislav Fuks

Réalisation : Juraj Herz / Photographie : Stanislav Milota / Musique : Zdeněk Liška

Prix : Sorrento 1969 – Sirène d'argent

Monsieur Kopfringl, homme brave et peu avare de sa personne, exerce son métier d'incinérateur avec un amour troublant. Et cherche à développer son commerce, qu'il considère comme un bien-fait pour l'humanité. Il revoit par hasard un compagnon d'armes – et sympathisant nazi – qui lui suggère qu'il pourrait avoir du sang allemand dans les veines. Monsieur Kopfringl commence alors à envisager certaines solutions nouvelles à ses problématiques professionnelles...



L'Incinérateur de cadavres décrit la montée du nazisme dans l'esprit fragile d'un croquemort, ou comment la naissance d'un serial killer préfigure la transformation totalitaire d'une société. Adaptation anxigène du livre de Ladislav Fuks, le film décortique et retrace une plongée intérieure dans la folie. Oeuvre politique horrifique et d'analyse psychologique, vision cauchemardesque de la montée de l'extrémisme, c'est un des plus fameux films interdits de 1969.

Voyage intérieur aux confins d'une folie macabre et obsessionnelle, ce film culte, qui combine une esthétique décoiffante et une inventivité sidérante (montage audacieux, cadrages grand angle, récit lancinant), porte un propos glaçant et prémonitoire. Noirceur totale et ambivalence morale concourent à en faire une oeuvre qui marque les esprits depuis sa création.

L'interprétation remarquable de Rudolf Hrušínský, le sens du détail et la mise en scène subtile, le montage d'une liberté et d'une audace unique, le délire mystique, la texture nauséuse donnent au film une force extrêmement rare.

Matériel de presse téléchargeable sur www.malavidafilms.com

DISTRIBUTION
MALAVIDA
Anne-Laure Brénéol
Lionel Ithurralde

PROGRAMMATION
Gabrielle Martin-Malburet
Tel : 01 42 81 37 62
prog.malavida@gmail.com

PRESSE
Marion Eschard
Tel : 01 42 81 37 62
presse.malavida@gmail.com

“Oublier les mauvais moments : Entretien avec Juraj Herz”

Par Ivana Košuličová

Entretien avec Juraj Herz

Juraj Herz ne trouve pas que son œuvre appartient au genre du film d'horreur, mais explique à Ivana Košuličová que ses deux films d'humour noir sur la Shoah sont de l'« horreur réelle ».

Juraj Herz, réalisateur né en Slovaquie, tourne des films pour le cinéma et la télévision depuis près de 50 ans. Il a travaillé principalement à Prague, mais aussi en Slovaquie, en Allemagne et en France. Il est arrivé sur la scène cinématographique dans les années 1960, mais son œuvre se distingue de celle d'autres réalisateurs de la nouvelle vague tchécoslovaque. Il a toujours été parfaitement disposé à travailler dans des genres cinématographiques donnés, ou plutôt, autour de ces genres. Malgré la variété stylistique de ses films, l'horreur et le grotesque sont une constante chez lui, particulièrement dans ses films les plus connus : *L'Incinérateur de cadavres* (*Spalovač mrtvol*, 1968), comédie noire sur la solution finale ; *Morgiana* (1971), qui mélange l'art nouveau et le gothique ; et *Passage* (*Pasáž*, 1996), film kafkaïen que certains ont trouvé mieux que *Huit et demi* (*Otto e mezzo*, Federico Fellini, 1963).

La vision excentrique proposée par Herz a attiré l'attention de la critique, bien que tardivement. Plusieurs rétrospectives lui ont été consacrées au début des années 2000 : par exemple, fin 2001, dans le cadre d'un cycle « films d'horreur tchèques », au London Czech Centre¹. Cet entretien a eu lieu à Prague, en décembre 2001. Juraj Herz est un homme élégant, charmant, et doté d'une personnalité assez différente de ce que ses films morbides pourraient laisser présager. Il évoque ici l'ensemble de sa carrière, avec ses hauts et ses bas.

Ivana Košuličová :

Votre premier film, *Brutalités irrégulières* (*Sběrné surovosti*², 1965), était censé faire partie des *Petites Perles au fond de l'eau* (*Perličky na dně*, 1965), film collectif généralement désigné comme « le manifeste de la nouvelle vague tchèque ». C'est la seule fois où vous avez adapté l'écrivain Bohumil Hrabal. Pourtant, on trouve dans ses récits des stylisations grotesques, des motifs étranges et

des scènes ambiguës qui semblent proches de votre conception du cinéma. Avez-vous eu d'autres projets d'adaptations de son œuvre ?

Juraj Herz :

Un avant que je travaille sur *Les Petites Perles au fond de l'eau*, Václav Nývlt m'a donné un scénario basé sur une histoire de Hrabal. Je venais alors d'être assistant réalisateur sur *Le Miroir aux alouettes* (*Obchod na korze*, 1965), de Ján Kadár et Elmar Klos, et j'étais justement à la recherche d'un script. Kadár me soutenait dans mon désir d'indépendance. Nývlt, qui a vraiment fait découvrir Hrabal aux gens du cinéma, m'a donné le script de *Bambini di Praga* [« Les enfants de Prague », un court roman de Hrabal de 1947]. Je ne connaissais pas Hrabal à l'époque, parce que ses livres n'avaient pas encore été publiés. J'ai lu ce script et j'ai pensé que Nývlt se moquait de moi. Je n'ai pas du tout compris ce scénario, je ne voyais pas comment le tourner. J'ai donc refusé ce projet. Mais de toute façon, je pense qu'on ne m'aurait pas laissé faire ce film à ce moment-là. Plus tard, Jaromil Jireš m'a fait lire *Les Petites Perles au fond de l'eau* [recueil de nouvelles de Hrabal publié en 1963], que j'ai beaucoup aimé. Hrabal, lui, m'a fait lire un roman qu'il était sur le point de publier, *Trains étroite-*

ment surveillés (Ostře sledované vlaky, 1965). Je voulais l’adapter au cinéma, mais Evald Schorm, qui était un peu le « maître spirituel » de notre génération de cinéastes, m’a dit qu’il avait justement ce projet. Je le lui ai donc laissé. Je n’en ai pas entendu parler pendant un mois, et ensuite, tout d’un coup, j’ai appris que Jiří Menzel travaillait dessus, ce qui m’a un peu agacé.

À peu près à cette époque-là, Hrabal m’a dit que mon segment des *Petites Perles au fond de l’eau* était le meilleur, mais peut-être qu’il disait cela à tout le monde ! En tout cas, il m’a donné à lire un autre de ses romans, *Moi qui ai servi le roi d’Angleterre (Obsluhoval jsem anglického krále*, publié en samizdat en 1971). Je l’ai beaucoup aimé et j’ai dit à Nývlt, qui était conseiller dramaturgique³, que je voulais le porter à l’écran. Malheureusement, le projet a été refusé par les censeurs communistes. Plus tard, Jiří Menzel s’y est attelé, puis Karel Kachyňa⁴. Par ailleurs, j’étais acteur. Je me suis lancé dans le cinéma dans le but de créer un personnage à la Tati (cela aurait été beaucoup trop présomptueux de vouloir créer un personnage à la Chaplin). Hrabal m’a beaucoup aidé à mes débuts, mais je savais que je voulais trouver mon propre personnage. Le métier d’acteur a toujours été très important pour moi. La réalisation n’était qu’un moyen de jouer dans des films.

Košuličová :

Votre premier long métrage, *Le Signe du Cancer (Znamení raka*, 1967), est un film policier aux accents psychologiques. Si on le replace dans le contexte de l’époque et celui de la nouvelle vague tchèque, c’est un genre assez inhabituel. Pourquoi avez-vous décidé de débiter votre carrière par un film policier ?

Herz :

Cela a été très facile pour moi. J’avais fait quatre films en tant qu’assistant réalisateur, les deux premiers avec Zbyněk Brynych et les deux suivants avec Ján Kadár. Brynych m’a signalé un livre de Hana Bělohorská, *Poslední večere* [« Le dernier souper »], dont j’ai tourné rapidement une adaptation sous le titre *Le Signe du Cancer*. Hana Bělohorská était infirmière. Son livre était intéressant, non pas pour sa description du milieu hospitalier, mais pour celle des liens qui s’y tissent. Le livre décrit les rapports entre des communistes haut placés, des médecins qui deviennent alcooliques et des professeurs séniles qui dirigent la clinique. Le meurtre qui se produit dans l’hôpital joue simplement un rôle de catalyseur et révèle les tensions entre médecins et patients. C’étaient surtout ces relations qui m’intéressaient, plus que l’histoire de meurtre.

Le film a failli avoir de gros problèmes, parce que de nombreux médecins étaient outrés par le personnage d’un médecin communiste non qualifié (joué par Ilja Prachař). Ils ont protesté contre le film et ont failli le faire interdire. Sans l’intervention du professeur Charvát, un ami de Zdeněk Štěpánek [l’acteur principal du film], et celle du directeur de la clinique où nous avons tourné, le film ne serait pas sorti. Après avoir discuté avec les médecins, le professeur Charvát a déclaré qu’il n’était pas content que mon film ait été fait et qu’il n’appréciait pas qu’on y voie des choses censées (selon lui) être ignorées par les patients, mais il a aussi dit que ce film était une œuvre d’art, une véritable œuvre d’art. Il était donc opposé à toute forme de censure. Cela dit, il y a aussi de nombreuses scènes érotiques dans le film qui n’ont pas échappé à la censure. Par exemple, on voyait un médecin se masturber, ainsi qu’un viol. Ces scènes-là ont été coupées. En 1968, j’ai pu les réintégrer grâce à un producteur italien, pour la sortie en Italie, mais je n’ai pas pu faire le montage moi-même. Je n’ai jamais vu cette version-là, mais j’imagine que ces passages ont été insérés de façon très conventionnelle, très commerciale.

Košuličová :

Dans un entretien avec Josef Škvorecký, vous tenez à vous démarquer de la nouvelle vague tchèque en tant que mouvement, tout en vous disant proche de certaines personnes comme Jaromil Jireš ou Evald Schorm. Pourquoi cela ?

Herz :

C’est dû à des raisons personnelles. Si je n’étais pas dans le groupe des réalisateurs de la nouvelle vague, c’est tout simplement parce qu’ils ne m’avaient pas accepté. J’ai fait mes études de cinéma la même année que Jaromil Jireš, Jiří Menzel, Evald Schorm et Věra Chytilová, non pas à la FAMU mais dans le département « marionnettes » de l’AMU [Académie tchèque des arts musicaux].

J’ai d’abord fait des études d’art à Bratislava. Ensuite, j’ai échoué au test d’entrée comme acteur : le jury m’a dit que je ne décrocherais jamais aucun rôle, à cause de mon apparence physique. J’ai alors étudié l’art des marionnettes, dont j’avais déjà acquis quelques notions en école d’art. Dans cette section de l’AMU, j’ai collaboré avec Jan Švankmajer, qui était dans la même classe que moi. Nous nous connaissions depuis l’armée, où nous avions travaillé pour le théâtre Semafor. Après mon service militaire, j’ai commencé à travailler au Semafor, où j’ai mis en scène ma première pièce, mais malgré tout, je restais fasciné par le cinéma. J’ai joué dans le film *Les petits sous font les grosses sommes (Každá koruna dobrá*, 1961), de Zbyněk Brynych. Celui-ci m’a ensuite pris comme assistant. C’est comme ça que j’ai fait mes classes : deux films avec Brynych, deux films avec Kadár.

Quand Jaromil Jireš a présenté le projet des *Petites Perles au fond de l’eau* à ses camarades de la FAMU, il leur a parlé de moi, en disant qu’il pensait à moi pour tourner l’une des nouvelles. Ils étaient tous contre, sauf Evald Schorm, et bien sûr Jireš lui-même. Ils me considéraient comme inférieure, comme un simple animateur de marionnettes, pas comme un réalisateur. Heureusement, Jan Kadár est alors allé voir l’administration de la FAMU et s’est porté garant pour moi. Malgré tout, cette histoire m’a beaucoup affecté. C’était le meilleur chef opérateur de l’école,

Jaroslav Kučera, qui était censé tourner l’ensemble du film. Il s’est occupé de tous les autres réalisateurs avant moi. Lorsque mon tour est enfin venu, je suis évidemment allé le voir, mais il a refusé de travailler avec moi. Pour *Les Petites Perles au fond de l’eau*, j’ai donc été le seul réalisateur à tourner avec un chef opérateur différent, Rudolf Milič, qui avait fait la photo de *L’Accusé (Obžalovaný*, 1964), de Jan Kadár. Plus tard, Jaroslav Kučera a fait la photo de mon film *Morgiana*.

Košuličová :

Est-ce à cause de ces tensions que votre film, ainsi que celui d’Ivan Passer, ont été retirés de la version finale des *Petites Perles* et projetés séparément, ou est-ce réellement pour une question de durée ?

Herz :

Non, *Les Petites Perles* était vraiment trop long. Nous nous sommes réunis et Ivan Passer, un ami à moi, a été le premier à dire qu’il retirerait son segment. Par conséquent, comme mon sketch était le seul qui dépassait 30 minutes et qu’il avait une histoire plus complexe, avec de nombreux personnages, c’était évident qu’il devait être retiré. Finalement, je crois que cela a été bénéfique, puisque *Les Petites Perles* n’a pas rencontré un grand succès public. Il a seulement connu une sortie limitée. Mon sketch, *Brutalités irrégulières*, a été montré en avant-programme d’un film policier allemand grand public et il a donc été vu par beaucoup plus de spectateurs.

Košuličová :

À la fin des années 1960, vous avez tourné vos films les plus célèbres : *L’Incinérateur de cadavres, Les Lampes à pétrole (Petrolejové lampy*, 1970) et *Morgiana*.

Herz :

Après *Le Signe du Cancer*, j’ai fait un film qui s’appelle *Le Diable boiteux (Kulhavý d’ábel*, 1969). J’estimais avoir appris les bases de la réalisation et je voulais créer « mon personnage ». Même si ce personnage de diable boiteux n’était pas « mon personnage », c’était tout de même un personnage de diable et cela me convenait. Nous avons commencé à travailler sur le script, mais l’administration a estimé que ce film, même s’il portait sur un diable répugnant, ne devait pas comporter de scènes répugnantes. Évidemment, nous avions prévu de nombreuses scènes érotiques.

À partir de là, je n’ai plus eu envie de faire le film. Mais j’étais alors sous contrat avec les studios Barrandov : on m’a dit que tout était prêt pour le tournage et qu’il fallait que quelqu’un réalise ce film. Je l’ai donc tourné à contre-cœur, parce qu’il a été censuré, vidé de sa substance dès le départ. La seule personne qui préférerait ce film parmi tous les miens était mon père. Mais moi, je n’aime pas ce film. Je sais ce qui aurait dû s’y trouver et je trouve qu’il ne fonctionne pas.

J’ai fait *Les Lampes à pétrole* en 1970, au début de la Normalisation [la période de répression dure qui suivit le Printemps de Prague, en 1968]. Nous avons évité la période contemporaine en partant d’une histoire du tournant du XIX^e et du XX^e siècles. L’administration n’a pas vu cela d’un bon œil, mais on m’a laissé faire mon film suivant, *Morgiana*. Au départ, il était censé être complètement différent du film tel qu’on le connaît. Il était basé sur une histoire d’Alexandre Grine, un écrivain russe qui est mort de faim⁵. Il était devenu un paria et il vivait dans un parc, où il se nourrissait en abattant des corbeaux avec un arc qu’il avait fabriqué.

Le film parle de deux sœurs, une bonne et une mauvaise, jouées par la même actrice, Iva Janžurová. Pourquoi cela ? Parce qu’il se termine à la moitié du roman. Au milieu de l’histoire de départ, la « bonne » sœur se réveille et demande à voir sa sœur, mais on lui répond qu’elle n’en a pas. Le film aurait dû raconter une histoire de schizophrénie, à propos d’une personne qui a un bon côté et un mauvais côté. L’administration n’a pas accepté cela et a exigé que je supprime toute la deuxième partie de l’histoire. En plus, j’ai été obligé de suivre scrupuleusement la première partie du roman de Grine.

Ce n’est pas un film que j’apprécie, d’autant que le tournage a été pénible. J’ai pris cela comme un exercice, comme quand un pianiste se dégoûte les doigts. J’ai quand même eu la possibilité d’expérimenter quelques trucages, comme lorsque Iva Janžurová joue en face d’elle-même. C’est vraiment un exercice que j’ai fait pour moi-même, sans attendre quoi que ce soit du résultat. Finalement, j’ai reçu un Hugo d’or à Chicago pour ce film, ce qui m’a beaucoup étonné. Les communistes m’ont appris sept ans plus tard que j’avais eu ce prix et cela a été annoncé dans un journal. Moins de deux semaines après, quelqu’un est entré par effraction dans mon studio et m’a volé le Hugo d’or, parce qu’il le croyait vraiment en or.

Košuličová :

Les personnalités schizophrènes et contradictoires que vous dépeignez dans *Morgiana* ou *L’Incinérateur de cadavres* font penser à l’expressionnisme allemand ou aux films d’Alfred Hitchcock. Avez-vous suivi ces modèles consciemment ?

Herz :

Lorsque j’étais étudiant à l’AMU, les étudiants de la FAMU avaient des projections de films rien que pour eux. Évidemment, j’avais très envie de voir ces films, mais je n’en avais pas le droit, parce que j’étais dans la section marionnettes. Je me débrouillais toujours pour entrer dans la salle de projection une fois les lumières éteintes, pour ne pas être vu. C’était quand même compliqué, parce qu’ils rallumaient parfois après le début du film pour faire sortir ceux qui n’étaient pas censés être là. Mais j’ai malgré tout réussi à voir beaucoup de films. Ensuite, quand je suis



devenu réalisateur, il y avait des projections de films occidentaux pour les réalisateurs, les décorateurs et les directeurs de la photo. Quand ils n'en avaient pas ou qu'ils ne voulaient pas en montrer, ils projetaient des films d'archive. C'est dans ce cadre que j'ai vu certains films d'Hitchcock, ainsi que des films expressionnistes qui m'intéressaient. J'ai également vu des films suédois, comme ceux de Victor Sjöström ou d'Ingmar Bergman, et des films de Buñuel, qui m'ont plu. Cela dit, je n'ai pas essayé de copier ou de suivre ces artistes : j'étais simplement passionné par leur travail.

Košuličová :

Le succès international de *L'Incinérateur de cadavres* vous a-t-il aidé pour la suite de votre œuvre, ou a-t-il été un handicap, dans la Tchécoslovaquie communiste ?

Herz :

J'ai entendu parler d'un livre au titre intéressant, *L'Incinérateur de cadavres*, de Ladislav Fuks. Je l'ai lu et j'ai été assez déçu. J'ai quand même demandé à rencontrer Fuks et nous avons travaillé ensemble sur le scénario pendant environ deux ans. Pendant le tournage, je me suis rendu compte que c'était une occasion unique qui ne se reproduirait pas. C'était en 1968, et j'avais une liberté absolue dans mon travail. Je pouvais filmer tout ce que je voulais. Dans *L'Incinérateur de cadavres*, j'ai surtout mis l'accent sur l'humour. J'ai assisté à des projections du film dans de nombreux pays, depuis les Pays-Bas jusqu'en Italie, et j'ai été frappé par la variété des réactions qu'il provoque. À Prague, les gens étaient déprimés ; en Slovaquie, ils riaient ; pour le public néerlandais, c'était une comédie du début jusqu'à la fin ; en Italie, les spectateurs sont allés directement du cinéma au bar, parce que l'incinération est quelque chose d'impossible, d'horrible et d'inacceptable dans leur pays. Quand j'ai travaillé sur ce film, je savais que c'était la bonne orientation à prendre. C'est mon type d'humour, qu'on pourrait appeler un « humour horrifique », même si je ne considère pas *L'Incinérateur de cadavres* comme un pur film d'horreur. Je pense que c'est plutôt un thriller psychologique ou un film d'horreur psychologique. Après cela,

j'avais deux autres scripts prêts à tourner, que j'avais rédigés avec Fuks. Le premier était *Příběh policejního rady* [« Histoire d'un conseiller policier », 1971], pour lequel je voulais engager Rudolf Hrušínský [qui joue le rôle principal de *L'Incinérateur de cadavres*] et son fils Jan, parce que c'est l'histoire d'un père et de son fils.

L'autre script d'après un roman de Fuks était *Myši Natalie Mooshabrové* [« Les souris de Natalie Mooshabr », publié en 1970]. Je savais que c'était moi qui allais réaliser ces films et c'était vraiment important pour moi. Mais évidemment, *L'Incinérateur de cadavres* a été interdit au bout de quelques semaines ou de quelques mois, et j'ai su que ces projets n'aboutiraient pas. Plus tard, j'ai lu que le film était nommé pour un Oscar, mais cela a été un handicap plus qu'un avantage⁶. Après *L'Incinérateur de cadavres*, je me trouvais dans une situation difficile et j'avais besoin de quitter Prague. On m'a proposé d'aller en Slovaquie pour tourner un téléfilm, *Les doux jeux de l'été passé* (*Sladké hry minulého léta*, 1969) [d'après une nouvelle de Maupassant, « Mouche » (1890)].

Comparé à *L'Incinérateur de cadavres*, qui était un film expressionniste, celui-ci était un film poétique, impressionniste. J'étais très content de changer de style, parce que je ne voulais pas me cantonner à un seul genre. Une fois de plus, j'ai eu de gros problèmes sur ce téléfilm. J'ai été en procès avec la télévision slovaque pendant deux ans. En revanche, j'ai gagné le grand prix au festival de télévision de Monte Carlo, et le directeur de la photo, Dodo Šimončík, a eu le prix de la meilleure photo. J'ai reçu 10 000 francs suisses [l'équivalent de 8 200 €], ce qui était une grosse somme d'argent à l'époque. Malheureusement, je l'ai perdue, puisque la télévision slovaque a gagné le procès. Ça a été une période très déprimante de ma vie. Après cela, j'ai tourné *Les Lampes à pétrole* et *Morgiana*. Sur *Morgiana*, j'ai eu un autre problème, parce que le conseiller dramaturgique des studios Barrandov, Ludvík Toman, a dit que c'était un film sadomasochiste et qu'il devait être interdit. Il était également étonné par le résultat, parce qu'il pensait que j'étais censé faire un film « romantique ». J'ai alors essayé de lui expliquer que c'était effectivement le cas, mais il n'a pas réussi à comprendre : il trouvait le film trop effrayant. Il n'arrivait pas à comprendre que dans le romantisme, les écrivains utilisent également de nombreux moments effrayants, sinistres. On m'a interdit de faire des films pendant deux ans. Finalement, ce sont les Russes qui m'ont aidé, ce qui est plutôt ironique. Ils ont vu *Morgiana* et ils ont apprécié qu'il soit tiré du roman d'un écrivain russe. Deux ans après, j'ai donc pu recommencer à tourner. Pendant ces deux années, j'ai quand même pu travailler pour la télévision, mais même là, j'ai eu des problèmes. Je n'ai pas pu retravailler pour la télévision pendant 14 ans.

Košuličová :

Avez-vous envisagé de vous exiler après l'occupation russe, en août 1968 ?

Herz :

Je n'ai pas pu partir à ce moment-là, parce que j'étais en train de finir le tournage de *L'Incinérateur de cadavres*. J'ai dû attendre Hrušínský, qui se cachait quelque part dans une usine. Il est revenu au bout de deux mois et nous avons dû tourner les scènes en intérieur. J'étais très euphorique pendant ce tournage. J'avais le sentiment que la nation tchèque tout entière affrontait les Russes. Un jour, on a dit que les noms des rues allaient être changés pour perturber les Russes, et le lendemain, il n'y avait plus aucune plaque dans les rues. Je n'aurais jamais pensé que cette nation pourrait être brisée. Comme on m'a proposé de tourner *Les doux jeux de l'été passé* en Slovaquie, je n'ai pas vécu tous les événements qui se sont produits l'année suivante, en 1969, au début de la Normalisation.

Le tournage de ce téléfilm a été très difficile parce qu'il y a eu des problèmes de production et que les acteurs étaient presque tous alcooliques. J'ai dû me concentrer énormément pour arriver à le terminer. Des événements politiques se déroulaient autour de moi, et quand je suis rentré après mes démêlés judiciaires avec la télévision slovaque, il était déjà trop tard pour fuir le pays.

(1) « Down to the Cellar: Horror and fantasy in the Czech Cinema », aux Riverside Studios, du 23 au 25 novembre 2001. Herz, en tant que « meilleur représentant » du film d'horreur tchèque, était censé présenter ses films et échanger avec le public. Inquiet à l'idée de prendre l'avion peu après les attaques terroristes du 11 septembre 2001, il a annulé sa venue.

(2) Le titre original est intraduisible, à cause d'un jeu de mots. L'expression courante « *sběrné suroviny* » veut dire « morceaux épars », ce qui se réfère probablement à l'utilisation par Hrabal de fragments de conversation surpris par hasard. « *Sběrné surovosti* » se traduit littéralement par « brutalités éparses ».

(3) Fonction consistant, au sein d'un théâtre comme d'un studio de cinéma, à décider quelles œuvres vont être jouées ou produites (NdT).

(4) Le film a finalement été réalisé en 2006 par Menzel (sortie française en salles : 2008). Lors de la publication de cet entretien (2002), le projet était associé au réalisateur Jan Hřebejk et au scénariste Petr Jarchovský. Il s'est concrétisé après plusieurs années de querelles judiciaires et de scandales : lors d'un incident célèbre, Jiří Menzel a frappé son producteur à coups de bâton lorsque le film lui a été retiré une première fois.

(5) Plus exactement, Grine (1880 – 1932) est mort d'un cancer de l'estomac. Le roman dont est tiré *Morgiana* a été traduit en français : *Jessie et Morgane*, traduction de Claude Frioux, Paris, L'Harmattan, 2008 (NdT).

(6) En fait, *L'Incinérateur de cadavres* a été le film proposé par la Tchécoslovaquie pour représenter le pays lors de la 42e édition des Oscars, en 1969, mais n'a pas été retenu par l'Académie (NdT).

“Une perle noire au fond de l'eau : L'incinérateur de cadavres de Juraj Herz”

Par Adam Shofield

Le réalisateur Juraj Herz est né le 4 septembre 1934 à Kežmarok, en Tchécoslovaquie (aujourd'hui en Slovaquie). Le célèbre animateur tchèque Jan Švankmajer est justement né le même jour. Même si Herz a fréquenté l'Académie tchèque des arts musicaux (AMU) de Prague avec des réalisateurs tels que Jaromil Jireš, Jiří Menzel, Evald Schorm et Věra Chytilová, il a étudié l'art des marionnettes avec Švankmajer¹. Les autres réalisateurs énumérés ci-dessus, tous devenus des figures emblématiques de la nouvelle vague tchécoslovaque, ont intégré la Filmová a Televizní Fakulta Akademie Múzických Umění v Praze (FAMU). Dans un entretien avec Ivana Košuličová, Herz explique qu'il a été méprisé et exclu du mouvement parce qu'il était considéré « comme un simple animateur de marionnettes, pas comme un réalisateur »².

Aujourd'hui, Herz demeure aux marges de la nouvelle vague tchécoslovaque. Les textes importants sur ce mouvement, tels *The Czechoslovak New Wave* de Peter James ou *Closely Watched Trains* d'Antonín J. Liehm, fournissent peu d'informations sur ce réalisateur ou son œuvre³. Néanmoins, comme l'écrit Josef Škvorecký, Herz a joué un rôle indéniable dans la nouvelle vague tchécoslovaque⁴. Son premier film, *Brutalités irrégulières (Sběrné surovosti)*, aurait dû être inclus dans *Les Petites Perles au fond de l'eau (Perličky na dně, 1965)*, un film collectif généralement considéré comme le manifeste de cette nouvelle vague⁵. Herz a également été assistant réalisateur sur un film important de Ján Kadár et Elmar Klos, *Le Miroir aux alouettes (Obchod na korze, 1965)*, qui a obtenu l'Oscar du meilleur film étranger. Comme de nombreux réalisateurs tchécoslovaques qui ont émergé au cours des années 1960, il a aussi été actif au sein du théâtre Semafor⁶. Même si l'on tend généralement à placer Herz en dehors de la nouvelle vague tchécoslovaque, son chef-d'œuvre, *L'Incinérateur de cadavres (Spalovač mrtvol, 1968)*, est un film d'horreur intelligent et sérieux, qui transcende largement les connotations de kitsch, de futilité et d'excès sanguinolents souvent associées à ce genre. En Tchécoslovaquie, il a été l'un des trois films d'art et d'essai les plus vus en 1969, l'année suivant l'invasion du pays⁷. Bien qu'ancré dans le genre du film d'horreur, *L'Incinérateur de cadavres* est extrêmement complexe et fournit un excellent commentaire social.

Dans cet article, j'analyserai tout d'abord la façon dont le film produit de l'horreur psychologique grâce à ses images déstabilisantes. Ensuite, je montrerai comment il fait écho à plusieurs thèmes de la propagande nazie. Enfin, je me pencherai sur un aspect souvent négligé : la charge subversive indirecte du film, sous la forme de messages codés adressés au public tchécoslovaque de la fin des années 1960.

L'horreur psychologique par l'image

Si *L'Incinérateur de cadavres* parvient à susciter l'horreur, c'est grâce à sa photographie expressionniste et à sa mise en scène gothique. L'atmosphère créée par la photo de Stanislav Milota est à la fois sublime et grotesque. Le travail de Milota sur ce film lui a d'ailleurs valu le prix de la meilleure photographie au festival international de Sitges en 1972, un festival dédié au fantastique. *L'Incinérateur de cadavres* utilise peut-être « à l'excès » un montage rapide, de très gros plans, des plans subjectifs et des plans en fish-eye (très grand angle), mais il produit une horreur psychologique très palpable⁸. L'élément clé de cette horreur est la désorientation. Le film lui-même est la projection de la conscience troublée d'un incinérateur professionnel, Karl Kopfrkingl (Rudolf Hrušínský). Milota et Herz maintiennent tout le long un lien organique entre le fond macabre du film et sa forme expressionniste. Cela a pour conséquence de faire pénétrer le spectateur, de façon crédible, dans l'esprit d'un fou opportuniste. Les images évoquent à la fois des sentiments de nausée et d'horreur.

Le début du film se déroule dans un zoo. La séquence d'ouverture prépare parfaitement le spectateur pour la suite, en dissipant d'emblée toute ambiguïté : il s'agit d'une succession rapide de plans brefs, sur Karl et de sa famille d'une part et sur des animaux d'autre part. Il est alors clair que nous sommes dans l'esprit d'un individu au cerveau dérangé. Par exemple, des gros plans du visage de Karl sont juxtaposés avec les yeux d'un lion et avec un serpent en train de darder sa langue. Lorsque Karl bouge les yeux comme le lion et quand le mouvement de sa tête imite l'ondulation du serpent, l'appétit animal dissimulé derrière ses dehors inoffensifs apparaît au grand jour.

L'utilisation de très gros plans par Herz et Milota contribue grandement à l'atmosphère dérangeante du film. Ces plans servent notamment à détruire les images bien lissées que l'on croise quotidiennement. Dans la réalité, sans instrument d'optique, la seule façon d'examiner un objet consiste à se déplacer physiquement vers lui. On regarde rarement une main ou un œil humains de très près, à l'échelle d'un très gros plan. Au cinéma, en revanche, de très gros plans peuvent apparaître de façon très rapide, quand le spectateur s'y attend le moins. Il est dérangeant de voir à l'écran des morceaux de corps agrandis, parce que cela met à mal la continuité de la forme humaine telle qu'on est habitué à la voir. Lorsqu'on montre un corps de façon fragmentée au spectateur, on lui enlève la possibilité de voir l'ensemble qu'il désire. Ces images fragmentées et grossies contribuent donc à désorienter le spectateur. Les très gros plans aident également à établir le film comme une représentation de la psyché de Karl. Ces plans sont généralement signalés comme subjectifs et illustrent, de façon sélective, ce que Karl choisit de regarder ou, parfois, ce qu'il imagine. La nature subjective de ces plans souligne le voyeurisme de Karl.

Vers la fin de la séquence d'ouverture, on voit un plan subjectif des enfants de Karl, Mili (Miloš Vognič) et Zina (Jana Stehnová), depuis le point de vue d'un animal en cage. Les enfants montent sur une cage, mais à cause de la perspective, on a l'impression qu'ils sont eux-mêmes en cage. Ils émettent des grondements, comme de petits animaux. Suit alors un plan de Karl et de son épouse, Lakmé (Vlasta Chramostová), dans lequel le couple est net, à l'arrière-plan,



surtout dans le cinéma d'auteur, leur présence ici est justifiée par la façon dont le film joue avec l'exagération. Ces plans lient de façon efficace la forme et le fond, et ne sont jamais là sans raison, par simple souci esthétisant. Ils rappellent les miroirs que l'on croise dans les fêtes foraines et montrent bien la situation mentale vacillante de Karl ainsi que sa situation familiale instable.

À la fin de cette séquence d'ouverture, une photographie de la tête de Karl emplit l'écran. Elle se déchire verticalement, au centre, tout comme Karl sera déchiré entre sa famille et les nazis, qui lui font miroiter de nombreux avantages. Des photographies de visages de plusieurs autres personnages apparaissent dans la séquence de générique qui suit. Mais plus important encore, on voit des collages de parties du corps. Des mains, de bras, des jambes, des fesses et des poitrines nues de femmes s'empilent à l'écran. Tout comme les très gros plans, ces collages perturbent le spectateur en malmenant sa conception du corps humain dans son entier. Cette accumulation de fragments de femmes fait aussi écho à la libido incontrôlable de Karl et à sa tendance à réifier les femmes. Enfin, il est intéressant de noter que la séquence de générique comporte aussi un très gros plan sur un œil de poisson [fish eye]. Même si la carpe auquel appartient cet œil apparaît plus tard dans le film, on peut voir ce plan comme un acte d'auto-dénigrement de la part de Herz ou de Milota, conscients de leur utilisation fréquente des plans en fish-eye. Ce n'est là qu'une hypothèse.

Selon les frères Quay, les images de *L'Incinérateur de cadavres* fonctionnent comme « des dagues qui percent les yeux »⁹. Cela dit, les *jump cuts* contribuent grandement à immerger le spectateur dans l'esprit malade de Karl. Lorsqu'il est dans une galerie d'art et choisit des tableaux à accrocher aux murs de sa maison, on voit apparaître à l'écran des plans rapides de femmes nues. Le spectateur sait donc à ce moment-là quelles images viennent à l'esprit de Karl. Karl rentre ensuite chez lui et accroche au mur de la salle de bains le tableau victorien qu'il a choisi pour sa femme, puis le fixe du regard. Grâce à l'utilisation d'un *jump cut*, le tableau devient une photographie d'une femme nue que Karl a vue à la galerie. Par un autre raccord rapide, le plan suivant montre les seins de cette femme en très gros plan. Le spectateur voit ce que Karl « voit » ou, plus exactement, ce qu'il imagine. Lors de ces flashes soudains, déconcertants, on plonge dans la psychologie de Karl en voyant à l'écran ce qui se passe dans son esprit.

Un effet similaire se produit lorsque Karl et sa famille visitent un musée de cire où sont mis en scène des meurtres violents. Avant d'entrer dans ce musée, lorsque la famille parcourt la fête foraine, Lakmé et les enfants ont l'air de s'amuser, alors que Karl a l'air triste, maussade. On comprend progressivement, grâce à des plans subjectifs, qu'il se contente de suivre du regard les femmes blondes qu'il croise dans la fête. Lorsqu'il est dans la musée de cire, en revanche, il arbore une sourire démoniaque. Le musée est particulièrement étrange : les statues « de cire » sont de toute évidence des acteurs s'efforçant de bouger de façon saccadée, comme s'ils étaient en cire. Après avoir contemplé avec calme une scène montrant une femme tuée à coups de couteau dans une baignoire, Karl fait froidement un commentaire sur les « baignoires de l'ancien temps », ajoutant que celle de la maison est « mieux ». Un plan sur leur salle de bains, stérile et blanche, surgit à l'écran juste après ce commentaire. L'image lie la salle de bains au meurtre, ce qui est important puisque c'est là que Karl tuera Lakmé. Cela illustre également l'insensibilité de Karl à la mort. Alors que sa famille et les autres visiteurs sont visiblement mal à l'aise dans cet atroce musée de cire, Karl pense à sa propre salle de bains,

parfaitement banale. De toute évidence, après des années passées à travailler avec des cadavres, il est devenu complètement insensible à la mort et, en définitive, au meurtre.

Le procédé du *jump cut* est à nouveau utilisé de façon efficace lorsque Karl dénonce aux nazis ses collègues comme des ennemis du Reich. À chaque fois qu'il cite un collègue, un plan rapide montre le visage de la personne en question. Cela force le spectateur à garder à l'esprit qu'il est dans les pensées de Karl et cela place un visage humain sur ceux que Karl dénonce. Plus tard, lorsque Karl décrit aux nazis une fête juive à laquelle ils lui ont demandé d'assister, le récit devient non-linéaire. Des plans de ce que Karl a réellement vu et entendu sont entremêlés avec des plans montrant les mensonges qu'il raconte à ses nouveaux camarades fascistes. Cette séquence permet de constater l'hypocrisie et l'opportunisme de Karl, en montrant que l'histoire qu'il fournit aux nazis ne correspond pas à ce qui s'est réellement passé. Le récit bascule entre Karl en train de faire l'éloge de la musique juive d'une part, et de dénoncer des juifs comme menace envers le Reich d'autre part. On comprend alors clairement que Karl n'est qu'un exécutant obéissant, qui dit exactement à ses camarades ce qu'ils veulent entendre.

Comme dernier exemple brillant de mise en scène, je citerais les transitions déroutantes d'une scène à l'autre. Comme je l'ai dit plus haut, le récit du film est fragmenté et suit le cheminement aléatoire de l'esprit de Karl. Les scènes se terminent souvent sur des plans de coupe sur le visage de Karl, pour montrer sa réaction. On l'entend dire une réplique ayant trait à la scène précédente, puis la caméra effectue un zoom arrière et on s'aperçoit qu'il est dans un décor complètement nouveau. La musique ne s'interrompt pas d'une scène à l'autre, pour ne pas faire obstruction à cette astuce narrative. Ce type de transition survient quand le film passe d'une scène constituée d'une fête organisée par Karl au crématorium à la scène dans laquelle il choisit un tableau pour sa salle de bains. À la fin de la scène de fête, Karl parle à Lakmé. Après que Lakmé a dit à Karl, « Je dois t'appeler Roman, et non pas Karl », Herz coupe sur un gros plan du visage de Karl. Il répond : « Parce que je suis romantique et que j'aime la beauté ». Après cette réponse, il détourne le regard de la caméra et change d'attitude. La caméra fait un lent zoom arrière et révèle que Karl est à présent dans la galerie d'art. Cela produit un effet très déconcertant. La proximité psychologique créée par ces transitions souligne, une fois de plus, que le film est un reflet du récit subjectif de Karl. Et dans ce récit, la rationalité et la linéarité sont souvent absentes.

L'aspect plastique de *L'Incinérateur de cadavres* mériterait un développement plus poussé. Il s'agit d'un film extrêmement bien construit, mêlant parfaitement et harmonieusement l'horreur psychologique et l'humour noir. Même si la photographie est en majorité expressionniste, la scène de la fête au crématorium comporte de nombreux plans de coupe réalistes sur les visages des personnages, dans l'esprit des *Amours d'une blonde* (Lásky jedné plavovlásky, 1965), de Miloš Forman. De nombreux passages apparemment anodins annoncent en réalité le sombre dénouement du film : on voit plusieurs fois la barre en métal qui servira à tuer, ainsi que la salle de bains où Lakmé mourra. Les frères Quay font remarquer que le motif d'une femme habillée en noir, qui semble sans cesse offrir la rédemption à Karl, rappelle *Le Septième Sceau* (Det sjunde inseglet, 1957), d'Ingmar Bergman. De nombreux aspects du film font penser à Alfred Hitchcock. Par exemple, lorsque Herz passe d'une scène à la suivante de façon fluide en zoomant sur la robe noire de Zina et en enchaînant sur le costume noir de Karl, on pense à *La Corde* (Rope, 1948). La mise en scène expressionniste de *L'Incinérateur de cadavres* est dans la veine du *Cabinet du Dr Caligari* (Das Cabinet des Dr Caligari, Robert Wiene, 1920). La musique du film, due à Zdeněk Liška, qui a également composé l'impressionnante partition du *Miroir aux alouettes*, est une inoubliable combinaison de chœurs obsédants et d'airs enjoués. Elle convient parfaitement au film, justement parce qu'elle paraît déplacée.

L'Incinérateur de cadavres et la propagande nazie

Comme Peter Hames le fait remarquer, la production de films centrés autour de personnages juifs, tels que *L'Incinérateur de cadavres*, *Le Miroir aux alouettes*, *Roméo, Juliette et les ténèbres* (Romeo, Julie a tma, Jiří Weiss, 1960) et *Transport du paradis* (Transport z ráje, Zbyněk Brynych, 1963), a été rendue possible grâce à la libéralisation de la politique culturelle de la Tchécoslovaquie entre le début des années 1960 et la fin du Printemps de Prague¹⁰. On pourrait ajouter *Les Diamants de la nuit* (Démanty noci, Jan Němec, 1964) à cette liste. À travers des films évoquant la Seconde Guerre mondiale et la Shoah, les réalisateurs tchécoslovaques ont pu aborder le rapport de l'individu à l'Histoire et le problème de la moralité individuelle.

La mise en scène dérangeante et l'intrigue atroce de *L'Incinérateur de cadavres* contribuent en grande part à susciter une impression d'horreur, mais cet effet s'explique également par le fait que le spectateur sait que les événements annoncés par le film se sont réellement produits. Dans l'esprit de Karl, la Shoah n'est qu'un moyen d'obtenir un avancement, un rêve sans aucun lien avec la réalité, mais pour le spectateur, c'est l'événement le plus tragique de l'Histoire. Selon Herz, son film *Je fus surpris par la nuit* (Zastihla me noc, 1986), influencé par ce qu'il a lui-même vécu à l'âge de dix ans au camp de concentration de Ravensbrück, est son « meilleur film d'horreur » parce que c'est « de l'horreur réelle »¹¹. On peut parfaitement appliquer ce dernier commentaire à *L'Incinérateur de cadavres*, qui décrit des faits horribles parfaitement ancrés dans la réalité. Ce sentiment d'horreur réaliste est davantage accentué par la présence de thèmes dérivés de l'idéologie et de la propagande nazies.

L'un de ces thèmes est la solidarité nazie. Dans son ouvrage sur la propagande au cinéma, Richard Taylor écrit que « le national-socialisme allemand était centré sur les vertus d'une identité nationale organique, sous le slogan "Un Reich ! Un Führer !" »¹². C'est Walter Reinke (Ilja Prachař), le nazi principal de *L'Incinérateur de cadavres*, qui incarne le mieux ce concept dans le film, en incitant constamment Karl à s'inscrire au Parti.

En plus d'insister sur l'unification de l'Allemagne et la vertu irréprochable de ses habitants, la propagande nazie évoque les ennemis clairement définis du national-socialisme : les juifs. Richard Taylor cite *Le Juif éternel* (Der ewige

Jude, Fritz Hippler, 1940) comme l'un des films « les plus virulents » jamais produits par la propagande antisémite¹³. Dans ce film, comme dans la majorité des films nazis antisémites, les juifs sont caractérisés comme des sangsues cosmopolites qui s'accrochent à « la société européenne civilisée » pour l'exploiter de façon « parasitaire »¹⁴. Le commentaire en voix off dans *Le Juif éternel* déclare que « quand une plaie apparaît sur le corps d'un peuple, [les juifs] s'y accrochent fermement et se nourrissent sur l'organisme malade »¹⁵. Si l'on garde à l'esprit cette idée largement répandue par la propagande, une phrase de Karl devient particulièrement significative : il dit, à propos du Dr Bettelheim (un juif), qu'« il gagne beaucoup d'argent grâce aux malheurs des autres » (ironiquement, Karl gagne également sa vie grâce aux malheurs des autres)¹⁶. Alors qu'au départ, Karl trouve le Dr Bettelheim parfaitement respectable, après avoir été gavé de propagande nazie, il en vient à considérer cet ami juif comme une sangsue qui suce le sang. Dans les films de propagande antisémites, les juifs sont également comparés à des rats. Par conséquent, ils représentent l'infection, la propagation de maladies telles que « la peste, la lèpre, la typhoïde, le choléra, la dysenterie, etc. »¹⁷. *Le Juif éternel* exprime cette idée en disant que les juifs « font affaiblir parmi les maladies des peuples, et que pour cette raison, ils font tout leur possible pour aggraver et répandre toute forme de maladie »¹⁸. Le commentaire ajoute que les juifs représentaient 98 % de la prostitution mondiale en 1932¹⁹. Étant donné que Juraj Herz a grandi en Europe centrale et qu'il a lui-même connu l'expérience des camps, il connaît sans doute très bien les techniques de propagande des Nazis. Ce n'est pas une coïncidence si *L'Incinérateur de cadavres* reflète l'idée nazie selon laquelle la maladie (c'est-à-dire les juifs impurs) est la chose qui menace le plus le bien-être de Karl.

Le motif de la maladie est mis en place lors de la séquence du musée de cire. Le guide montre un homme qui « s'est pendu parce qu'il avait la peste, une maladie contagieuse » et qui « a préféré mourir plutôt que de contaminer les autres ». Le suicide de cet homme est donc présenté comme honorable. L'idée selon laquelle la mort est le seul moyen d'enrayer la propagation de la maladie fait écho au génocide perpétré par les nazis. Pour assurer la pureté de la race aryenne, les nazis tuèrent en masse pour empêcher que la maladie ne se propage. Cela impliquait littéralement de guérir le monde de la peste juive²⁰. Cette idée de « mort honorable » peut également être reliée à Karl. Après avoir eu le cerveau lavé par l'idéologie nazie, il est persuadé que la seule chose honorable à faire consiste à tuer sa femme, ses enfants, ainsi que tous les juifs « qui souffrent ». Le meurtre devient sa solution finale à lui.

Le guide du musée de cire mène Karl à une exposition réservée « aux messieurs qui ont les nerfs solides ». Karl y voit une exhibition de monstres : des cadavres d'enfants déformés conservés dans des bocaux en verre. Le guide dit : « Ici, nous avons toutes les maladies contagieuses : syphilis, blennorragie... ». Peu après, la tête de Karl se reflète sur la paroi d'un bocal contenant une tête déformée par une maladie sexuellement transmissible. La bouche est ouverte et la langue pend. Le reflet de Karl imite sa pose. Ce plan met en parallèle Karl avec cette tête affreusement déformée, mais communique aussi sa peur de la maladie et fait écho à la haine nazie de l'impureté.

Au cours du film, Karl va consulter plusieurs fois le Dr Bettelheim pour faire des prises de sang. Il prétend que c'est nécessaire parce qu'il manipule des cadavres, mais en réalité, il est inquiet parce qu'il va voir une prostituée une fois par mois. Lorsqu'il ment au Dr Bettelheim en disant « Vous savez que je ne touche aucune autre femme que mon ange », un plan du visage déformé provenant du musée de cire surgit à l'écran. On comprend alors clairement que Karl a peur de contracter une maladie sexuellement transmissible. Une fois de plus, la propagation de la maladie est présentée comme un problème qui doit être résolu.

On voit d'authentiques images de propagande à trois reprises dans le film. La première est une publicité que Karl a créée pour le crématorium ; la deuxième figure sur une affiche que Reinke montre à Karl lorsqu'il lui conseille de s'inscrire au Parti (voir l'image ci-contre) ; et la troisième, sur un prospectus incitant Mili à s'inscrire à un club de sport pour jeunes. L'inclusion de ces images rappelle aux spectateurs la manipulation idéologique qui a eu lieu pendant la Seconde Guerre mondiale. La photo ci-contre est une affiche de propagande allemande visant à recruter pour le Reichswehr, l'organisation militaire de défense qui est devenue la Wehrmacht en 1935. Son esthétique est très proche de celle des affiches qu'on voit dans *L'Incinérateur de cadavres*.

Les effets néfastes du « lavage de cerveau » opéré par la propagande transparaissent dans le déclin de l'éthique personnelle de Karl. Après avoir entendu Reinke faire les louanges de l'Allemagne et compris qu'il aura accès à une réserve illimitée de femmes blondes en tant que membre du parti national-socialiste, Karl, qui affirmait auparavant que son sang était tchèque à 100 %, se met à déclarer, à contrecœur, qu'une goutte de sang allemand coule dans ses veines. Dominé par ses pulsions sexuelles et son avidité, Karl adopte l'idéologie nazie, envoie ses enfants dans une école allemande et en vient à se persuader qu'il est lui-même allemand. Il finit par sacrifier sa famille et il est disposé à sacrifier d'innombrables autres juifs au nom de sa réussite personnelle. *L'Incinérateur de cadavres* ne propose pas seulement une réflexion sur la Shoah : à l'époque, il a servi à avertir les Tchèques et les Slovaques de ne pas succomber à la propagande et de conserver leur moralité individuelle. Comme les Tchécoslovaques qui ont vécu pendant l'occupation allemande, ceux qui vivent sous le communisme étaient parfaitement conscients des pressions de la propagande et de l'imposition d'une idéologie.





Un commentaire codé sur le communisme en Tchécoslovaquie en 1968

Avant la Révolution de velours en 1989, il était interdit de critiquer directement le gouvernement communiste en Tchécoslovaquie. Par conséquent, de nombreux films de Tchécoslovaquie et d'autres pays d'Europe centrale avaient un riche sous-texte. Dans les films de cette région, les forces d'occupation telles que l'Allemagne nazie et l'Union soviétique communiste étaient quasiment synonymes : elles représentent toutes deux la répression. Les soviétiques qui avaient « libéré » la Tchécoslovaquie en 1945 sont rapidement devenus eux-mêmes des oppresseurs.

En 1968, l'année même où *L'Incinérateur de cadavres* fut produit, l'Union soviétique et ses alliés du pacte de Varsovie envahirent la Tchécoslovaquie et mirent fin à la brève période de libéralisation politique et artistique connue sous le nom de « Printemps de Prague ». Herz

évoque le tournage du film à ce moment-là : « J'étais très euphorique. [...] J'avais le sentiment que la nation tchèque tout entière affrontait les Russes. Un jour, on a dit que les noms des rues allaient être changés pour perturber les Russes, et le lendemain, il n'y avait plus aucune plaque dans les rues. Je n'aurais jamais pensé que cette nation pourrait être brisée²¹ ». Si l'on garde cela à l'esprit, certains éléments du film semblent avoir été délibérément inclus pour faire passer des messages cachés. Par exemple, Herz souligne qu'il a fait exprès de ne jamais indiquer que Karl s'inscrit au parti nazi : « C'était toujours simplement "le Parti" ».

Lorsqu'il parle de l'occupation allemande, avant de s'inscrire au Parti, Karl dit : « Il paraît qu'il y a la loi martiale aux zones frontalières. Ça va mal finir ». Les commentaires de Karl illustrent sans doute parfaitement le sentiment de nombreux Tchécoslovaques vers la fin du Printemps de Prague. La réponse que lui fait le Dr Bettelheim semble être un message optimiste proche de la propre foi de Herz en la Tchécoslovaquie. Bettelheim répond à l'inquiétude de Karl en disant que « la violence ne paie pas, c'est un principe de gouvernance peu fiable. Après tout, nous sommes dans l'Europe du XX^e siècle, dans un monde civilisé. Les agresseurs finissent toujours par être vaincus ». Malheureusement pour la Tchécoslovaquie et pour Herz, la nation vivra sous le régime communiste pendant plus de deux décennies après la sortie de *L'Incinérateur de cadavres*.

Étant donné que les forces soviétiques ont occupé la Tchécoslovaquie juste après la sortie du film, la réplique « nous sommes dans l'Europe du XX^e siècle, dans un monde civilisé », soulignée plusieurs fois dans le film, paraît à la fois ironique et tristement absurde. Comme dans *Le Miroir aux alouettes*, un thème dominant de *L'Incinérateur de cadavres* est la lutte entre l'opportunisme et la moralité individuelle. Sous le contrôle de nations puissantes comme l'Allemagne et l'Union soviétique, les habitants d'un petit pays vulnérable comme la Tchécoslovaquie étaient sans doute constamment tentés de tomber dans l'opportunisme. Si l'Allemagne nazie est une représentation allégorique de l'Union soviétique et que Karl incarne l'opportunisme, l'histoire horrible que constitue sa vie est clairement un récit édifiant censé montrer aux Tchécoslovaques l'importance de rester fidèle à la morale individuelle. Malheureusement, très certainement à cause de son message sous-jacent, *L'Incinérateur de cadavres* a été interdit peu après sa sortie.

Herz a indiqué que la fin du film n'est pas celle qu'il voulait montrer. Après l'invasion de la Tchécoslovaquie par les Soviétiques, il a tourné une nouvelle fin, qu'il décrit ainsi : « Deux employés du crématorium sont assis dans un café de la Maison municipale [*Reprezentáční dům*, un complexe architectural appartenant à la ville de Prague] et on voit les tanks russes passer sous les fenêtres. Les employés parlent de Karl Kopfrkingl : "C'était un homme bien, que lui est-il arrivé ?" Le plan suivant montre le musée en ruines. Dans une vitre, on voit le reflet de visages attristés par la destruction du musée. Parmi eux, Karl sourit. » Herz a montré cette nouvelle fin au directeur du studio, mais n'a pas eu le droit de l'insérer dans la version finale de *L'Incinérateur de cadavres*. Selon Herz, le directeur a peut-être brûlé la séquence « parce qu'il avait trop peur des conséquences possibles ». Il n'est pas très étonnant que cette scène ait été détruite, puisqu'elle aurait encore souligné la démarche de Herz, qui utilise le contexte historique du film pour critiquer à mots couverts le régime communiste en Tchécoslovaquie. Même sans ce dénouement au contenu explicite, *L'Incinérateur de cadavres* réussit à recréer l'atmosphère tendue en Tchécoslovaquie, avant et après la signature des accords de Munich (1938), souvent surnommés par les Tchécoslovaques « le diktat de Munich », dans le but de montrer subtilement les dégâts causés par l'invasion soviétique à l'esprit et à la mentalité tchécoslovaques.

Conclusion : un plaidoyer pour *L'Incinérateur de cadavres*

Daniel Bird fait remarquer que l'une des raisons principales pour lesquelles Herz a été exclu de la nouvelle vague tchécoslovaque est que « son œuvre n'a pas la force politique, par exemple, des films de Jan Němec ou de Věra Chytilová ». Pourtant, *L'Incinérateur de cadavres* est une importante œuvre de critique sociale, au même titre que d'autres films marquants de ce mouvement. À elles seules, les personnalités qui ont participé à la production du film justifient sa position en tant qu'élément important de la nouvelle vague. Zdeněk Liška a commencé à écrire des musiques de films plus d'une décennie avant le début de la nouvelle vague. C'est un musicien prolifique qui a notamment travaillé sur *La Colombe blanche* (*Holubice*, 1960) et le fascinant *La Vallée des abeilles* (*Údolí včel*, 1967), tous deux de František

Vlácil, *Les Oiseaux, les orphelins et les fous*, de Juraj Jakubisko (*Vtáčkovia, siroty a blázni*, 1969), *Les Fruits du paradis*, de Věra Chytilová (*Ovoce stromů rajských jíme*, 1969), ainsi que de nombreux films de Karel Kachyňa et de Jan Švankmajer. Dans *L'Incinérateur de cadavres*, on trouve aussi Jiří Menzel, l'un des réalisateurs les plus réputés de la nouvelle vague tchécoslovaque, dans le rôle secondaire de Dvořák un collègue plutôt discret de Karl. Outre sa contribution aux *Petites Perles au fond de l'eau* (le sketch *La Mort de M. Baltazar*), Menzel a réalisé des films tels que *Trains étroitement surveillés* (*Ostře sledované vlaky*, 1965), qui lui a valu un Oscar, *Un été capricieux* (*Rozmarné léto*, 1968) et le remarquable *Alouettes, le fil à la patte* (*Skřivánci na nitě*, 1969).

Rudolf Hrušínský, qui joue Karl, est incontestablement l'un des acteurs tchécoslovaques les plus connus et les plus populaires. Il a commencé à la fin des années 1930 et a tourné dans un grand nombre de films ; sa popularité s'étend dans toute l'Europe centrale. Son rôle de Karl, un individu dérangé, tranche avec celui de Švejk, un personnage naïf mais très sympathique, dans *Le Brave soldat Švejk* (*Dobry voják Švejk*, 1956), un film de Karel Steklý d'après le roman satirique mondialement célèbre de Jaroslav Hašek. Hrušínský a obtenu la reconnaissance pour sa prestation dans *L'Incinérateur de cadavres* en obtenant le prix du meilleur acteur au festival international de Sitges, en 1972.

Dans leur présentation sur le DVD édité par Second Run, les frères Quay décrivent avec amertume *L'Incinérateur de cadavres* comme « un film important », sous-estimé et quelque peu oublié. En voyant le film, on ne peut que partager ce sentiment de tristesse. Indépendamment de la réception de l'œuvre globale de Herz, *L'Incinérateur de cadavres* apparaît comme un film parfait. Peut-être que la politique des auteurs empêche parfois de reconnaître le mérite de certains réalisateurs dont tous les films n'ont pas été bien accueillis. Même si Herz et ses films doivent rester en marge de la nouvelle vague tchécoslovaque, *L'Incinérateur de cadavres* mérite tout de même d'être reconnu comme une date importante dans l'Histoire du cinéma tchécoslovaque. C'est un film extrêmement bien construit, d'une grande richesse, et qui fait honneur au cinéma d'horreur. Même s'il se concentre sur l'Histoire de l'Europe centrale, on peut parfaitement l'apprécier comme une comédie noire ou un film d'horreur psychologique sans bien connaître le passé de cette région. Il est temps de faire remonter à la surface cette perle noire au fond de l'eau et de l'honorer comme elle le mérite.

(1) Voir Daniel Bird, « To Excess: The Grotesque in Juraj Herz's Czech Films », *Kinoeye* :

New Perspectives on European Film, vol. 2, n° 1, 20 octobre 2006, <http://www.kinoeye.org/02/01/bird01.php>.

(2) Dans son article, Bird estime que les films de Herz ont été dissociés de la nouvelle vague tchécoslovaque parce que ce cinéaste n'est devenu une figure majeure qu'après le Printemps de Prague. Je recommande également un entretien de 2002 avec Ivana Košuličová [partiellement traduit dans ce livret] où Herz revient en détail sur son parcours. Ivana Košuličová, « Drowning the Bad Times: Juraj Herz Interviewed », *Kinoeye: New Perspectives on European Film*, vol. 2, n° 1, 25 octobre 2006, <http://www.kinoeye.org/02/01/košulicova01.php>.

(3) Peter Hames, *The Czechoslovak New Wave*, Londres, Wallflower Press, 2005 ; Antonín J. Liehm, *Closely Watched Films: The Czechoslovak Experience*, White Plains (NY), International Arts and Sciences Press, 1974.

(4) Josef Škvorecký, *All the Bright Young Men and Women: A Personal History of the Czech Cinema*, Toronto, Peter Martin Associates Limited, 1971, p. 213.

(5) Les sketches composant ce film sont tous tirés du recueil homonyme de nouvelles de Bohumil Hrabal. Věra Chytilová, Jaromil Jireš, Jiří Menzel, Jan Němec et Evald Schorm y ont participé. Dans son entretien avec Ivana Košuličová, Herz explique que *Brutalités irrégulières*, qui était le segment le plus long, a été retiré avant la sortie en salles pour réduire la durée du film. Le sketch d'Ivan Passer, *Un fade après-midi* (*Fádní odpoledne*) a également été enlevé.

(6) Le théâtre Semafor de Jiří Suchý et Jiří Šlitr a eu une influence majeure sur les futurs représentants de la nouvelle vague tchécoslovaque. Peter Hames cite Jan Roháč, Vladimír Svitáček, Ladislav Rychman, Jiří Menzel et Juraj Herz comme réalisateurs tchécoslovaques associés au Semafor. Voir Peter Hames, *The Czechoslovak New Wave*, op. cit., p. 26.

(7) Les deux autres sont *La Fin du Bedeau* (*Farářův konec*) d'Evald Schorm et *Chronique morave* (*Všichni dobří rodáci*) de Vojtěch Jasný. Voir Josef Škvorecký, *All the Bright Young Men and Women*, op. cit., p. 214.

(8) Voir Daniel Bird, « To Excess », art. cité.

(9) Dans un entretien disponible sur le DVD édité en Angleterre par Second Run en 2006, les frères Quay font des remarques très pertinentes sur le film, sur Juraj Herz et sur ses rapports avec Jan Švankmajer.

(10) Peter Hames, *The Czechoslovak New Wave*, op. cit., p. 40.

(11) Entretien avec Ivana Košuličová.

(12) Richard Taylor, *Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany* [1979], 2e édition, Londres, I. B. Tauris, 2006, p. 152.

(13) *Ibid.*, p. 174.

(14) *Ibid.*, p. 175.

(15) *Ibid.*, p. 176.

(16) *Id.*

(17) *Ibid.*, p. 177.

(18) *Ibid.*, p. 176.

(19) *Ibid.*, p. 178.

(20) Le documentaire *Architecture of Doom* (Peter Cohen, 1989), aussi dérangeant et difficile à regarder soit-il, est une excellente source d'informations sur l'évolution de l'esthétique nazie. Il fournit également un très bon commentaire sur la façon dont la propagande nazie a diabolisé les juifs en les associant à la maladie et à l'imperfection physique, entre autres choses.

(21) Entretien avec Ivana Košuličová, tout comme les citations suivantes de Herz.

Juraj Herz (1934) étudie la mise en scène à l'Académie de Prague et reçoit des cours de direction de marionnettes et collabore avec Jan Švankmajer. En 1960-1961, il travaille comme acteur et metteur en scène au théâtre Semafor, puis comme assistant réalisateur de Brynych et Kadar. Après *L'Incinérateur...* et la normalisation, il tombe en défaillance. Il continuera cependant à réaliser des films marqués par le grotesque, le fantastique et l'horreur, construisant une oeuvre véritablement originale. Il s'exilera en Allemagne et travaillera aussi pour la télévision.



FILMOGRAPHIE SÉLECTIVE DE JURAJ HERZ

- 2014 *Slovensko 2.0* avec Emil Kosír, Viera Pavlíková, Milan Vojtela
 - 2010 *Habermann* avec Mark Waschke, Karel Roden, Ben Becker
prix du meilleur réalisateur aux Prix du film bavarois
prix spécial pour sa contribution au cinéma mondial au festival international
du film de Karlovy Vary
 - 2005 *Miluj bližního svého* (TV) avec Jana Šulcová, Nada Konvalinková, Ladislav Mrkvička
 - 2004 *Tajné sny* (TV) avec Aňa Geislerová, Tereza Pokorná-Herz, Emil Horváth
 - 2001 *Politik a herečka* avec Jana Andresková, Tereza Bebarová, Karel Greif
 - 1998 *Sperling und das schlafende Mädchen* (TV) avec Dieter Pfaff, Hans-Joachim Grubel, Anna Böttcher
 - 1997 *Pasáž* avec Jacek Borkowski, Małgorzata Kożuchowska, Zora Jandová
 - 1996 *Maigret* (série TV) « *Maigret tend un piège* » et « *Maigret et la tête d'un homme* »
avec Bruno Cremer, Alexandre Brasseur, Jean-Claude Frissung
 - 1993 *Císařovy nové šaty* avec Harald Juhnke, Andréa Ferréol, Jan Přeučil.
 - 1993 *Die dumme Augustine* avec Tereza Pokorná-Herz, Juraj Herz, Jiří Schmitzer
prix du meilleur réalisateur aux Prix du film bavarois
 - 1992 *Lara – Meine Jahre mit Boris Pasternak* (Documentaire)
 - 1991 *Zabí princ* avec Iris Berben, Michael Degen, Linda Rybová
 - 1991 *Wolfgang A. Mozart* (TV) avec Alexander Lutz, Barbara Wussow, August Schmörlzer
 - 1987 *Galose stastia* avec Marek Brodský, Dušan Blaškovič, Jana Brejchová
 - 1986 *Zastihla mě noc* avec Jana Riháková, Jana Brejchová, Rudolf Hrušínský
 - 1984 *Sladké starosti* avec Emil Horváth, Renata Mašková, Andrej Hryc
 - 1983 *Straka v hrsti* avec Georgiana Tarjan, Zdeňka Šajfertová, Jan Hrušínský
 - 1981 *Le Vampire de Ferat "Upír z Feratu"*
avec Jiří Menzel, Dagmar Havlová, Jana Brežzková
 - 1981 *Buldoci a třešně* avec Marián Labuda, Jiří Kodet, Miroslav Stěda
 - 1979 *Krehké vztahy* avec Vladimír Kratina, Radim Hložek, Zora Ulla Keslerová
 - 1978 *Le Neuvième coeur "Deváté srdce"* avec Ondřej Pavelka, Anna Mařová, Julie Jurištová
 - 1978 *La Belle et la bête "Panna a netvor"*
avec Zdena Studenková, Vlastimil Harapes, Václav Voska
Mention spéciale au prix du film fantastique - festival de Fantasporto
 - 1976 *Den pro mou lásku*
- avec Marta Vančurová, Vlastimil Harapes, Sylva Kamenická / prix OCIC BERLINALE 1977
- 1975 *Holka na zabítí* avec Dagmar Havlová, Ilja Prachař, Vít Olmer
 - 1974 *Holky z porcelánu* avec Míla Myslíková, Marie Rosůlková, Lenka Kořínková
 - 1972 *Morgiana* avec Iva Janžurová, Josef Ahrhám, Divíšková
 - 1971 *Les lampes à pétrole "Petrolejové lampy"* avec Iva Janžurová, Petr Čepek,
Marie Rosůlková nommé pour la Palme d'or au festival de Cannes 1972
 - 1970 *Noční můry* (TV) avec Petr Čepek, Naďa Urbánková (CM)
 - 1968 *L'Incinérateur de cadavres "Spalovač mrtvol"* avec Rudolf Hrušínský,
Vlasta Chramostová, Jana Stehnová
 - 1968 *Kulhavý d'ábel* avec Olga Blechová, Juraj Herz, Jaromír Klempř
 - 1966 *Znamení raka* avec Zora Božinová, Zdeněk Štěpánek, Ilja Prachař
 - 1965 *Brutalités récupérées "Sběrné surovosti"* avec Václav Halama,
František Ketzek, Libuše Palečková
 - 1934 : Naissance à Kežmarok en Tchécoslovaquie